

Nº 03

PUEBLOS ÉTNICAMENTE
DIFERENCIADOS, PROBLEMÁTICAS
Y LITERATURAS

2024



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

Rector

Helbert Augusto Choachí González

Vicerrector Académico

Víctor Espinosa Galán

Vicerrectora Administrativa y Financiera

Yaneth Romero Coca

Vicerrectora de Gestión Universitaria

Paola Acosta Sierra

Decano Facultad de Humanidades

Alexánder Cely Rodríguez

Preparación Editorial

Universidad Pedagógica Nacional

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Coordinadora

Alba Lucía Bernal Cerquera

Editoras de Revistas

Mariel Loaiza Villalba

Isabella Rendón Barros

Diseño de carátula

Paula Andrea Cubillos Gómez

Diseño editorial y diagramación

Paula Andrea Cubillos Gómez

Correspondencia

Calle 16a 79-08

Teléfono: 5941894 ext. 427

snaranjo@pedagogica.edu.co

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá, Colombia

ZECOVIVA
PEDAGÓGICA

Número 3, 2024

Apoyo editorial

Miguel Augusto Herrera Castillo

Comité Editorial

Edilson Silva Liévano

Jenny Marisol Ávila

Pablo Vargas Rodríguez

Título de la obra de cubierta

La profana familia

Autor: Jefferson Rivera

CONTENIDO

Editorial	5
-----------	---

TRAVESÍAS NARRATIVAS

Reportaje a Carla Filipe Una lectura pedagógica desde el urbanismo <i>Jenny Marisol Ávila-Martínez</i>	9
La Montaña de Bicicletas <i>Andrés Felipe Guerrero-Moisés</i>	17
Volver a la palabra narrada <i>Jaiver Estid Reyes-ll</i>	33

TRAVESÍAS REFLEXIVAS

Construcción de la identidad de sujetos en relación con su territorio, presentes en <i>Cantos populares de mi tierra</i> de Candelario Obeso <i>Janeth Sofía Morales Camargo</i>	40
WAXAITSI UBJITSIATSI LIWEISI O de los saberes que se enseñan aprendiendo <i>Eduard Julian Chaves-Murcia</i>	47
¿Por qué Israel invadió Palestina? <i>Maria Teresa Vela-Mendoza</i>	54
Algunas reflexiones entre saber y conocimiento, a propósito de la interpretación de un sueño <i>Pablo Vargas-Rodríguez</i>	58

TRAVESÍAS INVESTIGATIVAS

SAVIA el buen vivir en el JAS <i>Tadiana Guadalupe Escorcía-Romero, Jhobana Omaira Villamil-Balaguera, Flor Elisa Roperó-Palacios</i>	72
Cronotopo del viaje a la muerte en relatos míticos indígenas <i>María Fernanda López-Heredia</i>	85
Pedro Páramo y la memoria <i>Diego Mauricio Rodríguez-Arévalo</i>	103

SEPARATAS

A propósito de 100 años de la muerte de Franz Kafka <i>Edilson Silva-Liévano</i>	117
No 100º aniversário da morte de Franz Kafka <i>Edilson Silva-Liévano</i>	129
La técnica de contrapunto como base del dramatismo en <i>La Vorágine</i> de José Eustasio Rivera <i>Roman Za'ko</i>	141
Technika kontrapunktu jako základ dramatičnosti v románu <i>Vír</i> od Josého Eustasia Rivery <i>Roman Za'ko</i>	155
INFORMACIÓN PARA AUTORES	167

Esta tercera edición de la revista estudiantil Zegusqua Pedagógica se articula alrededor del eje pueblos étnicamente diferenciados, problemáticas y literaturas. Estos textos nos acercan a las literacidades vivas de las comunidades, a las cosmovisiones de hombres y mujeres del territorio, a los cruces de sentido que emergen de sus prácticas, a los recursos culturales desde donde se construye la narración de sus orígenes y costumbres. Los cuentos, leyendas, crónicas, entrevistas y reportajes nos acercan a los dilemas éticos que suscitan el diálogo con otras formas de pensar, sentir o actuar. Igualmente, recurriendo a las voces de los sujetos, se resaltan las dinámicas sociales de los líderes y las lideresas para enfrentar los desafíos cambiantes de la cultura, las prácticas y los saberes.

El reportaje con Carla Filipe está derivado del Primer Encuentro Nacional de Semilleros de Investigación en Ciencias Sociales. Mientras caminaba a través de los pasillos de la Universidad Pedagógica, nuestra invitada habló con la profesora Marisol Ávila sobre su experiencia migratoria en México, donde ha desarrollado una buena parte de su vida profesional y ha realizado investigaciones relevantes sobre el modelo de ciudad latinoamericano contemporáneo, las formas de movilización y organización que aquí se tejen y son cada vez más consolidadas. En este diálogo hubo espacio para conocer la lectura que Carla construyó sobre nuestro proyecto de universidad, sobre el valor de la formación docente y la importancia de seguir apostando por la educación pública.

El texto “La montaña de bicicletas”, escrito por Andrés Guerrero, plantea una analogía entre la naturaleza y los artefactos culturales, desde el punto de vista de un narrador que, en su salida pedagógica, reconoce los vestigios dejados atrás por los indígenas Nukak Maku, último pueblo indígena en entrar en contacto con la cultura occidental. Las bicicletas, que fueron tomando de los pueblos a los que llegaron y que luego arrumaron sin mayor problema, son indicios del valor de uso que aún tienen los objetos para este pueblo. Más allá de la aparente simpleza de la anécdota, el narrador nos lleva a descubrir la problemática de este pueblo del Amazonas: desplazamiento a causa del conflicto político, social, económico y armado en el país; el choque entre dos culturas, el cual trae consigo la hibridación de sus visiones de mundo, el conflicto con los colonos y la significación que tiene para unos u otros las cosas; la disputa entre el valor de cambio y el de uso, lo original y lo *kitsch*, lo estético y lo funcional, lo simbólico y lo comercial, lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público. Sin embargo, el artículo no se agota en estas dicotomías, sino que explora los sentidos en los que se producen, las situaciones en los que sucede, las fronteras entre lo narrado y la mirada que lo registra, las cuestiones que nos plantea la Otredad en un universo pluricultural. El texto cuestiona el papel acumulativo

de los artículos producidos a espaldas de la vida como otras montañas de bicicletas desde el otro lado, los regímenes editoriales.

En su artículo, “Volver a la palabra narrada”, el autor Javier Estid Reyes Llanos nos presenta una reflexión sobre el papel que cumple la palabra en la Comunidad Sikuani. Su trabajo es producto de una experiencia de campo en la Casa de pensamiento (Liweisi). El autor reflexiona en conjunto con las voces de la comunidad sobre cómo palabra, pensamiento, corazón, cosmovisión e historicidad configuran una unidad indisoluble.

La reflexión que toma forma en el ensayo, foto ensayo o monólogo convierte el pensamiento en gesto para simbolizar, comunicar y problematizar las luchas políticas de los individuos o comunidades. Además, permite interpretar sus realidades en búsqueda de sentido y contribuye a tomar una posición frente a sí mismos, los otros o la sociedad.

El texto acerca del poeta de Mompox, Candelario de la Rosa Obeso Hernández, se adentra en su obra poética, que representa una resistencia frente a la influencia dominante de la cultura letrada en la creación de una identidad nacional desde fines del siglo XIX, influencia que se inspiraba en corrientes latinistas y europeas. En contraposición a este contexto, el poeta forja una poesía que nos abre a su profunda conexión con la tierra y el mar, su lugar en la escala social y el lenguaje hablado por personas como él. La autora, Janeth Sofía Morales Camargo, nos descubre el poeta que no se desliga de sus raíces culturales; en cambio, las integra en su poesía, generando una resistencia relevante hoy. Su obra contribuye a la preservación y promoción de la diversidad cultural, además de respaldar las luchas políticas de las comunidades afrodescendientes en Colombia y el resto del mundo.

Eduard Julián Chávez Murcia escribe un texto titulado “*Waxaitsi ubijitsiatsi liweisi* o de los saberes que se enseñan aprendiendo”. Este es el viaje de un estudiante de filosofía a través del territorio de los saberes de la comunidad Sikuani. Se trata de una reflexión filosófica en torno a la existencia de pueblos golpeados por el conflicto y la marginalidad. La experiencia en campo le permite al autor afirmar que sentir y escuchar son fundamentales para el ingreso a las cosmovisiones de la cultura, y permiten un acercamiento a las prácticas ancestrales de la mediación, la medicina, la memoria y los saberes de la comunidad.

El texto “¿Por qué Israel invadió Palestina?”, de la maestra María Teresa Vela Mendoza, sirve para comprender de manera clara el contexto de los ataques de Israel contra el pueblo palestino, siendo este un conflicto que ocupa ya más de medio siglo en la agenda internacional sin una clara solución. En su relato histórico, la autora señala cómo, con la Creación del Estado de Israel en el año 1948, se desplazaron setecientos cincuenta mil palestinos de su territorio. Los epítetos internacionales nombran el conflicto como un genocidio o como un fracaso de la humanidad, y, sin embargo, las potencias aún no proclaman el Estado de Palestina. Como dice su autora “este artículo saldrá cuando Palestina ya no exista”. Ojalá, esta aseveración no se cumpla.

El texto titulado “Algunas reflexiones entre saber y conocimiento, a propósito de la interpretación de un sueño”, es una travesía reflexiva que nos conduce de una cuestión onírica a una epistemológica, pasa del análisis de un sueño que tuvo el autor, a desarrollar algunas implicaciones notables que se derivan de las nociones de saber y conocimiento. Es un ejercicio escritural curioso, pues su autor, Pablo Vargas, aprovecha la libertad escritural que proporciona la revista para distanciarse del texto académico filosófico y aproximarse más a una comprensión sobre el conocimiento académico y el saber de los pueblos, materializada en anécdotas vitales que, al igual que los trabajos teóricos, permitirán construir una perspectiva estructurada del mundo.

La investigación persigue desplazar nuestras opiniones hacia saberes más argumentados, pero no necesariamente despojados de la experiencia de los sujetos. A este propósito sirven las revisiones exhaustivas, los avances de procesos o resultados de investigación. En esta edición entregamos una serie de textos que ponen en tensión las identidades de los pueblos, el reconocimiento de sus derechos, la transformación de la cultura y la necesidad de modelos educativos propios.

Tres maestras de la Institución Educativa Distrital José Asunción Silva comunican su investigación en el artículo “SAIVA el buen vivir en el JAS”. Su texto presenta una estrategia pedagógica que parte de prácticas ancestrales como el buen vivir para fortalecer el aprendizaje y la convivencia escolar para los niños y las niñas pertenecientes a grupos étnicos y comunidades migrantes. Iniciativas como estas contribuyen a incorporar una ética que posibilite el reconocimiento de la otredad y la construcción de la escuela como un territorio de paz.

En su artículo “Cronotopo del viaje a la muerte en relatos míticos indígenas”, María Fernanda López ofrece una valiosa reflexión sobre la función de los mitos en las comunidades indígenas del Pacífico colombiano. A partir de la categoría de cronotopo, la autora analiza cinco relatos míticos que narran el viaje al mundo de los muertos. La autora plantea que los mitos son un lugar de enunciación de la cultura y un recurso regulador de la vida social. En este sentido, los relatos míticos que describen el viaje a la muerte juegan un papel fundamental en la organización del caos del mundo y la dotación de sentido a la vida. Los cinco mitos analizados por esta estudiante de filosofía comparten una estructura común: el protagonista viaja a la muerte como consecuencia de la infracción de una norma social o espiritual. En algunos casos, el protagonista retorna a la vida porque ha infringido alguna norma en el mundo de los muertos.

En el artículo sobre la novela de Juan Rulfo, Pedro Páramo, se establecen las líneas que tejen el tiempo-espacio de la vida, la memoria y la ficción. Diego Mauricio Arévalo, su autor, nos entrega una versión interpretativa que enlaza la obra de Rulfo con otros relatos escritos por él, dando lugar a una suerte de mano a mano de hombres que recuerdan retazos de la vida en pueblos poblados por la soledad, el abandono o la tristeza sin

importar del lado de la vida, la muerte o la ficción. En su texto, hechos, recuerdos, olvidos e imágenes van dando forma a una narrativa que avanza como un juego de espejos de hombres que ya fueron narrados por Rulfo, pero que se descubren en los campos colombianos. El texto constituye un aporte valioso para el análisis de la literatura y su relación con los estudios de la memoria. El autor toma como base la obra de Pedro Páramo para extraer los elementos que forjan la memoria campesina de un área rural de Bogotá.

Separata

Esta edición ha dedicado al escritor Franz Kafka un texto intitulado por Edilson Silva Liévano “El mejor homenaje para un escritor es leerlo”. Es una reflexión a partir de algunos de sus cuentos para conmemorar cien años de su muerte. Su literatura continúa suscitando reflexiones, inspirando nuevos escritores, mientras que sus imágenes fantásticas siguen fascinando.

Desde la Universidad de Carolina, República Checa, el Dr. Roman Zat’ko nos presenta el texto titulado “La técnica del contrapunteo como base del dramatismo en *La vorágine*” de José Eustasio Rivera. Se trata de un dedicado estudio fonético fonológico del registro sociolingüístico de los personajes; del análisis de algunas estructuras clásicas que subyacen en el entramado de sus pasajes; así como de las relaciones espaciotemporales de lo mítico y lo histórico. Con esta contribución la revista estudiantil Zegusqua Pedagógica se une a la conmemoración de los cien años de esta obra de la literatura colombiana con resonancia internacional.

Convocatoria edición No. 4. (2025). *Semilleros de investigación: el fomento del asombro, la innovación y la creatividad.*

Reportaje a Carla Filipe. *Una lectura pedagógica desde el urbanismo*

Jenny Marisol Ávila-Martínez¹

Realidades urbanas y académicas de la ciudad latinoamericana

En el mes de noviembre del 2023, el semillero de investigación Problemas Urbanos Contemporáneos, adscrito al Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional, realizó el I Encuentro Nacional de Semilleros de investigación en Ciencias Sociales, un espacio académico pensado para visibilizar las apuestas de formación de investigadores que tanto docentes como estudiantes han consolidado en distintas universidades del país. Durante tres días tuvimos la oportunidad de compartir reflexiones sobre problemas urbano-territoriales, movimientos sociales con enfoque de género, cuestiones socioambientales y apuestas didácticas para las ciencias sociales.

La conferencia central estuvo a cargo de nuestra invitada internacional, Carla Filipe Narciso, arquitecta portuguesa radicada en México, Doctora en Urbanismo por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y Maestra en Geografía por la Universidad de Lisboa. Su trayectoria en las áreas de estudios urbanos, teoría urbana crítica y espacio público se ha fortalecido gracias a su compromiso y acompañamiento en los escenarios de movilización y reflexión feminista. Durante los días del evento, compartimos lecturas sobre la universidad latinoamericana y sobre el significado de su paso por nuestra alma mater que, sin lugar a duda, presenta campos de disputa muy similares a los espacios universitarios conocidos por nuestra invitada. A continuación, queremos compartir algunos de los diálogos más sensibles y significativos en esta experiencia.

Cómo citar este artículo

Ávila-Martínez, J. M. (2024). Reportaje a Carla Filipe. Una lectura pedagógica desde el urbanismo. *Zegusqua*, (3), 9-16.



¹ Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades – UAM Cuajimalpa, México. Docente del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. jmavilam@pedagogica.edu.co

Introducción

Carla Filipe: Hola, buenas tardes a todos y todas. Yo soy Carla Filipe, soy investigadora del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la UNAM. Tengo el placer de hacer parte de este primer encuentro de semilleros, aquí, en la Universidad Pedagógica Nacional. De estos tres días de encuentro, llevo cosas muy bonitas, cosas muy buenas: desde la experiencia de compartir el espacio con alumnas y alumnos comprometidos con la educación, pero comprometidos con una educación de acción social, que están comprometidos con sus comunidades, están comprometidos en gestar propuestas de acción que van en contra de las violencias, de los abusos que sufren estas comunidades por varios elementos. Creo que también lo que llevo es de cómo están trabajando a nivel de incorporar y reconocer el trabajo de las mujeres aquí, en los diferentes trabajos que se presentaron, de la importancia del trabajo que están llevando a cabo estas mujeres y cómo están dando pauta a establecer conjuntamente acciones entre la universidad y la praxis social; una praxis territorial al tiempo. Y eso es muy interesante porque muchas veces la universidad se configura siempre desde las... de una jerarquía, y dentro de las cuatro paredes que conforman, como si fuera un espacio aislado de la sociedad. Y lo que encontré aquí es un espacio relacional, que la Pedagógica no se da afuera de los problemas territoriales de las comunidades, y eso es algo que yo llevo de reflexión. Así como también llevo de reflexión la praxis revolucionaria de alumnos y alumnas que se veía cuando vino un invitado de las FARC, y de lo bonito que es ver cómo hay una movilización, cómo hay una alegría, cómo hay una identificación con una praxis de acción revolucionaria. Entonces, fueron tres días que yo agradezco muchísimo. Creo que es un trabajo estupendo lo que están llevando a cabo aquí, en la licenciatura, en la formación tan importante de maestros y de maestras, que, pues, al fin y al cabo, su tarea es la misma formación, o sea, la formación continua de alumnos y de alumnas que van a ser los futuros y las futuras maestras

Marisol Ávila: Muchas gracias, Carla.

Reportaje

Marisol Ávila: Bueno, estamos muy felices de que nos hayas acompañado en toda esta experiencia. Esta primera parte es para hablar un poquito sobre quién eres, cuál es tu trayectoria, cómo llegas a la arquitectura, a los estudios urbanos, y también a acercarte a toda esta preocupación por la producción espacial que ahora tenemos.

Carla Filipe: Gracias. Al contrario, muchas gracias por la invitación. La verdad, me ha sido un gusto estar aquí con ustedes y compartir este espacio. Llevo cosas muy bonitas y cosas muy buenas, y muchas reflexiones de estos tres días, porque el sentido que tiene la

Universidad Pedagógica, en el caso de la licenciatura en Ciencias Sociales, de acción colectiva, de intervención, me parece que es lo que hace falta (risas). Eso es lo que hace falta. Salir de los muros de las universidades.

Mira, yo soy arquitecta paisajista de formación y estudié en Portugal. Donde yo estudié, la arquitectura de paisaje es muy distinta en México, porque está muy volcada hacia el ordenamiento territorial. Al igual que aquí, hacemos muchas salidas de campo, porque tenéis que conocer el territorio, o sea, el territorio para el cual vas a diseñar. No diseñar como un parque o un jardín, sino la política territorial, la política de paisaje que, ahorita, ya se ha trabajado en el ámbito europeo.

Después estuve en Brasil terminando la carrera y estuve seis meses en Brasil, en la Secretaría de Medio Ambiente Urbanismo del Noreste, una ciudad del noreste de Brasil. Eso fue así, una experiencia muy, muy rica, porque fue encontrar otra realidad muy distinta al ámbito de la educación, en los términos en los cuales te van construyendo. Pues Brasil es un país de América Latina, que, en términos de las problemáticas, es muy parecido al caso de Colombia. Ahí había varias compañeras y compañeros que estaban estudiando ya fuera la maestría, ya fuera el doctorado. Y una compañera me pidió ayuda en su investigación, que está trabajando justo los fraccionamientos cerrados, que eran modelos importados de Estados Unidos. Me empezó a gustar mucho apoyarla en la investigación. Me gustó mucho el propio trabajo en la secretaría, muy interesante ver las divergencias que establecen entre territorio, la cuestión de la corrupción, los amiguismos. En ese momento estábamos... Yo fui justo para la reelección del plan del director municipal y fue muy interesante porque puedes imaginar las peleas y los conflictos entre los empresarios, las comunidades para la actualización del plan. Eso me abrió el panorama desde otro ámbito, y fue muy interesante.

Cuando regresé a Portugal, trabajé dos años en un ayuntamiento como directora de espacios verdes. Allí ya me metí en la maestría en geografía, porque yo sentía que tenía que ir a la geografía hasta porque tengo un amigo geógrafo, profesor Gaspar, que siempre se me estaba burlando. Es que los paisajistas hacen cosas muy interesantes, pero cuando cambian de escala es un desastre, y esto era cada rato me estaba diciendo y yo decía pues voy a entender la escala de la geografía y por eso me metí a la maestría en geografía y la línea de especialización de estudios urbanos, porque allá la maestría tenía tres o cuatro líneas de investigación; una de ellas era estudios urbanos, entonces, pues yo voy a la de estudios urbanos. También en ese momento conseguí una beca y me fui a Barcelona, entonces un año de la maestría lo hice en Barcelona, en la universidad de Barcelona, en la facultad de Geografía e Historia. Y también fue interesante porque la aproximación a la geografía me fue dando algunas bases teórico-críticas, que la lectura del paisaje pues no tiene esta base teórica, es muy poco crítica aun cuando se enfoca mucho al ordenamiento territorial pero ya sabes, son las bases, directrices de lineamientos,

es de la comunidad europea, entonces nada es crítico y todo se establece desde la abstracción de lo hegemónico. Entonces la maestría me dio bases teóricas de la geografía, eso fue muy importante que yo no conocía. Yo trabajé, mi tesis justo fue sobre Barcelona y sobre los procesos de renovación urbana de El Raval, donde había habido mucho despojo sobre todo de migrantes que habían llegado del sur de España, caso de Murcia, había habido mucho despojo porque habían abierto el barrio, en este proceso de higienización, muchas construcciones la destruyeron para abrir y pues claro que fueron sacando a mucha gente, entonces mi trabajo fue justo sobre El Raval y ahí fui como conectando más la parte de la teoría crítica con la praxis real de la gente que había sido despojada. Y esa representación del espacio público en términos de una política de ciudad, porque la política de ciudad fue muy importante, la cuestión del espacio público porque en realidad como el ancla de todo proceso de renovación de Barcelona se establece a partir del espacio público. Ya después, empecé a hacer el doctorado ahí mismo, también en geografía pero, [por] circunstancias de la vida, lo dejé, porque me vine para México, y lo empecé aquí en México. Inicialmente, mi idea era estudiar el doctorado en geografía en la UNAM, pero en ese momento el doctorado en Urbanismo era de competencia internacional y el de Geografía no, y como mi tutora fue una geógrafa, pues en realidad me mantuve en la geografía.

Algo muy importante fue cuando empiezo, cuando llego a México, y me doy de cuenta de la praxis real, me empiezo a dar cuenta [de] que la teoría que yo traía no tiene una aplicabilidad, no tiene una praxis, no hay un encuentro con la realidad de México. Y eso fue a partir de entender lo localizado, entonces era como la teoría. Ahí la teoría crítica me empezaba a hacer sentido, pero a partir de una praxis de los lugares, de empezar a ver qué estaba pasando y sobre todo la cuestión histórica, que empezaba a desmontar toda la abstracción de la teoría crítica, pues hegemónica. Y eso fue ya como empezar a desvincular un poco para acercar mucho más a los procesos locales.

Marisol Ávila: Y justamente, en esos encuentros con otras necesidades espaciales y urbanas, con esos otros encuentros de esta realidad latinoamericana, tú, como migrante en México, pero no una migrante del sur, sino una migrante de Europa, ¿cierto? Eres una mujer blanca con acceso a la educación, en ese lugar de enunciación que muchos podemos reconocer como un espacio privilegiado, ¿cómo lees la realidad de una ciudad latinoamericana como México? ¿Cómo lees la realidad urbana y la realidad académica? por un lado, y, por otro lado, ¿con qué retos te encuentras tú también para descolonizar tu formación? (risas)

Carla Filipe: Ay, qué pregunta, porque siempre es un debate; debate interno mío también. Porque, a lo mejor, la posibilidad que tengo hoy de la crítica y del enfrentamiento quizás también me es dada. Está dada, y esa posibilidad justo por ese lugar de privilegio que tengo. Es verdad, yo lo reconozco y siempre trato de contextualizarlo. Claramente, dentro

de un contexto como México, el hecho de que yo esté ahí como investigadora, dando clases, claro que me posiciona en una situación de privilegio, por supuesto. Yo lo tengo muy claro, y a veces eso es difícil también: cómo a partir de ahí, de esa posición de privilegio, tener una crítica. Es muy difícil, de verdad, créemelo que es complicado. Pero, lo que yo he tratado siempre de hacer, es de ir siempre desmontando la base teórica a partir de la praxis real, de las relaciones que establezco con mis alumnos, desde una conciencia, y de reconocer que tengo una situación de privilegio frente a ello, pero tratar de minimizar eso a partir de la horizontalidad que se puede construir tanto en la praxis académica, como en la praxis como seres humanos. Y siempre traer a la colación la realidad y, a partir de ahí, entonces podemos ir leyendo y criticando lo que nos están dando, de la abstracción que a veces no tiene una correlación. Pero, no es fácil, de verdad, es como pensar dos veces o tres veces antes de hablar porque sí tengo conciencia de la realidad y que la realidad no es muchas veces mi realidad.

Marisol Ávila: ¿Y consideras que ese es un proyecto que de pronto tengan presente en el cuerpo docente de la UNAM o son apuestas personales?

Carla Filipe: No, mira, es difícil, ahorita sobre todo en este camino que emprendí de apoyo a las mujeres organizadas de la facultad, me ha costado. Ahorita, hay dos cosas importantes: se vino toda la institución contra mí, pero creo que yo me he podido mantener por la situación de privilegio que tengo, de ser extranjera. Es verdad eso, eso lo reconozco, pero no ha sido fácil. Quien pueda creer que ha sido fácil, no, no ha sido fácil porque ha sido de una violencia política muy fuerte. El hecho de que yo me haya posicionado a favor del movimiento y todo lo que tenga que ver con el movimiento y todo lo que tenga que ver con las estudiantes, y tener muy clara, hoy, mi postura como feminista. Tú sabes, cuando trabajas para la institución, dices lo que la institución quiere escuchar, todo está bien. Pero cuando vas en contra de la institución, la cosa se pone muy difícil. Y es difícil también encontrar grupos de apoyo, porque hay muchas cosas en juego. Por eso te digo, lo puedo manifestar por mi situación de privilegio; yo soy definitiva en la UNAM, pero también sé que hay muchos profesores que son de asignatura en una precarización laboral fuerte, por supuesto que ellos no pueden dar la cara. Entonces, lo que yo hago, desde esa conciencia, me voy con todo ya, no estoy callada.

Marisol Ávila: Pero es una apuesta súper valiosa porque es justamente tomar provecho de algo que te pone en un buen lugar y hablar por quienes no pueden. Y poner a temblar lo que siempre se cree establecido, lo que se cree que está dado, y cuestionar también a una institución que te puede decir: "Te hemos dado todo, te corresponde el silencio".

Carla Filipe: Pero ahí es algo que te quería también comentar. Mira, cuando yo llego a la UNAM, nada es gratis, yo he trabajado, pero muchísimo, muchísimo, muchísimo. Entonces, cuando yo llego a la UNAM, fue porque hubo una evaluación de mi currículo, de un montón de currículos que había ahí y la comisión deliberó a mi favor.

Marisol Ávila: (Interrumpe) Sí, claro, es que hay un criterio.

Carla Filipe: Entonces, hay un trabajo que me respalda y eso. Yo... Como decírtelo, es algo que me hace feliz porque la mayoría de la gente que entra ahí es por "dedazo", así. Porque mi mamá, porque... O sea, es de "dedazo".

Marisol Ávila: Aquí decimos "Palanca".

Carla Filipe: ¿Palanca? No. Allá es de "dedazo". No son los mejores, ni poco más o menos, sino son dedazos. Y eso a mí me hace, me deja tranquila, que yo no llegué por dedazo de nadie, sino llegué por mi trabajo, el trabajo que me representa, y eso también, de alguna manera, sí es una situación de privilegio, pero porque he trabajado mucho y trabajo mucho. Yo trabajo mucho para la institución, entonces, sí me ha dado, pero yo también he dado mucho a la institución.

Marisol Ávila: Y eso también es una apuesta de construcción, indudablemente.

Carla Filipe: O sea, porque también tengo claro que estoy en una institución de educación pública. Si aquí quien me está pagando mi sueldo son los papás de mis alumnas y alumnos. Entonces yo digo, yo tengo una responsabilidad con la universidad pública en ese sentido, porque también cuando yo estudié el doctorado en México tuve un doctorado del (___), que viene de los impuestos, eso yo no me puedo obviar, viene de los impuestos de las personas de mis alumnos, de los papás y mamás de mis alumnos. Entonces, por eso digo, yo tengo una responsabilidad, la universidad me da, pero yo también doy mucho a la universidad y también doy mucho a mis estudiantes. Yo sí tengo un compromiso con ellas y con ellos, por eso ando desbordada de trabajo para poder acompañarlas y poder acompañarlos. Para poder construir espacios seguros, espacios de reflexión crítica, espacios que ellas y ellos puedan ser quienes son, porque la universidad también limita mucho, limita, calla, traiciona. Y ahí ellos pueden ser quienes son. Yo le decía mucho a una alumna mía que sufrió mucha violencia en la facultad, yo le decía, ahorita es la hora de que tú digas todo lo que te obligaron a callar en estos cuatro años, aquí tú puedes decir todo. Y me decía, ah, ¿pero puedo decir esto? Por supuesto, y ¿puedo poner esta foto? Por supuesto. Aquí es el momento de ser quien tú eres.

Marisol Ávila: A mí me parece maravilloso encontrar tanto compromiso con la labor educativa en un campo de investigación y un campo disciplinar que uno no conectaría con ello. Entonces, por ejemplo, uno de los choques que nosotros tenemos como pedagogos frente a historiadores, geógrafos, arquitectos, abogados es que se asume que el acto educativo es transmitir, memorizar, hacer una discusión muy somera sobre un tema, pero se considera pecado tocar las fibras sensibles o conocer el mundo cotidiano de los estudiantes y es muy valioso que tú lo tengas presente y que sepas que hace parte del educar, conocer la dimensión humana de quienes están aprendiendo.

Carla Filipe: Es que eso es fundamental, la dimensión humana y ahí, pues en el ámbito en el cual yo estoy; que, pues es arquitectura como el marco general arquitectura, aunque está urbanismo, que es un poco más crítico, paisaje, diseño industrial; cero, nada, porque es un mercado. Arquitectura es una disciplina altamente elitista, altamente clasista, altamente racista, es muy violenta, es realmente violenta con quien no es de este grupo de elite, de verdad, es realmente violenta.

Marisol Ávila: Y ahora que saltamos, bueno que empezamos por Portugal, pasamos por México y ahora que estás aquí en Colombia, en Bogotá. ¿Cuál es la lectura que te llevas de la Universidad Pedagógica y de la Licenciatura en Ciencias Sociales, que es con quien finalmente compartes?

Carla Filipe: Mira, a mí me deja muy feliz que haya como este espacio, dentro de un ámbito, de un entorno más amplio, que hay un espacio crítico, que se denota hasta cuando estás afuera, se denota que aquí hay algo que está pasando, porque no entras dentro de esa configuración del orden, de este orden de listado, de este orden que está establecido, sino que hay algo que está aquí pasando y claro, que aquí se están formando maestros y maestras.

Yo me quedo muy sensibilizada con el hecho de que tienen una praxis de acción social tremenda aquí, eso me dejó fascinada, fascinada. Que salen mucho, que no hablan desde la abstracción, que hablan desde un conocimiento real, que se acercan a las comunidades, que hacen. Que, realmente, esto que se habla que la universidad pública debe hacer una acción social, aquí, aquí en esta universidad sí o en esta licenciatura, sí se ve que hay una acción social, no queda en la abstracción. La actitud de los alumnos y de las alumnas, su participación con las comunidades, ayer que escuchaba a esta compañera "Fabis" yo estaba maravillada, te lo juro, maravillada, yo tenía cosas allí; bastante, bastante claras, bastante crítica, bastante reflexiva, pero por detrás hay un trabajo comunitario, hay un trabajo de acción.

Marisol Ávila: (Interrumpe) Sí, ella habla por muchos.

Carla Filipe: De ayuda, de apoyo, de trabajo con los niños, con las niñas y es verdad, el ratito que están ahí con ellas y con ellos no están en su casa sufriendo violencias eso es muchísimo, eso es realmente muchísimo. Yo me quedo realmente muy feliz, y espero que se mantenga, y que este oasis que está en medio de un entorno, que es mucho más estructurado, ordenado, que se siga manteniendo y siga produciendo, que siga formando. Creo que eso es bien importante, que siga formando maestros y maestras críticos y con conocimiento de la realidad, que tienen una acción hacia la realidad, no en los salones de clase únicamente.

Marisol Ávila: Sobre este primer Encuentro Nacional de Semilleros de Investigación en Ciencias Sociales, ¿qué proyecciones podrías sugerir para que se mantenga, para que se proyecte también en otros espacios universitarios?

Carla Filipe: Mira, yo creo que la divulgación es bien importante, tienen que divulgar lo que están haciendo. Eso es determinante. Y mostrar el impacto social que tienen los semilleros. No puede quedar solo aquí, eso tiene que salir, tiene que ser divulgado para que se conozca el impacto. Me parece que eso es bien importante y, para que no se pierda, que ya sabemos cuando hay mucha acción hay tendencia a desintegrarlo y pues la idea es que no, por eso es importante que se divulgue. Muy importante.

Marisol Ávila: Bien. Muchísimas gracias por este espacio pequeñito, pero también con tantas cosas para reflexionar. Te daremos a conocer el reportaje cuando esté publicado.

Carla Filipe: Vale, muchísimas gracias. Te agradezco mucho la invitación.

La Montaña de Bicicletas

Andrés Felipe Guerrero-Moisés¹

Una sobre otra, sobre otra, sobre otra y otra encima de esta última. Algunas hacia los lados. Todas rotas, chatarra. Rines y ruedas, marcos y llantas. Todas hechas una gran montaña, un entramado de lata. Todas con un nombre propio y un apellido, bicicletas, óxido y olvido.

La montaña de bicicletas no solo es aquella montaña que nos enteramos de que existió cerca de uno de los refugios indígenas más representativos cerca de San José del Guaviare. También es el título que acompaña al texto y la forma en la que este será presentado: arrumando conceptos, teorías, experiencias, historias, anécdotas y varios más. Todas viajando a la velocidad del sonido de una bicicleta cuyo uso final será precisamente este último viaje: hacer una montaña que invite a ser escalada, para, en su cima, vislumbrar los aspectos que comparten los peldaños que son temas, con la verdad por ser descubierta en el horizonte. Y la montaña ya vista desde arriba, base piramidal con estructura de metal, es un nido de comején que se alza en el llano que verá aquel que visite este mundo interpuesto que va hacia el Amazonas, en el suroriente de Colombia.

Al igual que el nido de comején, cuyas montañas surgen en la superficie, pero encierran un entramado inmenso de túneles y de sistemas de refrigeración cuidadosamente diseñados debajo de la tierra, la montaña de bicicletas esconde todo un esqueleto articulado de historias, anécdotas y tragedias, enterradas bajo la coraza metálica de la artificial montaña. Este monumento fue realizado por los indígenas Nukak Maku en algún punto de la historia reciente, luego de tener contacto con la sociedad occidental después de 1988. Lastimosamente, de unos meses para acá, este grupo indígena se ha convertido en una situación particular para los habitantes de San José del Guaviare, las razones son varias, los efectos también. Pero si hay algo que decir es que un buen comienzo y un buen final para toda la historia es esta montaña de bicicletas.

Cómo citar este artículo

Guerrero-Moisés, A. F. (2024). La montaña de bicicletas. *Zegusqua*, (3), 17-32.



¹ Estudiante de Licenciatura en Lenguas de la UPN, del grupo de Estudios Culturales. andresymedio@outlook.com

Esta historia, que al comienzo es más bien una anécdota, surge en el primer día de investigación de un grupo de Estudios Culturales de la Universidad Pedagógica Nacional al cual pertenezco. Darío Alfonso Montoya, director de la Biblioteca Pública Departamental nos cuenta que, hace unos meses, algunos Nukak comenzaron a tomar prestadas las bicicletas que se encontraban parqueadas en San José del Guaviare y las utilizaban para transportarse a su resguardo, a las afueras de la ciudad. Luego las dejaban a la entrada de este, su resguardo, acumulándose incesantemente, pues solamente servían de ida, no de vuelta. El enigma que percibe el director de la Biblioteca es ¿Cómo aprendieron a montar bicicleta en primer lugar?

¿Y si la bicicleta fuera la cura rotatoria que regenerase al individuo? Tal como se lo preguntaba Edmondo de Amicis, luego de su primera tentación. O ¿qué tal esté más cerca de la segunda tentación en la que aquel hombre enfermo andaba con gran dificultad en un triciclo, tal vez durante uno de sus últimos paseos, y, a pesar de los obstáculos y de las burlas, encontraba regocijo en montar su vehículo? Después de todo, la bicicleta, al igual que el sistema propagandista imperante, son tan seductores que es difícil eludirlos. Así pues, el indígena, análogo al hombre decadente en la segunda tentación de De Amicis, se ve extasiado frente al bombardeo mediático que representa esa sociedad tan extraña, tan ajena, futurista e imponente, tan llena de oportunidades como lo es la sociedad occidental. Le parecerán entonces, “miradas seductoras, sonrisas de promesa, y guiños de invitación amorosa a intentar la aventura”, independientemente de si luego pueda, o no, salir de aquella trampa mediática. O, tal vez, mientras, con una sonrisa a lo lejos, le dicen a su contemporáneo: “¡Tú te quedas atrás, lento!”

Los Nukak Maku son el último grupo indígena que ha entrado en contacto con la sociedad occidental. A pesar de que habían sido estudiados en la década de 1960, son desplazados fuera de sus territorios por las FARC-EP a finales de los años 80. Surgen, desde entonces, una cantidad de problemas, ya que los Nukak tienen un concepto muy borroso de propiedad. El choque cultural no se hizo esperar y, en algunos casos, varios indígenas y propietarios de fincas resultaron heridos.

Al estar acostumbrados a vivir en la selva y a aprovechar los recursos que ella les brinda, entrar a una sociedad capitalista no ha sido fácil para los Nukak. Los viejos quieren mantener sus tradiciones, aunque sabios ya casi no hay pues hace un tiempo se enfermaron y su población disminuyó. El contacto con el colono ha hecho que los jóvenes pierdan sus costumbres y pierdan, con el paso de los días, el interés de mantener las tradiciones por las cuales son tan reconocidos, como su cosmovisión o sus maneras: andar casi desnudos, pintarse la cara con achote, mantener el cabello corto —tanto las mujeres como los hombres— y, finalmente, sus tradiciones de caza. El interés en preservar la memoria se ha volcado en uno capitalista, el Nukak ahora busca dinero porque sabe que con él es “alguien”, y esto le permite acceder al mercado, por lo tanto, capitalistamente hablando, existir.

No sorprende que, al momento de pedirles una foto, exijan diez mil pesos. Tampoco sorprende verlos vestidos como nosotros, como los colonos, solo algunos mantienen la costumbre de raparse la cabeza y las cejas, casi ninguno se pinta ya. La tradición se pierde inevitablemente a cada paso que dan entrando en la sociedad occidental, pero, de alguna u otra forma, ellos quieren que sea así: los jóvenes no tienen interés en las historias de sus antepasados, historias que además promueven un modelo social que tal vez ya no es el adecuado para sus propios miembros.

El choque cultural de los Nukak, no solo con colonos sino también con otras etnias locales, ha hecho que no tengan mucha aceptación en la zona. Algunos indígenas de otras etnias comparten una misma visión sobre la problemática. Uno de ellos, al ser preguntado sobre la situación con los Nukak, responde, muy diplomáticamente, que el problema con los Nukak es que “ellos no respetan”.

||

Hay tres etnias trenzadas con fibras de cumare en la región del Guaviare: los Jiw, los Nukak Maku y los Tukano-Oriental. Todos ellos se dedican a la producción de artesanías que son comercializadas por los dos entes reguladores de la zona: El Fondo Mixto de Cultura y ASOAG. El primero tiene varias tiendas alrededor de la ciudad; la segunda tiene dos tiendas, una en el primer piso de la gobernación y la otra en el aeropuerto. Tuve contacto directo con ambas empresas, las cuales muy amablemente nos mostraron las artesanías. Una de ellas me dejó muy claro que no es posible llamarles artesanos a los indígenas, pues ellos no lo son; las cosas que hacen son para su uso diario, que el colono haya encontrado en ellas bonitas cositas para decorar su casita, no significa que pierdan su uso original como herramientas.

Los artefactos que se encuentran son varios, y cada uno de ellos tiene una función. No hay artículo que no tenga un uso práctico en su escenario original. Entre estos artefactos, encontramos el *matafrio*, que se usa en la separación del agua de la masa de la yuca brava después de ser fermentada, y que se usa en la producción de cazabe y fariña. Para la producción de estos alimentos también se utilizan los balayes, que son como coladores, o filtros, en los que también se puede poner a secar la harina de la yuca o amasarla con las manos. Además, están los canastos de distintas formas y tamaños; los chinchorros procedentes de distintas etnias; las pantallas tejidas por Jiw; las manillas de fibra de cumare, siendo las más reconocidas y aclamadas; las bandas Nukak, que en realidad se ponen en los pies, pues sirven como amuleto protector contra el ataque de serpientes durante sus largas caminatas en la selva. Además de estos, están otros artefactos que, más allá de un uso práctico en agricultura o en el diario vivir de los indígenas, sirven para dar cuenta de un fenómeno cultural, como lo son los atrapamujeres, cuya divertida historia nos contó Irma Pinzón del Fondo Mixto.

¿En qué momento estos artefactos pierden su función y se convierten en meros artículos de decoración que terminan en “nichos” dentro de las casas de nosotros, los occidentales, o decorando nuestros cuerpos? En el momento justo en que despojamos los artefactos de su cronotopo, estos se transforman para dar lugar a un objeto cuya esencia se ha perdido y pasa a ser un souvenir. Los objetos de los indígenas tienen una particularidad, sin embargo, un último recurso de resistencia a la homogenización la cual sufren los productos desde la industrialización, la producción en masa. Los indígenas, y particularmente los Nukak, viven en su día a día, no tienen una visión del futuro como la del occidental y, por eso, en el momento en el que las entidades que comercializan las artesanías, les solicitan un pedido de diez chinchorros para una fecha determinada, en esa fecha llegan con uno, les piden el pago de ese, y les dicen que luego traen otro, aunque eran diez.

Esto convierte cada artículo en algo único, dispendioso y esforzado para ser creado. Además de la simbología oculta en cada trence de canastos, manillas y bandas, cada uno de estos se transforma en un coleccionable invaluable para el occidental, aunque esto pasa desapercibido en la mayoría de los casos. El serial # 1 de una producción infinita no sería, entra al mundo de los números irracionales. Además, el trastorno obsesivo compulsivo no se hace esperar, el occidental recolecta objetos sin parar: apila, colecciona, archiva, cataloga, preserva, acumula e indexa. Repite el ciclo. Guarda cosas por guardarlas, así que ¿no somos todos en el fondo grandes apiladores de montañas de bicicletas?

Si revisamos los productos que pertenecen a lo que Eco llama cultura de masas, entonces podemos entender un poco mejor estas manifestaciones de la capitalista obsesión por la acumulación. Lo *Kitsch*, apreciado en gran medida por los “integrados”, y estigmatizado al ser teorizado por los “apocalípticos”, sirve como punto de partida para tejer la cultura de masas y las artesanías indígenas. Al igual que el paso de la biblia confeccionada manualmente durante el medioevo, a aquella reproducible xilográficamente, la cual sería llamada “biblia pauperum” al ser una biblia menor, las artesanías aún gozan del prestigio de ser *custom made*, hechas para un cliente en una relación artesana en la que cada objeto remite a un código de creencias y convenciones, tal vez incluso a un sistema de valores, como la creación de los artefactos por parte de mujeres de manera exclusiva. Esto, hasta que la entrada al mundo mercantil, inspiró a los hombres a dejar algo de su orgullo de lado, permitiéndoles a ellos también, crear sus artesanías a escondidas. Cosa inimaginable pues era tradición indígena que “mujer trabaja, hombre cobra”. Cosa alejadísima de la cultura occidental, o ¿no?

Sin embargo, estos objetos lentamente están pasando a ser parte cada vez más, de la masificación del producto. El cambio de un original a un artefacto sistematizado, masificado, de “fábrica”, hace que este se transforme, y su valor cultural se vea diezmado, como en el texto de Zaid, convirtiéndose en una copia de una copia de una copia, en la cual se pierde el sentido de lo original, por lo que el artefacto termina siendo una vulgar

imitación de un original ya olvidado, ya ignorado por la masa consumidora de lo *Kitsch*. Es una traducción mal hecha del Quijote a más de 50 lenguas, mal impresas, sin siquiera mencionar fecha ni lugar, “pero ostentan ya la primera característica de la cultura de masas, ser efímeros”.

La definición del mal gusto en el arte cabe perfectamente dentro de lo *Kitsch*: “es una prefabricación e imposición del efecto” (Eco, 1984, p. 80). Umberto Eco lo introduce así en su libro “Apocalípticos e Integrados”. Definiendo además lo *Kitsch* como “la pacotilla artística destinada a compradores deseosos de fáciles experiencias estéticas” (Eco, 1984, p. 81). Baratijas, copias, réplicas, imágenes de imágenes, llenas de mensajes redundantes que buscan la evocación de sentimientos por medio de una yuxtaposición de estímulos sensoriales y de significantes, sin profundidad, sin cuidar la esencia, sino la apariencia. Finalmente, lo *Kitsch* es un *Ersatz*, un reemplazo del original, pero fácilmente comestible.

Pero esto no es malo, en defensa de lo *Kitsch*. Eco se refiere a la definición que da Killy, en la cual esta estética es “el hijo natural del arte, que produce efectos de aquellos momentos en que sus consumidores desearían, de hecho, gozar de los efectos, y no entregarse a la más difícil y reservada operación de una fruición estética compleja y responsable” (p. 85). Finalmente, concluyendo que lo *Kitsch* necesita de un *Kitsch-Mensch*, quien “necesita una forma tal de mentira para reconocerse en ella” (Eco, 1984, p.87). Y, en gran medida, nosotros somos ese *Kitsch-Mensch*, cuando compramos las llamadas artesanías en las tiendas, donde ya, por ejemplo, el nudo tradicional de las bandas Nukak ha cambiado por el nudo tradicional de las manillas que venden en el Lourdes, todo para el placer y comodidad del cliente.

Paradójicamente, las artesanías que se consiguen en San José del Guaviare son ejemplo viviente del paso del artefacto con fines utilitarios a lo *Kitsch* y, luego, a ser un objeto digno de escrutinio. De *Masscult*, a *Midcult* y, finalmente, a un producto que será estudiado por la crítica.

En primer lugar, lo *Masscult* “aprecia la presentación formal, la eficiencia funcional, gozando así de una experiencia estética que no pretende, empero, sustituir otras experiencias “superiores” (Eco, 1984, p. 114). En otras palabras, es lo que es y su valor estético es intrínseco y proporcional a su uso cotidiano. Por lo tanto, es un objeto transparente, que no busca evocar sentimiento alguno más que el que produciría su uso: una banda como defensa contra el ataque de las serpientes, un instrumento para la producción de alimentos o una flauta para soplarla y producir sonidos, o en las coordenadas occidentales, un martillo para golpear un clavo y colgar un cuadro.

Luego, el objeto se pone a la venta al público en el Fondo Mixto o en ASOAG, y deviene *Midcult*, hija bastarda del *Masscult*, la cual dice más de lo que sucede, es más de lo que el objeto realmente es. Cumple con cinco características traducidas en: la simplificación

intertextual (se coloca la publicidad en el producto mismo, como los imanes de nevera), se aprovecha la popularización (no se arriesga, es opuesto a la vanguardia pero depende de ella), evoca sentimientos (enfatisa la función poética), se vende como arte (siendo una vulgar copia) y, más importante aún, se vuelve un objeto autosuficiente, que no invita a ser estudiado por su comprador, quien a su vez no desea estudiarlo. Los objetos *Midcult* se identifican con la divulgación, y, tal como el imán que tengo en mi nevera de cuando mi tía visitó Cuenca, el juego de los *pocos afortunados (happy few)*, evoca una forma de envidia, ya que visitar tal o cual ciudad se vuelve beneficio de pocos, deseado por muchos. Pero mi tía no visitó San José, yo también tengo mi felicidad, y una muy grande: la que me da la posibilidad de leer el objeto, dentro de su esencia funcional, hasta su devenir artesanal y finalmente como una valiosísima expresión cultural que dio vida a este texto.

Ahora, dejando de lado la anécdota familiar, surge la pregunta que dará continuación a la acumulación de conceptos en nuestra montaña de bicicletas y es ¿desde qué perspectiva se puede ver la problemática de los Nukak y cómo se podría conectar con la manufactura de artesanías y la transformación que estas sufren desde que son creadas hasta que son exprimidas de su esencia?

Una respuesta provisional, y que además concluye la parte anterior, es la que se puede apreciar luego de analizar los aspectos ya mencionados de lo *Kitsch*. Más allá de aborrecer las producciones artesanales, o de limitarse a ser un turista comprando objetos evocadores de sentimientos, el paso de la artesanía a ser un objeto de estudio significa que su estética y su proceso completo pueden llegar a ser apreciados. Entonces, descubrimos que tanto el problema como la solución ya han sido planteados en términos de una “comunicación cultural equilibrada”, la cual no consta en la abolición de la venta de los productos indígenas, ni en el sentido contrario, la prohibición de los objetos occidentales a la población indígena; sino en la dosificación de los mensajes, de la propaganda, de las tal vez mal llamadas artesanías, del uso de la imagen tradicional de los grupos indígenas vendidas como si fueran mercancía, al mejor postor.

En últimas, ¿hasta qué punto se ha falsificado la imagen de las artesanías, desde su origen práctico, hasta su devenir decorativo? La falsificación de un original, el acercamiento a la producción en masa, la occidentalización de los productos y la mutación propagandística de la cultura de masas, hasta el punto de vender cualquier tipo de producto utilizando la imagen del pueblo y de las tribus, mientras por otro lado se les rechaza pública, aunque silenciosamente.

Pero esto no es todo, y esta respuesta provisional es simplemente eso. A lo largo de este texto, se busca responder cada vez con mayor profundidad esta pregunta. De hecho, el primer acercamiento que se aborda son las artesanías en sí, no fue sino resultado de la investigación etnográfica que se realizó en el lugar que apareciera como protagonista la problemática social de los Nukak. Pero no es una coincidencia. Los grandes estudios

antropológicos comenzaron con un robo, y el de bicicletas no fue el único. Varias anécdotas nos acompañaron desde nuestra llegada a San José, después de todo las anécdotas son tan importantes para las ciencias humanas que son su objeto de estudio. Por eso, se volcó la mirada hacia un punto de fuga en el horizonte, al cual, paradójicamente, entre más nos acercamos, más lejano se veía.

III

Tal vez el robo de una bicicleta, de un achote, de una fruta o de una vaca, no sea significativo, pero sí puede ser molesto. Hay tres aspectos importantes por estudiar acá, el primero tiene que ver con el concepto del robo en sí; el segundo, con el objeto que se roba; y, el tercero, con la cantidad robada. El robo no tiene cabida dentro de la sociedad Nukak, todos los objetos que ellos consiguen les son dados por la naturaleza o son cazados por ellos, en el momento en que un Nukak toma un fruto de su árbol, ya es de él, independientemente del propietario de la tierra donde el árbol haya estado. No tener concepto de propiedad en un mundo feudal como lo es el mundo actual es un problema gigantesco, irreconciliable en primera medida, y la única salida aparente es la defensa de lo mío por la fuerza. Una situación un poco a la *The Walking Dead*. Los supervivientes de un holocausto zombi se alejan de la civilización y retornan a un estado más primitivo, nómada y de recolección de recursos, mientras deben defender su territorio, extensión misma de sus vidas, por medio de las armas. En este caso ¿quiénes son zombis y quienes son los sobrevivientes?

Más allá de esto, es la manera de vivir el día a día lo que anula el concepto de propiedad, o lo hace tan difícil de entender. Ellos no tienen la prisa por llegar a ninguna parte: epidemia reconocida y aceptada en el mundo occidental. Cuentan con tiempo de bañarse en el río, de caminar y de conversar. Van a pescar, a cazar con sus cerbatanas, viven el momento, toman esto y aquello porque ayer ya fue cultivado y mañana volverá a la naturaleza según el ciclo de la vida. La vivienda de los Nukak es un perfecto ejemplo de esta visión: pasajera, intermedia, usada por pocos días, y luego abandonada, vivienda de nómadas (por un período de tiempo suficiente para que la selva vuelva a cubrirla y tupirla de nuevo de frutos que esperan su regreso en los interminables ciclos de su nomadismo y construir allí, o cerca, otra vivienda que les garantice un hábitat rico en flora y fauna silvestre que es la base de su subsistencia). Por eso no se les puede pedir que respondan por los artículos que se han robado, porque por derecho eso es de ellos, esté o no dentro de su territorio. Además, desde un punto de vista más holístico, ¿no es el colono igual en ese sentido?, ¿no llega, toma lo que necesita, y luego se va? Hasta cierto punto lo es, la diferencia es que las huellas que dibuja el colono en la tierra graban con sangre blanca, roja y verde, una marca registrada, una propiedad privada: ¡Es una locura, como si la tierra pudiera tener dueño!

El segundo aspecto, el del objeto en sí, es un campo más curioso y que debe tener mayor escrutinio si desea llegarse a una conclusión válida que se acerque lo suficiente a ambos bandos, siendo uno el de los Nukak y el otro el de los propietarios. En primer lugar, se tratará el objeto robado desde el punto de vista del propietario, ya que, desde el punto de vista de los Nukak, la cosa es mucho más complicada.

Cuando visité la morada de Don Graciliano Lima, él me contó una anécdota que tenía que ver con los Nukak tomando unos achotes que él mismo había cultivado. La anécdota, más allá de ser graciosa, es cruda. Graciliano es un indígena Tukano-oriental, quien se sustenta junto a otros miembros de su familia de la creación de artesanías y artefactos para ser usados por sus compadres. Los indígenas como él son pocos, entre los Nukak Maku y los demás pueblos indígenas, incluyendo los Tukano, tradicionalmente las mujeres son quienes se dedican a la artesanía. Graciliano es un creador de instrumentos musicales, de chinchorros, de bolsos, de canastos, de balayes y de muchas más cosas. Como él solamente hay seis o siete personas que conocen la tradición, y la conocen desde siempre, desde antes de llegar a Colombia. El punto es que él había sembrado unos achotes para poder pintar algunas de estas artesanías, pues se utiliza el jugo del achote como tinte para las fibras a ser trabajadas. Un día se levantó y vio como un grupo de Nukak tomó sus achotes y los echó todos en un costal, no era uno, ni dos achotes, eran decenas. Él les hizo el reclamo. El principal argumento fue que precisamente él había plantado y cosechado estos achotes, no ellos; el contraargumento fue simple: es que usted no lo necesita, porque usted no se pinta la cara. Y prosiguieron a llevárselo.

El achote tiene un uso para ambos lados del problema, no obstante, el objeto fue despojado de su dueño original y tomado de manera abusiva con el argumento de que como Garcilaso no lo usa, entonces no lo necesita, ergo, ahora puede ser mío. En la sociedad occidental esto no siempre es así, pero se refleja en algo tan sencillo como el uso del transporte público en la capital colombiana, o del mal manejo de los recursos públicos en sí, como lo señalaba, hace unos años ya, quien fue candidato presidencial, Antanas Mockus: no hay respeto por lo público. En este caso, no solo no hay respeto por lo privado ni por lo público, ni por un carajo, peor aún: ¡No hay respeto por la visión del mundo del otro en ninguno de los dos casos! Al igual que en la conquista, ninguno de los dos pueblos se ha visto, así pues, de entrada, es muy difícil ponerse en la situación del otro.

El tercer aspecto es clave ya que, en la sociedad que vivimos, el robo de una uva no es nada grave; de un racimo, puede serlo; de todo el establecimiento expendedor de frutas, se configura un crimen. Claro que depende de quién sea el ladrón, o a qué escala social pertenezca, o en qué barrio viva; la gravedad del crimen es, en últimas, relativa. Esto, sin contar con que el acto está mediado por el grado de violencia que lo acompañe. Por eso, quien roba con inteligencia, es menos delincuente y más digno de idolatría, que aquel que roba por la fuerza. Caso curioso, el primero está dentro de lo llamado "malicia indígena" o viveza, la *majinga* se vuelve ley y verdugo, entonces, ¿a qué jugamos?

En esencia, el acto existe independientemente de su escala. Pero el efecto del acto sí depende de la escala. El factor sorpresa radica en esto, no solo en los robos, sino también en otra cantidad de actos negativos como los asesinatos, violaciones, desplazamientos y demás que puedan darse. En un pequeño número, pasan desapercibidos, mientras que, en un gran número, se vuelven escandalosos, y pueden incluso invitar a un cambio proporcional en la mente de la gente, ya sea que este cambio apunte a la creación de más violencia o destrucción o a la implementación de actos positivos por parte de la sociedad. Sin embargo, este último tiene su punto débil.

Los actos positivos, sin importar su escala, suelen pasar desapercibidos en el colectivo humano, a menos que afecten a una población en particular: los medios. Estos son quienes pueden glorificar o llevar al suelo un acto de generosidad o desinterés. En este caso, los medios son informales: somos nosotros. Los investigadores, los que visitan el pueblo, los que animan o condenan las prácticas de los otros, los que juzgamos positiva o negativamente el actuar y las formas de ver el mundo de los demás. Esperar la participación, más aún la participación constructiva, de los medios masivos, es esperar lo imposible.

Como conclusión de este apartado, el de los robos, se puede decir que es difícil buscar cobijo bajo alguna de las dos alas, cuando al hacerlo se pasa por encima de los demás, de sus estándares culturales, sociales, económicos e incluso religiosos. Lo cierto es que la problemática va mucho más allá de un simple "robo", la concepción de nociones utilitaristas que, para nosotros, herederos del catolicismo, del pensamiento canónico occidental y del capitalismo imperante, puede ser vaga, abre un abanico de posibilidades, al encontrarse con una forma de ver el mundo que hasta ahora está entrando en el juego utilitarista, que hasta ahora se está adaptando a ese mundo al que estamos acostumbrados.

Tal vez a continuación me ponga en contra de los Nukak, pero solo será por un momento. Según Mónica, una indígena Nukak que decide abandonar su grupo cultural y pasarse al occidental, los Nukak tienen muchas ayudas por parte del estado, y de un tiempo para acá estas ayudas se han transformado en mercancía. Así como es terrible que un político de la costa pacífica no entregue la bienestarina que se envía a un pueblo en situación precaria, en este caso, el gobierno y ONGs otorgan alimentos a los Nukak, quienes lo venden para comprar trago o para comprar lo que necesiten. Mónica es consciente de esto, y sabe que está mal, pero sabe que ella no puede hacer nada porque de todas formas los "líderes" Nukak no escuchan, más bien hacen lo que quieren, y, con el deslizamiento de los jóvenes hacia la cultura occidental y al mercantilismo, creo que hay más posibilidades de que esto siga así a que cambie.

Todo tiene su contraste, y ver a un Nukak en la calle no es sencillo. Al visitar el coliseo cubierto, en el que se queda un grupo de esta etnia, impresiona ver las condiciones en las que se están quedando allí. Se pensaría que tal vez todos los recursos que se consiguen y que son dados a las familias no son suficientes. Y posiblemente no lo son, pero tampoco

es tan sencillo: cada 15 días, trabajadores humanitarios les llevan alimentos, escasos y nada parecidos a su dieta, con lo que es frecuente que padezcan diarreas y malnutrición. Los niños piden limosna, y todas las “ofertas” de ayuda y proyectos para los Nukak, que en su día hiciera el gobierno de Colombia, junto con otros organismos locales e internacionales (ACNUR y una ONG como SURVIVAL), no han dado frutos. Ahora, esto sumado a una influencia negativa de los colonos frente a los Nukak en sus territorios otorgados, abre un abanico de problemas.

IV

Cerca de San José hay una base militar que no debería estar allí. De unos meses para acá, y según Mónica, desde hace años, los lugares que son otorgados a los Nukak como asentamientos han estado cerca de colonos y de ciudades principales, tal vez con los problemas anteriormente mencionados. Más importante aún, la base militar no debería permanecer ahí, pues, como consecuencia de los abusos de diversos tipos (entre ellos sexuales), cometidos por los militares hacia la población Nukak, e indígena en general, fue sentenciada a ser desmantelada y a que se retiraran a las fuerzas militares de este sitio. La orden misma vino de los altos mandos del gobierno, y como en muchos otros conflictos “geográficos”, la orden fue ignorada con el único fin de mantenerse en un lugar privilegiado, sin importar el daño que pueda ser causado al otro.

Este daño, sin embargo, es bilateral, aunque alguna de las partes no sea consciente. El ser humano aprende en gran medida por imitación y por repetición, a su vez por transmisión e interacción cultural. De por sí, estas frases deberían ser lo suficientemente graves, pero añadiré otra: el ser humano pierde la credibilidad en la autoridad, cuando esta se muestra arbitraria, cruda e insensible. Y no puedo decir nada más al respecto, simplemente espero que sus tripas se retuerzan solas, al pensar en todas las posibles consecuencias.

V

O el otro está dentro de un mundo autosuficiente, aislado de una gama variada de mundos ajenos, o, por otro lado, está inmerso en la naturaleza del pensamiento lógico racionalizado. No hay más opciones. ¿Puntos medios? tal vez.

Las artesanías son una especie de puente entre culturas, incluso en el camino que recorren desde su producción, llamémosla, preartesanal, original, autóctona, hasta el momento final en el que integra el “nicho” del occidental. El objeto en sí está sumido en un mundo mercantilista del cual no puede escapar. Veámoslo como un animal silvestre sacado de su ecosistema, pero transportado al zoológico local en donde está, casi, en su lugar. El artefacto se convierte en el momento de su transporte al igual que el animal, en un visitante de tierras extrañas que se manifiestan como propias.

Indígenas, invitados a una feria en el occidente del país, parecen cansados y sedientos, son convidados con agua embotellada por los asistentes a la feria, y no la reciben. Esta oración está autocontenida en un mundo que, inicialmente, parece extraño. El indígena parece rechazar el agua a pesar de las circunstancias. Todo apunta a que el indígena, en su conexión cósmica con la tierra, la naturaleza y los cauces nacidos en las montañas puras e imperturbables por el hombre, rechaza el agua embotellada, a su vez expresando, tal vez, una posición política frente a la mercantilización del recurso natural por excelencia.

El asistente de la feria no entiende por qué el indígena no recibe su agua. Más aún, cuando parece recibir la misma agua embotellada de quienes parece trajeron a los indígenas en primer lugar. El indígena baila, canta, hace sus rituales ancestrales, viste y, más importante aún, es indígena, aunque el asistente ignora que en la ciudad de la cual vienen, ya no visten, casi no bailan ni cantan, y hacen sus rituales ancestrales, pero los mezclan con otros rituales no tan ancestrales. El asistente a la feria busca hacer que el indígena se tome su agua a toda costa, entonces, pregunta a los organizadores por qué el indígena no recibe agua embotellada. Los organizadores, entonces, explican al colono ignorante que los indígenas se niegan a venir a la feria, a bailar, cantar, vestir y ser, si no reciben aguardiente. El asistente a la feria embotella aguardiente y le da al indígena. El indígena y el asistente a la feria están felices.

Tranquilos, no es una burla a ninguno de los dos bandos, es una invitación a una reflexión muy sencilla: la premisa del *zero conditional* —“el dedo que se corta sangra” o la de “el fuego quema” —, ubica entonces la situación en un marco de igualdad inexorable. El indígena es humano, el asistente a la feria comparte esto, aunque parece no darse cuenta de primera mano. Ambos están regidos por reglas sociales, culturales, morales, jurídicas, etc. Aunque, tal vez pocas (o muchas) de estas reglas apliquen al otro a quien se están “enfrentando”, no en el sentido bélico, en el sentido literal de estar frente a frente con alguien.

Este juego, consecuentemente, da cuenta de las expresiones culturales que surgen en los llamados *no lugares*: Disneylandia, los zoológicos, las ferias y los carnavales. Recuerdo la historia de un amigo mío, músico, quien relata la particularidad de ir a tocar en fiestas de la “alta sociedad”, y de cómo, en una forma de carnavalización negativa del cuento de *La Cenicienta*, esta “alta sociedad”, luego de pasada la medianoche, y después de varios traguitos, se vuelve indefinible, y cercanísima a lo que ellos mismos llaman “el pueblo”. Lo cierto es que estos mundos paralelos, carnavalescos, ponen entre paréntesis la vida “civilizada”, la tortuosa cotidianidad, llena de presiones y estándares, de leyes y actos rituales; y dan paso a un mundo de ensueño, en el cual, tal y como en Disneylandia, la hiperrealidad del no-lugar, que finalmente es un no-momento, supera la ficción exponiendo lo ridículo y lo contradictorio de esos actos rituales en los que están sumidos.

Hasta el momento, suena paradójico que una base igualadora como lo *ser humanos* nos separe tanto a los unos de los otros, que parece que todos somos seres provenientes

de distintos planetas. Mas, tanto el colono como el indígena, han entrado en comunión sagrada al pie de la producción y el consumo lúdico del licor. Ya no son tan ajenos el uno del otro, mucho menos cuando en sus conversaciones posteriores aprendan que los actos rituales de los unos, en esencia, son similares a los de los otros. Entonces, dos mundos colisionan y no hay lugar donde esconderse.

Es importante destacar que estos actos carnavalescos preservan el *statu quo* de las sociedades, y en el ejemplo de los indígenas que van a hacer rituales a otras ciudades, o en el caso opuesto, el de los turistas que van a convivir con ellos en su "ecosistema" por unos días, tan solo para confirmar su superioridad racial, vemos cómo la comunicación cultural no está equilibrada, cómo no se ven los unos con los otros, y cómo es necesario adquirir una actitud diferente al encarar situaciones de interacción cultural.

Consecuentemente, las artesanías son, al igual que las lenguas, puente entre culturas. Independientemente de mantener o abstraer el significado original del objeto, una cultura perdura en la otra, y el intercambio de artesanía por dinero, ya conecta dos mundos tan diferentes aparentemente. Cortés decidió ignorar estas ofrendas, esta conexión positiva con los pueblos aztecas, decidió derretir las ofrendas de oro y apilarlas en una montaña de lingotes, aumentando su riqueza material, reduciendo todo otro tipo de riqueza. Los aztecas se dan cuenta de la avaricia que rodea a los conquistadores, se molestan con ellos, los dioses pierden su estatus, pasan a ser la más ínfima forma de vida, aunque siempre lo han sido. Cortés dio paso a una conexión negativa en la que las consecuencias son bien conocidas: con el fin de colonizar las tierras, más allá de tomar las vidas de miles de indígenas, el famoso conquistador fue consciente de que, para eliminar la competencia, no era suficiente la guerra, el genocidio, sino que era necesario el dominio lingüístico: cortarle la lengua a sus enemigos.

Establecer conexiones positivas, como no pudo hacerlo Cortés, debería ser el objetivo principal de la mercantilización de las artesanías. Incluso, la foto de diez mil pesos al lado de un indígena Nukak no suena a mala idea cuando ambas esquinas sincronizan un *Knock Out*, que, a pesar de la incomodidad económica, o moral, que pueda presentarse, finalmente, favorecerá a ambos. El Nukak va a tener entonces qué comer, qué vestir, qué mostrar, dentro de una sociedad que precisamente busca eso y yo, bueno, yo tengo una foto que vale más que mil palabras, pues más temprano que tarde, esa foto será irrepetible.

¿Qué tiene de malo que el indígena se acerque un poco a la cultura del colono? ¿Por qué esta relación parece ser unidireccional, y con una clara inclinación hacia el colono, en la mayoría de los casos? ¿Por qué el colono puede comprar una artesanía indígena sin consecuencias negativas, mientras el Nukak no puede comprar un celular de última tecnología sin dejar de lado su "pureza y su tradición ancestral"? Son preguntas que quedan abiertas. Los invito, lectores, a responderlas.

VI

Supersincretismo y polirritmo son conceptos de los que habla Benítez-Rojo en *La isla que se repite*. En este caso, son igualmente válidos: El supersincretismo es la forma en que se han adaptado los distintos aspectos de los pueblos "originales" (en el caso de Benítez-Rojo, los pueblos del caribe), a las imposiciones de los colonizadores, llegando a la adopción de una nueva forma, original, pero al mismo tiempo originaria de los pueblos ancestrales; todo esto con el fin de mantener viva la tradición al mismo tiempo que busca abrirse al mundo para darla a conocer. El polirritmo, que a su vez proviene del ritmo, es todo aquello que es inherente a la persona con respecto al ritmo o ritmos internos que buscan exteriorizarse de forma corporal o artificial, con el fin de transmitir un sentimiento propio del ritmo mismo, a la vez que busca interrumpir este ritmo, cambiarlo, quitarle la continuidad, cortar el flujo.

El papel del Nukak es el de entrar en un mundo establecido, aunque para esto deba trivializar sus prácticas, simplificarlas; todo con el fin de agradar al ser globalizado, trivial, superficial. Las comunidades indígenas apuntan a un supersincretismo, pero a su vez lo sufren, el desarraigo de la tradición no siempre es un cambio positivo, mucho menos un cambio sencillo. Los pueblos del caribe, de los que habla Benítez-Rojo, han tenido que estandarizar sus prácticas para que el occidental, interesado en estas, pueda de alguna u otra forma participar de ellas. Así no lo haga tan bien, así no lo vaya a hacer por el resto de su vida, es necesaria una interacción temporal en la que el blanco no se sienta blanco.

Es tal vez una tentación en la que caemos todos, cuando aprendemos que hay algo más allá de lo que el ojo ve, la curiosidad que nos causa, la complejidad que le atribuimos y el exotismo del asunto. Tal vez todo sea un espejismo, pero queremos saber si ese espejismo nos reconoce como seres reales, tal vez superiores. La salida se puede convertir entonces en un juego de poderes en el que el observador tecnócrata se siente dios al ver cómo el "atrasado tecnológico" vuelve a prender fuego con palitos y varitas. Pero ¿no es acaso un acto humilde por parte del investigador meterse a ver si él también puede prender fuego en la obsoleta y anacrónica hoguera del esfuerzo físico, tan ajeno para él? No lo es. En esta dramatización, el investigador se ha "rebajado" al punto al que ha rechazado sus ayudas tecnológicas temporalmente, para imbuirse de la suciedad, el sudor y la dificultad de encender el fuego, como lo harían los ancestros de sus libros. El etnógrafo que tiene esta actitud no puede sino ser hipócrita frente a su objeto de estudio, pero la pregunta no se hace esperar ¿Qué actitud es entonces la adecuada? No existe, pero propongamos una pequeña situación como ejemplo.

El reconocimiento de mis faltas y virtudes por parte del otro es un buen comienzo. Cosifiquemos una virtud y luego deconstruyámosla: el investigador se acerca a los lugareños y les ofrece un encendedor, con el cual la comunidad enciende el fuego ahorrándose

largos y tediosos minutos. El tecnócrata ha triunfado. Pero también es consciente de que él volverá a su ciudad, y el ser ancestral ya no tendrá acceso a su encendedor. Entonces, no solo deja su encendedor en la comarca, sino que le enseña al otro donde puede comprar uno, cómo usarlo y los beneficios de ello. El indígena no puede sino estar agradecido, entonces le enseña al tecnócrata a encender fuego a su manera, solo en caso de que algún día, lejos de su ciudad, de su tecnología y de su ilusoria civilización, lo pueda necesitar. Pero en esencia, el indígena le enseña algo al tecnócrata que este no necesita, que significa trabajo y recursos extra, ajenos a su esfera de consumo. Uno parece haber reconocido en el otro las faltas y virtudes, mientras el segundo confirma de nuevo su superioridad dentro de su propia esfera, al exponerse a la difícil e impráctica forma de vida de aquel sujeto exótico, como los falsos etnógrafos del continente perdido en las Mitologías de Eco. Sin embargo, es innegable que ambos actores han transformado sus respectivas experiencias del mundo.

Este sería un acto supersincrético, muy formal, aunque trivial, que, sin embargo, a pesar de su pequeña escala, guarda un sinnúmero de inimaginables consecuencias. El impacto ambiental, la pérdida exponencial de la tradición de encender el fuego “a mano”, pero también la practicidad del uso de la herramienta, la experiencia de entrar en una sociedad mercantilista que comercia con algo tan esencial como lo es el fuego. La obsolescencia de las prácticas ancestrales para dar paso a otras, ajenas, termina siendo una consecuencia de enormes proporciones. Pero esto no lo es todo, esto es la punta del iceberg.

El occidental no tiene el derecho de jugar a ser dios frente a “los otros”, a quienes considera un niño eterno. Ni tampoco tienen los indígenas la potestad de entrar enteramente en el mundo occidental, cuando de por sí no son cobijados por las mismas leyes que el ciudadano común. Es gracioso e irónico, que esta forma de ver al otro como un niño eterno, dentro de un cuarto esterilizado, llega a los altos niveles políticos en los cuales sería impresionante, más allá de extraño y prácticamente inconcebible, que un indígena llegue a ser, por ejemplo, presidente, y no es extraña la mofa que consigue un presidente de estas características como Evo Morales. Pero más gracioso aún, es que el occidental sea víctima de sus propios inventos, cuando decide darle un trato pueril al otro, y luego este, con astucia digna de niños y de indígenas, roba las galletas de lo alto del gabinete al que se le había prohibido acercarse. Más tarde, cuando el occidental llega a casa, se da cuenta de que ya no están, pero también de que sus reglas le impiden castigar al niño, malcriándolo.

El polirritmo, por su parte, es un poco más crudo. Se manifiesta cuando, una vez se han adaptado las formas ajenas y las propias con ayuda del supersincretismo, aquel sujeto “original” tiene un problema, el cual es entenderse a sí mismo, mientras entiende a los otros. Todo al tiempo, en alguna especie de heteroglosia (porque el otro, el occidental, siempre será superior) que debe representar una gran presión cultural y psicológica. Y, sin

embargo, logra destacarse de alguna u otra forma en algún tipo de acto de resistencia, incluso si este acto no es expreso, tal y como las artesanías.

○ tal vez, es tal y como estar en un salón de clase. Cada estudiante llega con sus concepciones de mundo, a enfrentarlas a las de su maestro, quien, gracias a sus peripecias pedagógicas, logra señalar los errores y convencer al estudiante de que su pensamiento es o no tan acertado como este querría. El estudiante entonces, en el peor de los casos, resulta uniformando su propio pensamiento con el de su maestro, y en el mejor, logra complementar sus saberes con aquellos de su profesor. El profesor y el estudiante entonces, en ambos casos, resultan producto de un intercambio y sus saberes el medio para este. Pero, en el fondo, el maestro siempre será superior que su estudiante, entonces en su afán por destacar, por maquillar la falta de experiencia con el rubor de su terquedad, el estudiante se rebela contra su profesor, le lleva la contraria, y paradójicamente, termina escribiendo textos académicos con gran gusto.

VII

Finalmente, no espero nada de este escrito, sino que vuelva a la tierra de donde ha venido, ya podrido, a convertirse en suelo feraz de futuros escritos que son semillas.

Espero hayan sentido la incomodidad y la ofensa del texto, y los juegos que en él se hallan. Este caos académico en el que el texto está sumido no pretende sino cuestionar a ese mismo ser acumulador de conocimientos, de información, de imágenes, de copias, de videos, de URLs y de fotocopias, llamado académico, ya sea estudiante o profesor. Robar, imitar, falsificar y demás en esencia también son formas de intercambio, que no se pueden ver de manera apocalíptica, grandes obras de la literatura son pastiches, imitaciones o plagios de otras más antiguas y menos famosas. Todo esto, con el fin de dar cuenta de que, en el fondo, tú y yo queremos formar esa montaña de bicicletas, de chatarra teórica que a veces ni sentido tiene y que solo sirve para el viaje de ida. ¿Y el regreso?

El regreso también es este escrito, y dejarlo tal y como está sería pecado. Por eso, lector, lo invito a que me cite, pero no me nombre por favor, porque así, anónimo, debería ser el conocimiento, ya sea poco o mucho, así como la tierra. ○ más cotidiano aún si se quiere: los equipos de fútbol, los achotes, las Margaritas y las Julianitas, los Juanitos y los Mengañitos, los indígenas y los colonos. Todos son protagonistas de su propia historia, pero todos toman lo que necesitan de las otras, para ser más ricas, más masivas, más masticables, más duraderas, mejor consumibles, pero también, más libres.

En lo personal, espero haber cumplido con mi objetivo de acercarlos un poco más a lo que consideramos, nosotros los occidentales, eso tan exótico y desconocido. Todo con el fin de darnos cuenta de que no lo es, es mucho más cotidiano de lo que pensamos,

trivial si no se estudia, pero peor aún sería no mirarlo. En conclusión, y tal vez haciendo buen uso de un robo, poniéndole un antifaz al texto de un gran pedagogo, me atrevo a decir que, a diferencia del que se adapta simplemente porque le interesa o porque se ve obligado a hacerlo, el asistente a la clase de estudios culturales pone en comunicación diversas tradiciones culturales, transportando elementos de verdad y de moralidad entre ellas. E, idealmente, lo hace sin imponer la prevalencia de una de ellas sobre las otras. Es posible entender entonces por qué la situación colombiana requiere de estos estudiantes y por qué, en algún grado, los (re)genera.

Referencias

- Assmann, J. (2005). El lugar de Egipto en la historia de Occidente. *Teoría de la cultura, un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (1998). *Un etnólogo en Disneylandia*. Gedisa.
- Bajtín, M. (año) *Carnaval y Literatura*. Universidad de Chile.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI editores.
- Benítez-Rojo, A. (s.f.) *La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña*. www.cervantesvirtual.com/obra/la-isla-que-se-repite-para-una-reinterpretacion-de-la-cultura-caribena/
- De Amicis, E. (s.f.) La tentación de la bicicleta. *El Malpensante*. http://elmalpensante.com/articulo/2621/la_tentacion_de_la_bicicleta
- Eco, U. (1984) *Apocalípticos e Integrados*. Editorial Lumen.
- Mockus, A. (1994). Anfibios culturales y divorcio entre Ley, Moral y Cultura. *Análisis Político*, (21), 37-48. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/75587>
- Todorov, T. (1991). La conquista vista por los Aztecas. *Las Morales de la Historia*. Paidós.
- Zaid, G. (2000). Cultura y Calidad. *Letras Libres*, 24-25. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_6140_5804.pdf

Volver a la palabra narrada

Jaiver Estid Reyes-Ll¹

La presente reflexión propende compartir unas preguntas en torno al valor que tiene la narración y la tradición oral en Colombia, en la construcción de nuestra comunidad. Las preguntas por ¿Cómo usamos la palabra?, ¿cómo nos constituye la palabra? y ¿cómo rescatar la palabra? son quizás algunos interrogantes que espero puedan ser suscitados en este texto y, tal vez, como comunidad, se puedan presentar líneas de fuga que respondan a ello.

Para dar contexto sobre cómo se origina esta pregunta, debo mencionar que no surge del pensamiento afanoso en la ciudad, ni de las cátedras universitarias o de las horas de lectura “académica” o en salones de discusión. Esta pregunta fundante surge en “la casa del pensamiento” (*Liweisí?*) de la comunidad Sikvani, ubicada en Puerto Gaitán, Meta, Colombia y, de manera paradójica, la interpelación emerge del silencio, en aquel momento donde la palabra es vaciada de toda carga previa que pueda impostarse sobre ella. Aquel momento donde la palabra es en sí misma y retorna a su estado natural de la narración, donde la palabra no se usa solo para romper el silencio o para distraer de la realidad, sino aquel donde la palabra puede ser principio y origen.

Cómo citar este artículo

Reyes-Ll, J. E. (2024).
Volver a la palabra
narrada. *Zegusqua*,
(3), 33-39.



- 1 Estudiante Filosofía, Universidad Pedagógica Nacional. jereyesl@upn.edu.co
- 2 Significa dar consejo (Blandón, E. y Sanabria, M., 2015).




Figura 1. La casa del pensamiento (*Liweisi*) de la comunidad Sikuni

Fuente: elaboración propia.

Estar en el *Liweisi* es la oportunidad de escuchar y volver a conectar con la palabra misma, allí entendemos que la palabra es en sí misma y quiere ser escuchada, no solamente usada. Dadas las dinámicas en que interactuamos ahora, es fácil perder de vista esa intención de la palabra: ser escuchada. En la práctica en que estamos inmersos, contemporáneamente, se nos educa para aprender a *usar* la palabra y expresarnos adecuadamente; ampliar el vocabulario, o incluso aprender otro idioma, es únicamente, otra forma de uso. No obstante, olvidamos que la palabra tiene una historia propia que contar.

La palabra empezó como el modo de preservar la historia, la palabra era (es), guardiana del mito y, en palabras del profesor Fernando Urbina, diría que el mito es la historia del origen: “son relatos que cuentan los orígenes y narran lo que es fundamental en cada cultura” (Museo del Oro Colombia, 2013). Todos los mitos tienen algo que contar, porque cada uno de ellos nos evoca sobre nosotros mismos, nos recuerda dónde empieza la historia y, en cierto modo, hacia dónde debe ser orientada, pues “El mito es un decir siempre confiado, que alguien nos trae de un ayer remoto. Está en su oficio develar comienzos, retrayendo en palabras, trazo o gesto, los arquetipos con que se hizo el mundo” (Museo del Oro Colombia, 2013, 1m 35s).

Ahora bien, ya que tenemos un posible lugar para escuchar la palabra, el mito, es oportuna la pregunta: ¿sabemos cuáles son nuestros mitos?, ¿los hemos escuchado?

Me arriesgaría a decir que no, y, al ser así ¿a dónde vamos cuando hemos olvidado nuestros mitos?, ¿Cuándo hemos olvidado nuestros orígenes y aquello fundante en nosotros como comunidad?

De regreso al momento en la casa del pensamiento (*Liweisi*), se comprende por qué en ese lugar, y no en otro, era posible pensar la palabra. Y es que, anudado al *Liweisi*, está la palabra del *Yuweisi*³, palabra de la lengua Sikuni de difícil traducción, por el riesgo de dejar fuera de su significado el verdadero valor que tiene dentro de la comunidad. Es una palabra que podemos entender como pensar desde el corazón o dar consejo, pensar en ello inevitablemente nos lleva a recordar que toda palabra es sentida, algo muy claro en la comunidad Sikuni. Pero, quizá nosotros, hermanos menores (como nos llaman a quienes somos de otra cultura), lo hemos olvidado, y por eso hacemos uso despreocupado e irresponsable de la palabra.

Valorar y preservar estas palabras de la lengua Sikuni es la forma de poder reconectar con esos mitos, esos orígenes que debemos pasar por el corazón para construir y mantener relaciones más sanas con el entorno y la forma en la que lo enunciamos. En el mito podemos entender con mayor claridad lo mencionado anteriormente, la palabra es guardiana de la historia y la lengua Sikuni es, así mismo, guardiana de ese sentido y cosmovisión de mundo. Al hacer uso del concepto mencionado por Wade Davis (2015), donde, así como la biosfera encierra el conjunto de los seres vivos, podemos referirnos a una *etnosfera*: la palabra para designar el conjunto de posibilidades y seres que habitan y coexisten en un espacio determinado.

una "*etnósfera*", un término quizá mejor definido como la suma total de los pensamientos e intuiciones, mitos y creencias, ideas e inspiraciones. [...] La *etnósfera* representa el más valioso legado de la humanidad. Es el producto de nuestros sueños, la encarnación de nuestras esperanzas, el símbolo de todo lo que somos y de todo aquello hemos creado gracias a la proverbial curiosidad y la asombrosa capacidad de adaptación de nuestra especie. (Davis, 2015, p. 6)

De este modo, vale preguntarnos ¿cómo cuidamos de nuestra historia? O, quizá, de manera sensata, en saber que no lo hacemos: ¿procuramos cuidar de quienes la cuidan? El olvido de una lengua representa una crisis fatal para la construcción de nuestra historia, simboliza la pérdida de un mito, de una narración que nunca podrá ser recuperada.

[...]es la pérdida de idiomas. Un idioma, desde luego, no es únicamente una serie de reglas gramaticales o un vocabulario. Es un destello del espíritu humano, el vehículo por medio del cual el alma de cada cultura llega al mundo material. Cada idioma



3 Yuweisi: es una fuerza de pensamiento que implica recordar las historias, pero también es la memoria renovada por el corazón que hace que la historia de pensamiento se geste desde el origen (Blandón, E. y Sanabria, M., 2015).

es un bosque primitivo de la inteligencia, un hito del pensamiento, un ecosistema de posibilidades espirituales.

De las siete mil lenguas que se hablan actualmente, la mitad no se están enseñando a los niños. El resultado es que a menos que algo cambie, todas esas lenguas van a desaparecer durante esta generación. (Davis, 2015, p. 8)

En el contexto de la alarmante pérdida de idiomas a nivel mundial, la situación adquiere una resonancia especial en territorios como Colombia, donde las narraciones orales son un pilar fundamental de la riqueza cultural. Para documentar esto, podemos mencionar el trabajo del artista Manuel Echavarría, reconocido por su dedicación a la preservación de la historia colombiana y sus expresiones.

Entre sus obras emblemáticas, el maestro Echavarría nos presenta *Bocas de Ceniza* (2003-2004), una creación colectiva que se erige como un testimonio del compromiso con la memoria y las tradiciones del canto que corren el riesgo de desvanecerse en el tiempo. *Bocas de Ceniza*, una construcción artística que va más allá de la mera representación o documentación de las historias. A través de esta obra, el maestro logra capturar la esencia misma de las narrativas orales colombianas, transformándolas en imágenes que trascienden las barreras lingüísticas y resuenan en el corazón de quienes las contemplan. La pieza se convierte así en un ejemplo vivo de las historias que son transmitidas, cantadas, en forma de narraciones para enfrentar la amenaza constante de olvido que acecha a las lenguas y las tradiciones ancestrales.

En *Bocas de Ceniza*, Echavarría no solo ofrece una representación artística, sino que también abre un diálogo profundo sobre la importancia de preservar las lenguas y la narración oral como mecanismo para contar las historias. Esta muestra es solo una de tantas narraciones, poemas y cantos que han configurado la identidad de cada territorio y la herramienta que conserva las historias y vivencias de las comunidades.

Echavarría destaca que, en Colombia, un país caracterizado por su diversidad étnica y cultural, la pérdida de lenguas indígenas implica mucho más que la desaparición de meras palabras; significa la extinción de narrativas ancestrales que han sido transmitidas de generación en generación a través de la oralidad. Este proceso de desvanecimiento lingüístico no solo amenaza con sumir en el silencio a comunidades enteras, sino que también implica la pérdida de un vasto tesoro de conocimientos, mitos y tradiciones que han enriquecido la identidad de nuestras poblaciones originarias.

En el contexto colombiano, la diversidad de lenguas indígenas y la riqueza de las narrativas asociadas a cada una representan una parte integral de la herencia cultural. Cada lengua es un portal hacia mundos de sabiduría que han moldeado la cosmovisión de comunidades indígenas a lo largo de siglos. La desaparición de estas lenguas amenaza con dejar un vacío profundo en la comprensión de la historia, la relación con la naturaleza y la identidad misma de estas comunidades.



 **Figura 2.** Danza ritual sikuani en honor a sus dioses

Fuente: elaboración propia.

Por lo tanto, en medio de la preocupación global por la pérdida de lenguas, en el contexto colombiano, la dimensión de esta problemática adquiere matices aún más profundos y urgentes. Es un recordatorio de que la preservación de las lenguas indígenas no solo es esencial para la diversidad lingüística mundial, sino que también es un acto de resistencia cultural y una manera de honrar las narrativas orales que han dado forma a la riqueza espiritual del territorio colombiano.

En el marco de esta reflexión, y al poner de manifiesto el estado actual de la palabra, y nuestra relación con su narrativa, están las ideas simultáneas que presenta Byung-Chul Han en su texto *La crisis de la narración* (2023), en donde revela una preocupante transformación en el papel de las narrativas en la sociedad contemporánea. Han destaca cómo el fenómeno del *storytelling*, utilizado como una herramienta comercial y de manipulación, ha despojado a las narraciones, la palabra, de su esencia, convirtiéndolas en simples productos de consumo. En este contexto, las narrativas, que históricamente han sido instrumentos poderosos para tejer lazos y otorgar significado a nuestras vidas, se han convertido en herramientas diseñadas únicamente para aumentar la productividad y el rendimiento individual.

En el texto, Han se apoya en las ideas de Walter Benjamin, especialmente en su concepto de *El narrador*, para resaltar la distinción entre narración e información. Ahora bien,

podemos acercar a nuestra reflexión esta figura del *narrador*, nos es posible pensar ese rol en la persona de nuestros sabedores y abuelas, todos aquellos que aún narran los mitos y comparten esa historia universal. La narración busca resaltar la complejidad del mundo, al plantear preguntas y dejar espacio para la imaginación y la interpretación, mientras que la información busca simplificar para eliminar la ambigüedad y la profundidad. En este sentido, la sociedad actual se encuentra inmersa en una crisis narrativa, donde la información prevalece sobre la narración al generar una sociedad de individuos aislados y solitarios, enfocados en la inmediatez y la superficialidad.

La propuesta de *La crisis de la narración* (2023) se suma a esta reflexión al destacar cómo el fenómeno del *storytelling* ha transformado las narrativas en simples productos de consumo, para generar una sociedad centrada en la inmediatez y la superficialidad. La distinción entre narración e información, basada en las ideas de Benjamin, resalta la importancia de restablecer un equilibrio para recuperar el poder transformador de las historias compartidas y la experiencia humana.

En este punto, nuestra pregunta por cómo recuperar la palabra se articula con la propuesta de Han: una urgente recuperación de la narración como una herramienta transformadora y un medio para construir comunidades significativas. La urgencia de recuperar la narración y la tradición oral para construir sociedades significativas radica en el poder transformador y unificador que poseen las historias compartidas, los mitos entregados o los cantos contruidos. En un mundo saturado de información fragmentada y descontextualizada, la narración emerge como un medio vital para tejer conexiones más profundas entre los individuos y sus comunidades, entre nosotros y nuestro territorio. Byung-Chul Han aboga por esta recuperación de la palabra como una herramienta transformadora, reconociendo que la narración no solo transmite hechos, sino que también da forma a nuestra comprensión del mundo y fomenta un sentido de identidad compartida.

En el tejido de historias orales, encontramos la riqueza de la experiencia humana, y es esta experiencia la que construye puentes emocionales entre las personas. Las narrativas nos permiten, además de transmitir conocimientos prácticos, compartir valores, perspectivas y emociones que forman la base de nuestra identidad cohesionada. Al recobrar la tradición oral, estamos reconectando con los mitos que han dado forma a nuestras culturas, recuperando así un sentido de pertenencia y arraigo.

Por lo anterior, hay que destacar la necesidad de establecer un equilibrio entre la información y la narración, para así lograr reconocer el poder de las historias compartidas y la importancia de la experiencia humana, del conocimiento de nuestras abuelas y sabedores. Desde esta perspectiva, entendemos cómo es que solo a través de la palabra narrada podemos reconectar con los mitos, las historias y testimonios que nos permiten encontrar sentido e interactuar de modo más fraterno y sororo, con el otro, el mundo y el ambiente.

Pensar en la palabra resulta paradójico, pues es necesario usarla para pensarla. Sin embargo, la usamos mal, o quizá hemos olvidado cómo usarla. La reflexión sobre la palabra, la narración y la tradición oral nos invita a cuestionar el valor que asignamos a la comunicación en la construcción de nuestra comunidad. La pregunta fundamental sobre cómo usamos y rescatamos la palabra surge de experiencias concretas en “la casa del pensamiento” de la comunidad Sikuni, donde la palabra se entiende como algo más que un medio, en tanto tiene poder en sí misma y posee una propia historia, que al final es la historia común, la cual siempre estamos invitados a recordar desde el corazón.

La conexión entre la palabra y el mito, según la tradición Sikuni, revela que la palabra es la guardiana de la historia y que la lengua es portadora de una cosmovisión fundamental. Este llamado a valorar y preservar las palabras de la lengua Sikuni resuena como una forma de reconectar con nuestros propios mitos, nuestros orígenes como comunidad.

Así, la reflexión nos lleva a reconocer la necesidad de valorar la palabra narrada como un medio para reconectar con nuestros mitos, encontrar sentido en un mundo aparentemente caótico y construir comunidades significativas. Es necesario reconsiderar cómo utilizamos la palabra, recordar su capacidad para preservar la historia y, en última instancia, reconocerla como una fuerza vital que puede guiar nuestras interacciones y relaciones de manera más profunda y significativa. En este sentido, la palabra narrada no solo se convierte en una herramienta para interpretar el mundo, sino también en un medio para reentender y reconstruir nuestra relación con la comunidad y el entorno que habitamos.

Xänepaná⁴ comunidad Sikuni, sabedores, cantores y lectores.

Referencias

- Agudelo Blandón, E. y Sanabria Rojas, M. (2015). *Mántica de la palabra: sistemas de inscripción otros, un proceso de visibilización*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Davis, W. (2015). *Los guardianes de la sabiduría ancestral. Su importancia en el mundo moderno* (Primera ed.). (J. M. Luis Fernando Merino, Trad.) Sílabas Editores.
- Echavarría, J. M. (2003-2004). *Bocas de Ceniza*. Obtenido de Juan Manuel Echavarría: <https://jmechavarría.com/es/work/bocas-de-ceniza/>
- Han, B-C. (2023). *La crisis de la narración*. Herder.
- Museo del Oro Colombia. (12 de marzo de 2013). *Fernando Urbina sobre el mito: una definición poética*. Obtenido de Museo del Oro Colombia: https://www.youtube.com/watch?v=AP4xzpYpq4U&ab_channel=MuseodelOroColombia



4 En la posible traducción desde la lengua Sikuni significa *gracias*.

Construcción de la identidad de sujetos en relación con su territorio, presentes en *Cantos populares de mi tierra* de Candelario Obeso

Janeth Sofía Morales-Camargo¹ 

Pensar en la literatura latinoamericana implica no solo reconocer las creaciones literarias realizadas por sujetos que conviven en un espacio geográfico determinado, sino entender que estos poseen un bagaje cultural colectivo, propio de los procesos de mestizaje de la colonización. Entender esto nos lleva a revisar obras más allá de los clásicos latinoamericanos y volcar la mirada también hacia autores que a partir de su ejercicio escritor cuentan una historia propia de resistencia que nos permite concebir nuestra historia desde las singularidades de las comunidades en nuestra región.

Durante el siglo XIX, momento en que Colombia se fundaba como república, y los autores destacados como Jorge Isaacs o José Ignacio de Pombo adoptaban maneras occidentales en la escritura de las que se considerarían para la época, omitiendo en sus historias el valor de la cotidianidad de los pueblos indígenas y negros, Obeso (1877) presentaba un proyecto disruptivo que confrontaría el estilo de escritura que la academia colombiana, en cabeza de Caro y Cuervo, buscaba “una cohesión, pureza y corrección de la unidad superior de la lengua”, con el fin de simbolizar la patria (Cuervo, 1972).

Es a partir de estos principios que Obeso, como autor de ascendencia africana, enfoca sus poemas en hombres negros trabajadores que han sido *denigrados* públicamente y estigmatizados debido a su procedencia. Además, menciona la importancia del territorio en el que se desarrollan como un acto de enaltecimiento de sus raíces y la escritura en lengua vernácula de sus poemas.



1 Licenciada en Español y Lenguas Extranjeras —Universidad Pedagógica Nacional, y Maestrante en Estudios Literarios— Universidad Nacional de Colombia. jamoralesca@unal.edu.co

Para el análisis de la obra de Obeso, se hará uso de sus poemas, a partir de las categorías de uso del lenguaje, representación del territorio y discursos políticos presentes en su obra *Cantos populares de mi tierra*.

Uso del lenguaje

A primera vista, el aspecto que más resalta de la obra de Obeso es la manera disruptiva de su narración, pues, contrario a otros escritores de la época, quienes buscaban una redacción y forma europeísta, este se atreve no solo a emplear términos de un dialecto boga², sino que ahonda en una oraliteratura, y crea un efecto estético a partir de la desautomatización del lenguaje, enfrentándose a la idea preconcebida en la academia respecto al sujeto Boga, quien, en lugar de un ser salvaje, es un sujeto consciente, con tradiciones y saberes respaldados por su lengua y su territorio.

Allá el hombre primitivo, tosco, brutal, indolente, semisalvaje y retostado por el sol tropical, es decir, el boga colombiano, con toda su insolencia, con su fanatismo estúpido, su cobarde petulancia, su indolencia increíble y su cinismo de lenguaje, hijo más bien de la ignorancia que de la corrupción. (Samper, 2020)

El ejercicio literario realizado por Obeso se vuelve un ejercicio de resistencia a la cultura dominante, en el cual su valor no se limita a presentar una escritura no hegemónica, sino en presentar una otredad a una academia nacional que desconoce los valores tradicionales de un pueblo con el que se ha topado por motivos de comercio, pero al que se ha invisibilizado y no se ha tomado el tiempo de entender. Obeso no escribe para el pueblo boga, ni para el público en general, pues vive en un país donde la mayoría de la población es analfabeta, y el contexto rural y trabajador no es objeto de la poesía. Escribió de manera contestataria a un público letrado, que, amparado en su condición de pueblo civilizado, negaba prácticas lingüísticas alejadas del canon, demostrando lo que en años posteriores plantearía Arguedas³ respecto a sí mismo: no ser un aculturado.

Territorio y Territorialidad

Es importante establecer que el territorio, desde un discurso étnico-territorial, no se concibe meramente como un lugar geográfico habitable, sino como un espacio de construcción cultural en el que se desarrolla la cosmovisión de las comunidades con base en el entorno circundante. A propósito, Escobar (2002) menciona que:



2 Boga: Territorio o población pesquera aledaña al río Magdalena.

3 Palabras de José María Arguedas en el acto de Entrega del premio "Inca Garcilaso de la Vega" (Lima, octubre de 1968).

el territorio es una categoría densa [espessa, en el texto original en portugués] que presupone un espacio geográfico que es apropiado, y ese proceso de apropiación —territorialización— crea las condiciones [enseja] para las identidades —territorialidades— las cuales están inscritas en procesos, siendo por tanto dinámicas y cambiantes, materializando en cada momento un determinado orden, una determinada configuración territorial, una topología social. (Escobar, 2002)

Los conceptos de territorio y territorialidad son abordados de manera clara en el poema *Arió*, en el que plasma la descripción del contexto físico de trabajo de la comunidad Boga, además de mostrar las características físicas y de personalidad de los sujetos, en relación con su territorio, los bosques y los playones. Así, estos no son solo los lugares en que nace, y donde habita el narrador, sino que son también su fuente de contemplación, razón de su alegría y parte de su identidad misma.

Respecto al contexto físico, el autor establece una relación entre dos lugares, campo y playa, donde además de identificar las características físicas de cada uno, dota al campo de características extenuantes en contraste con el mar.

Ya me voi re aquí eta tierra
 A mi nativa morá;
 No vive er peje richoso
 Fuera ér má!...
 Siempre er sitio onde se nace
 Tiene ciecta noverá;...
 Yo no jallo la alegría
 Lejo ér má.
 Re eta tierra en lo playones
 No se topa onde sejteá;
 Hay un bojque mui tupío
 Cecca ar má.
 Aquí er ojo se fatiga
 Re un aiperto contemplá;...
 ¡Cuánta é varia la hecmosura
 Re la má! (Obeso, 2017)

Ya me voy de aquí, de esta tierra
 A mi nativa morada;
 ¡El pez no vive dichoso
 Fuera del mar!...
 Siempre el sitio donde se nace
 Tiene cierta novedad;
 Yo no hallo la alegría
 Lejos del mar.
 De esta tierra en los playones
 No sabe uno dónde está;
 Hay un bosque
 muy tupido
 Cerca al mar.
 Aquí el ojo se fatiga
 De un experto contemplar...
 ¡Cuánta es varia la hermosura
 De la mar!... (Obeso, 2017)

En su poema, Obeso hace alusión al espacio físico y natural que rodea al hombre boga, desde la perspectiva de trabajador campesino y pescador, y cómo estos espacios influyen en sus sentimientos y en la relación con el espacio, mostrando su sentido de identidad respecto a su entorno al mencionar: *“No vive er peje richoso Fuera ér má!”* (*No vive el pez dichoso, fuera del mar*). Ahora bien, también dota a los sujetos de una caracterización

mediada por el territorio, exaltando la felicidad, la tez de la piel y el buen corazón de las personas que viven “cerca/junto al mar” en contraste con las personas del campo.

El hombre boga es entonces un ser construido en relación con el mar: sus prácticas y sus creencias son productos de un dinamismo con el entorno, que, lejos de ser una afrenta a las buenas costumbres vividas por las ciudades capitales, tienen coherencia con las condiciones climáticas y las formas de habitar los playones aquí referidos.

Discurso político

Obeso crea una obra poética lejos de los cánones de escritura del siglo XIX en Colombia, infundidos por la literatura europea a partir de los que se considera que las acciones de los personajes se explican desde el ambiente que los rodea, favoreciendo la literatura desde la herencia genética y la valoración de las sagas familiares. Por el contrario, Obeso utiliza las formas de expresión de un pueblo negro e históricamente no mencionado en la literatura, incluso se le considera precursor de la literatura negrista, reafirmando un acto político contestatario; muestra también su postura política ante las situaciones de conflicto de la época en su poema *Expresión re mi amitá*

En cambio re mi amitá
Solo una cosa le piro,
Conviene a sabé: que apena
Se jalle en su romicilio
Le cuente a toito er mundo
Lo que aquí en Colombia ha vito;
Riga cómo ciuraranos
Son er negro, er branco, er indio;
Cómo er señó Presirente
Usa re humirde atavíos;
Cómo en raras ocasiones,
Siendo tan libre toitícos,
Ocurre un caso que epante
Re un robo o re un hormcirio.
No orvire en su relación
Que pa sé señó Minitro
No se necesita é má
Que re cencia i re sevcicios.
Eto se lo recomiendo
Pocque cuando fuí marino

Poc malo re mi pecaos,
Tuve en la Habana, i mardito
Si topé un zambo richoso
Siendo má que aquí un pollino...
Ni pure un solo momento
Hocgáme re mi arbedrí!...
(Obeso ,2017)

A cambio de mi amistad
Sólo una cosa le pido,
Conviene a saber: que apenas
Se halle en su domicilio
Le cuente a todito el mundo
Lo que aquí en Colombia ha visto;
Diga cómo ciudadanos
Son el negro, el blanco, el indio,
Cómo el señor presidente
Usa de humildes vestidos;
Cómo en raras ocasiones,
Siendo tan libres toditicos,
Ocurre un caso que espante
De un robo o de un homicidio.
No olvide en su relación
Que para ser señor ministro
No se necesita de más
Que de ciencia y de servicios.
Esto se lo recomiendo
Porque cuando fui marino
Por el mal de mispecados,
Estuve en La Habana, y maldito
Si topé un zambo dichoso
Que fuera más que aquí un pollino...
¡Ni pude una sola vez
Holgarme a mi albedrí!
(Obeso,2017)

La crítica al trato injusto y de segregación hacia las personas negras, se evidencia en sus poemas *Epresión re mi amitá*, y *Serenata*, indicando no solo la asunción de culpabilidad de un crimen realizado por las personas negras, sino de castigos y penas más duras

na, en la que se expone una narrativa latinoamericana alejada del canon, enfocada en los sujetos y sus realidades, y su reivindicación ante el discurso colonialista imperante.

Referencias

Cuervo R. J. (1972). La lengua y la patria. *Colombia ilustrada*, 3 (7), 72-73.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/1494/>

Escobar, A. (2002). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. UNAULA.

Obeso, C. (2017). *Cantos populares de mi tierra*. Editorial Universidad del Norte.
<https://editorial.uninorte.edu.co/gpd-cantos-populares-de-mi-tierra.html>

Samper, J. M. (1868). *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las Repúblicas colombianas (hispanoamericanas): con un apéndice sobre la orografía y la población de la Confederación Granadina*. Editorial Centro.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2401/>

WAXAITSI UBIJITSIATSI LIWEISI

O de los saberes que se enseñan aprendiendo

Eduard Julian Chaves-Murcia¹

La Orinoquía es un territorio contrastante en cuanto a modos de vida y de relación con la Madre Tierra. Allí, por efectos del ya conocido y complejo entramado histórico que ha marcado a sangre y fuego la violencia en todos los recodos del país, han llegado a coexistir numerosas familias campesinas y comunidades indígenas junto con los señores de la guerra, los terratenientes, los ganaderos y las empresas petroleras que, a diario, se entrelazan, según sus respectivas visiones económico-políticas, con la vastedad de las sabanas y llanuras que componen este territorio.

En medio de dicha inmensidad topográfica y social, mientras transcurría el año 2019, tuve la valiosa oportunidad de conocer, por vez primera, a una de las comunidades que componen el pueblo sikuani. Esta oportunidad se dio gracias a la Universidad Pedagógica Nacional y, en particular, a la gestión de la maestra Consuelo Pabón quien, al abrir un innovador espacio epistémico para las filosofías y *geosofías* originarias de Abya Yala, ha agenciado, desde la Licenciatura en Filosofía, una serie de salidas de campo orientadas al encuentro con este importante pueblo indígena. Fue así como en el municipio de Puerto Gaitán, Meta, a veinte minutos de su casco urbano, tuve contacto con el territorio de los sikuani, más exactamente, con el Resguardo Wakoyo. A partir de entonces, he tenido profundas experiencias pedagógicas y formativas que, hoy, continúan madurando y proliferándose en múltiples sentidos.

Cómo citar este artículo

Chaves-Murcia, E. J. (2024). WAXAITSI UBIJITSIATSI LIWEISI, O de los saberes que se enseñan aprendiendo. *Zegusqua*, (3), 47-53.



¹ Licenciado en Filosofía. Universidad Pedagógica Nacional. lfj_ejchavesm137@pedagogica.edu.co

Plantas maestras, gentes maestras

Como dije, 2019 fue el año en el que tuve mi primer encuentro con el pueblo sikuani; durante dicho momento, se produjo una nueva experiencia que implicó apreciar y dejarse abrigar por una tierra y una colectividad que, hasta entonces, tan solo conocía por el libro *La Mántica de la Palabra* (Agudelo y Sanabria, 2015).² En consecuencia, aquella fue una vivencia educativa que consistió en el sentir-escuchar, de modo que la tierra rojiza de la alta llanura, el canto de las aves y de las cigarras, el correr del viento, el vaivén de los árboles de yopo, marañón y mango, en conjunto con la claridad de sus cielos y el pleno recorrido del sol, ya me precipitaban a sumergirme en una multiplicidad de la vida que, simplemente, es diferente a la de las ciudades de las rugosas cordilleras de los Andes. Así, una vez llegado y abrazado por semejante territorio, intuí que sus habitantes, los sikuani, para este caso en especial, tendrían una insondable suma de saberes por compartirme, y para los que jamás hubiera podido estar preparado.

No fue fácil, ni lo ha sido hasta ahora, suspender por un instante mi configuración cultural y epistémica o, en otras palabras, devenir en, con y hacia las potencias ancestrales de los sikuani, especialmente, porque el *pathos* inherente a sus prácticas, aunque matérico y energético, es sutil y, por ende, fácilmente confundible con las creencias gnoseológicas propias de la occidentalidad: referentes lingüísticos y culturales, axiomas de realidad y experiencias figurativas previas. En un principio todo se tornaba, además de raro, incomprensible, de hecho, fue gracias a la amabilidad de la familia Gaitán Cazulúa, que pude experimentar una dulce hospitalidad que ahuyentaba aquel miedo instintivo de abandonar el viejo y cómodo suelo de donde provengo. Estaba por primera vez en los llanos, al interior de un resguardo, como también viendo y habitando en cuerpo propio una Casa de Pensamiento (*Liweisi Bo*). Pese a contar, para ese momento, con una educación filosófica pertinente para albergar uno que otro propósito claro por el cual pudiera y deseara estar allí, no obstante, la potencia de ese lugar me hacía encoger de hombros, de tal manera que nuevamente surgía esa sensación que de niño se tiene en el primer día de clases.

Sentir y escuchar, esta fue mi primera lección; de este modo, por aquel entonces, junto con mis compañeros de carrera, nos sentíamos abrumados cuando fuimos presentados a los Dioses, cuando nos contaron la historia del origen de los sikuani y de la humanidad, más aún, cuando pusieron en las palmas de nuestras manos el capi, listo para mascar, cuando nos entregaron el siripo para 'sorber' la sagrada planta del yopo y, finalmente, cuando danzamos del mismo modo que lo hicieron los *Tsamanimonae* en tiempos inmemoriales. No fue sino con el pasar de los meses y los años que aquella fuerza confeccionada en la



2 Este es un libro elaborado por Edwin Agudelo y Magnolia Sanabria y que es fruto de una compilación de la palabra, la memoria, así como la cultura oral y material del pueblo sikuani.

esfera de lo sublime, por fin se decantó en un amplísimo e inagotable campo de saberes lo cual, de entrada, demostraba por sí mismo que la educación y la grandeza cultural de los sikvani no podía caber en el aula de una escuela ni tampoco ser comprendida de inmediato por los oídos occidentales.

Dioses y sabedores como la comunidad educadora de la tierra y de la humanidad porvenir

Como fundamento originario de todos los pueblos indígenas, el cuidado y el respeto por la tierra constituye una de las fuerzas sociales y espirituales primordiales para su existencia como pueblos y seres vivientes. En este sentido, los sikvani han sabido preservar intactas sus prácticas ancestrales de cuidado de la tierra y, por lo tanto, los conocimientos que dan vida a su cultura, los cuales han sido construidos a partir de esta longeva relación especializada con su territorio. Lo anterior, se debe a dos factores que aún hoy perviven como cimientos de su educación: la memoria de su historia sociopolítica antes y después de los vejámenes de las violencias occidentales, de las que fueron objeto y a las que han sobrevivido, como también su cosmogonía la cual, a su vez, se practica y se transmite desde su propia lengua.

Estos aspectos profundos, aunque colectivos y comunes, se tejen, principalmente, entre los sabedores y las sabedoras junto con los niños y la juventud de la comunidad, de manera que dichas prácticas y saberes ancestrales no solo están continuamente preservados sino también puestos en constante circulación; aquello permite el mantenimiento de su vigencia y la articulación con contextos presentes y venideros. Asimismo, este tejido presenta y actualiza su hacer social, cultural y espiritual que, durante siglos, ellos han practicado, lo que permite que, tanto el pueblo como las personas que nos hemos acercado a su transcurso histórico, seamos testigos vivos del impacto concreto de sus ritos y ceremonias en sus dimensiones social y chamánica.

En consecuencia, podemos encontrar en esta reícula educativa dada entre mayores y niños, asuntos socioespirituales que deben enseñarse y realizarse con urgencia, tales como el rito del pescado (para apaciguar los *Ainawi*³ que gustan de la sangre de la primera luna), la primera toma de *dopa*, *tsema* y *juipa*⁴ (para integrar al niño a la correspondencia



- 3 *Ainawi* (*Ainawimonae*, en plural) son aquellos elementales que habitan los suelos que no han sido tomados por humanos. Dada esta condición silvestre o salvaje, los *Ainawimonae* nutren y prescriben las fuerzas naturales del territorio, por lo que suelen tomar o apoderarse de diversos flujos, entre ellos, la sangre menstrual, lo que suele desestabilizar la organización de los asentamientos sikvani, como también algunos aspectos de sus prácticas chamánicas (realizar curaciones o navegar por el mundo onírico).
- 4 Traducidos al español, estos términos se refieren al yopo, el tabaco y el capi, respectivamente.

con los dioses), o la puesta en marcha de la iniciación chamánica de algunos chicos (la cual es favorable en la niñez, debido al sopor de las potencias sexuales).

Ahora bien, lo anterior pone de manifiesto que el poder de la cultura sikuani no solo radica, unívocamente, en su memoria histórica y su cosmogonía, pese a que dichos factores, en efecto, sean vitales para su existencia concreta, cósmica y energética. No obstante, se podría acotar un tercer factor que, como ha podido entreverse, deviene imperceptible en medio de los dos factores ya mencionados y que, para efectos del presente escrito, simplemente los nombraré *mediación* y *medicina*. Frente a esto último, es necesario tejer varios puntos aclaratorios. En primer lugar, las prácticas médicas y curativas constituyen el sentido factual y preternatural del pueblo sikuani, pues a través de ellas se ha sabido curar y marchitar la intensidad de la guerra, como también las enfermedades que aquejan a los humanos. Además, estas prácticas ponen de manifiesto la relación material que existe entre sus dioses y el territorio. Por lo tanto, es preciso señalar que, contrario a los imaginarios más comunes, las facultades médicas de los sikuani no son una mera actitud representativa y folclórica, cuya efectividad y capacidad de afección dependa de la sugestión y de las creencias personales de los médicos tradicionales y de quienes son receptores de su obrar.

Segundo, al ser fruto de una profunda conciencia histórica y cósmica, este factor mediador y curativo (chamánico) es, a su vez, la producción de una larga tradición transmitida y heredada que se ha actualizado a lo largo del tiempo, por lo que sus respectivos saberes están en continua revitalización y componen un tejido múltiple y horizontal de poder. En consecuencia, su función es, como se ha podido observar, enfrentar y proponer la resolución de problemas sociales concretos, como también precipitar el tránsito por otras regiones o zonas energéticas de la naturaleza que no son necesaria o estrictamente racionales, pero sí reales.

Tercero, todo lo anterior no se hace manifiesto en el sistema escolar que ha administrado el Estado colombiano desde hace varias décadas sobre su territorio, el cual se ha centrado, como es de esperarse, en sus pilares constitucionales. Y mucho menos aparece en los modelos de educación cristiana que, regular y perseverantemente, las misiones protestantes y católicas procuran imponer y atornillar en los territorios indígenas. Bajo este aspecto, memoria, cosmogonía y medicina han trazado una vía alternativa para su enseñanza y transmisión, que podría entenderse como una educación propia, territorial, abierta, vital y extensa que se desarrolla, por decirlo así, “extracurricular” y comunitariamente. O, mejor sea dicho y enunciado, que se desarrolla en medio de un nicho *social-natural*, *social-naturante*, el cual invoca el poder geográfico de las llanuras, el cielo, el sol y las estrellas en acoplamiento con el cuerpo y las plantas maestras, para gestar un acontecimiento ritual, danzante y cantor, que convoca y vincula las energías del mundo celeste, terrestre y telúrico con las comunidades que conforman todas las criaturas vivas de la naturaleza.

La educación sikuani, ejemplo de apertura de y hacia lo diferencial-múltiple

A raíz de los devastadores efectos que grandes sucesos históricos como el conflicto armado, la ruptura del Acuerdo Final de Paz o la pandemia por el SARS-COV2, han provocado en el suelo y la sociedad civil colombiana, los pueblos indígenas del país han sabido replegarse y envolverse en la profundidad de los desiertos, las serranías, sabanas, valles y selvas. Sin embargo, esto no ha sido sinónimo de su extinción o rendición definitiva, antes bien, ha sido a partir de estos repliegues estratégicos que los pueblos indígenas de Colombia han logrado adelantar y realizar sus luchas políticas y sociales más contundentes. Esto ha transformado su lugar en el contexto territorial, económico, político y cultural del país, pues sus voces han resurgido para que les sean devueltas o reconocidas sus tierras ancestrales, para así poder volver a fortalecer sus comunidades. En los últimos años hemos sido testigos del empoderamiento de grandes pueblos como los Nasa, los Misák, los Emberá, los Kogui y los Cofán, entre muchos otros. Por consiguiente, en medio de estos importantes procesos políticos, es inevitable que, bajo ciertos aspectos, las comunidades indígenas no vayan a estar alerta o que no posean, en cierta medida, un grado de desconfianza frente al resto de la población del país, frente a quienes se les denomina “blancos”, “mestizos” o “colonos” y en donde su interlocutor ocupa su debido lugar.

Lo anterior ha provocado un fenómeno que, al menos para el propósito del presente documento y las facultades del autor, resulta difícil de explicar, empero, trazaré aquí un pequeño esbozo. Crisis tales como la esclavitud (tanto en tiempos de invasión y la colonia como en los tiempos de las caucherías y el narcotráfico), sumada al despojo de tierras, el desplazamiento forzado, la comercialización y decodificación de sus plantas maestras (como ya se ha evidenciado con el yagé y la coca, por ejemplo), y la permanente discriminación racial y cultural que estos pueblos han tenido que padecer (mientras que, por otro lado, su cultura es usurpada por las élites capitalistas de la moda y el arte), han provocado que los pueblos indígenas no estén enteramente dispuestos a acoger personas foráneas dentro de sus comunidades, y mucho menos a enseñarles plenamente sus saberes, pues, en últimas, hay que reconocer que subyace una catastrófica amenaza alrededor de esta clase de ejercicios.

Sin embargo, pese a que el pueblo sikuani ha sido presa de estos agravios, ellos han optado por abrir las puertas de su territorio y enseñar la profundidad de sus saberes, de manera que no solo los miembros de su comunidad son portadores vivos de la historia y conocimiento sikuani, sino también muchas personas de otros lugares de Colombia y el mundo. Ha sido, justamente, por esta cordial cualidad, que la fuerza de los sikuani no solo ha sido capaz de entablar un vasto diálogo intercultural con otros enfoques para comprender la realidad, sino que, principalmente, ha logrado que las gentes que crecimos al

interior del mundo occidental nos pongamos en la posición del *canasto abierto*.⁵ Es decir, que necesariamente nos situemos en condición de aprendices, en el lugar de aquel hijo de la Tierra que, tras ser poseído por el espíritu de la codicia y haber quedado confinado en una amnesia milenaria que lo apartó de la Ley de Origen, definitivamente se cure de su larga enfermedad y entienda, por fin, su papel en la naturaleza: el de hacerse cuidador.

Esto constituye un proceso delicado que exige la mayor atención y acompañamiento, en un sentido plenamente recíproco. En otras palabras, exige una actitud pedagógica dirigida a curar el corazón y la mente de quienes desean aprender cómo recorrer el *Tsamanimonae Petaxunamuto* (el Camino de los Dioses). Por consiguiente, aquí confluye el trabajo mancomunado de las fuerzas del territorio y de su comunidad originaria, el cual, durante los últimos años, ha contado con la sabiduría para afinar y endulzar sus herramientas educativas, medicinales y espirituales. Así pues, el pueblo sikuani se ha especializado en romper y mermar innumerables males de occidente como la visión fascista del trabajo (sufrir para comer), la neurosis (culpabilidad y procrastinación), la depresión (tendencia a la autodestrucción y el suicidio), el estrés (ansiedad e insatisfacción), el rechazo al buen vivir (desprecio del cuerpo y la proliferación de enfermedades mórbidas), entre otros tantos.

De este modo, los sikuani han puesto en favor de la humanidad sus conocimientos sobre las plantas sagradas y los dioses que las guarecen, así como la importancia de que estas no queden separadas de los ciclos de la Tierra y los cielos. Poco a poco, conforme al ritmo de curación (y educación) de cada persona que se acerca a los sikuani, se va aprendiendo la importancia del trabajo propio y comunitario, el uso chamánico del tabaco, la recuperación de la salud mediante el capi y el yopo, la liviandad del pensamiento y el corazón a través de la danza, el redescubrimiento de los Dioses muy por fuera del sentimiento religioso y la intuición teológica y moral, la retoma del sentido de la tierra y de la risa, la recuperación de los vínculos colectivos-afectivos y el respeto por la pluralidad que hay en la profundidad de la vida yendo siempre más allá del bien y del mal.

Epílogo

Me siento infinitamente agradecido de ser partícipe y aprendiz del inmenso acervo de conocimientos, saberes y sabiduría del pueblo sikuani. Sin duda, la labor llevada a cabo por sabedores de dentro y fuera del territorio del Orinoco como Amu Clemente Gaitán, Acue Isabel Cazulúa, Oba Marta Gaitán, Amu-Ato Edwin Agudelo, Ato Leonel Estrada,



5 Para el conjunto de tradiciones y prácticas del pueblo sikuani, el *canasto abierto* es aquella actitud o *tiempo* en el cual es posible guardar y aprender determinados conocimientos que, según el pasar de la historia, o son consumados o son transmitidos. Un ejemplo es el *canasto del jaguar* el cual fue cerrado dado que las prácticas vinculadas a este conocimiento conciernen al *pensar-actuar caníbal*. En este sentido, el canasto que se ha abierto actualmente es el de la revitalización de la medicina sikuani, junto con la posibilidad en enseñarla a otras gentes que no pertenecen estrictamente a este pueblo.

Ato Hermes Gaitán, Ato Elber Gaitán, Ato Daniel Solarte y Ato Mateo Campos, entre muchos otros, ha sido demasiado importante en el amanecer de esta nueva educación. Han transcurrido cuatro años compartiendo con este pueblo, en los cuales concluyo que, pese al diálogo y la correspondencia intercultural, la práctica pedagógica que transcurre en este lugar se define mejor a partir de la actitud de quien estudia y debe aprender constantemente que por aquella de quien se inviste institucionalmente como docente, sin que esto desestime lo que cada persona sepa y tenga por compartir. Además, quisiera recordar y remarcar una enseñanza significativa para mí, que provino de Amu-ato Edwin Agudelo: siendo mestizos, algo, así sea una pequeña parte, guarda relación con nuestros ancestros indígenas, y esta minúscula pieza tiene el poder de acercarnos e integrarnos dignamente a la herencia de los pueblos indígenas de toda Abya Yala.

Referencias

- Agudelo, E y Sanabria, M. (2015). *La Mántica de la palabra*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Sabedores y Sabedoras de la Comunidad *Kaliwirnae* del pueblo sikuni (comunicación personal 2019-2023). Puerto Gaitán, Meta, Resguardo Wacoyo.

¿Por qué Israel invadió Palestina?

Maria Teresa Vela-Mendoza¹

El terrorismo se alimenta de la pobreza, la desesperación, el sentimiento de indefensión y una completa miseria: señala el fracaso de la política y la imaginación.

EDWARD SAID

La zona de Asia Menor fue poblada en el siglo VII por el ejército islámico, el cual pretendía convertir a la mayor cantidad de pueblos a la religión de Mahoma, el profeta de Alá. Así, ocuparon el territorio conocido como Palestina, Siria, Líbano, Irak, Jordania, Afganistán, el norte de África y España.

En el siglo XI, los ejércitos cristianos europeos pretendieron recuperar ese territorio, considerado "Tierra santa", y emprendieron lo que se conoció como las Cruzadas, campañas militares de las más sangrientas y absurdas en la historia de occidente. Mientras que el poblamiento islámico contemplaba para los invadidos las opciones de conversión o pago de impuestos, los cristianos arrasaron con los pobladores, e incluso se conoce que, en la primera cruzada, cuando llegaron a Turquía, no encontraron musulmanes² y masacraron a los habitantes que eran judíos, porque había que darle algún uso a las armas que habían transportado por meses. Además, los soldados tenían hambre de batalla. Como se sabe, después de siete cruzadas, no se recuperó la tierra santa, pero los pueblos atacados sufrieron pérdidas humanas y culturales invaluable, la devastación fue inmensa y los europeos nunca respondieron por los crímenes cometidos.

Después de esto, el pueblo de Mahoma fue tratado siempre como inferior, aunque occidente había aprendido de su ciencia y de su arte. Las grandes potencias europeas

Cómo citar este artículo

Vela-Mendoza, M.T. (2024). ¿Por qué Israel invadió Palestina? *Zegusqua*, (3), 54-57.



- 1 Licenciada en Ciencias Sociales y magíster en Sociología de la Educación de la Universidad Pedagógica Nacional. Se desempeñó como docente en las universidades Pedagógica Nacional, El Bosque, Libre, Jorge Tadeo Lozano y en la Institución Universitaria Politécnico Granacolombiano. liztailor@gmail.com.
- 2 Se denominan musulmanes a los pueblos que han acogido al islamismo como su religión. Por otro lado, los árabes son un pueblo que tiene en común el idioma árabe. Son 22 los países árabes. Aunque algunos han acogido el islam, no todos los árabes son musulmanes. Y no todos los musulmanes son árabes. Por ejemplo, el país que más musulmanes tiene es Indonesia, así como India y Pakistán que no son países árabes.

invadieron su territorio y los colonizaron. La diferencia es que, aunque invadidos, estos pueblos, que conservan su carácter mágico, nunca fueron conquistados. Su religión y su espiritualidad siempre les dieron la fuerza para resistir al invasor y negarse a ceder su autonomía.

En 1917, Gran Bretaña toma el control de Palestina una vez cae el imperio Otomano musulmán, mientras que Egipto, Jordania, Siria e Irak se fortalecen como Estados colonizados. Las rebeliones de estos Estados, anteriores a su constitución, se centraron en el ataque principalmente del Canal de Suez, un sitio geográfico estratégico para la Gran Bretaña, pues es la ruta comercial hacia la India y el sur del continente asiático. De manera que, cada vez que Egipto se tomaba el canal, la reacción británica era contundente y despiadada. Una vez que se otorga la independencia a Egipto, se le niega el dominio sobre la península del Sinaí y la zona del canal.

Los pogroms

Históricamente, la jerarquía católica de occidente, desde la caída del imperio Romano, ha acusado a los judíos de haber desconocido al Mesías y de haber colaborado en su muerte. De modo que fueron frecuentes los abusos contra ellos, los desprecios y maltratos, tal como se muestra en la obra de Shakespeare "El mercader de Venecia". Más adelante, hacia el siglo XIX, las matanzas de judíos, conocidas como pogroms, fueron frecuentes, sobre todo en Rusia.

Este clima llevó a que se concibiera la absurda posibilidad de encontrar un territorio exclusivo para los miembros de esta religión, llegando incluso a proponerse a la Argentina como sitio indicado, dado el número de judíos que durante el siglo XIX habían migrado hacia allí. Sin embargo, la idea no fue muy bien acogida por Gran Bretaña, que propuso a Palestina como lugar de destino de los judíos, pues podrían garantizar un enclave en el Asia Menor para proteger el Canal de Suez, y servir de avanzada como ejército aliado.

En consecuencia, en 1917, el ministro británico de Relaciones Exteriores, James Balfour, ofreció la creación de un "hogar nacional Judío" en Palestina. En 1920 se constituye el mandato británico, y en 1929 se crea la Agencia Judía para financiar la instalación de judíos en Palestina. Esta Agencia fue encomendada al Barón Lionel Walter Rothschild, quien fue uno de los fundadores y posteriores defensores del sionismo, e invirtió gran parte de su fortuna en la organización de los desplazamientos en aviones y helicópteros privados. Se inicia la invasión de Palestina, un territorio poblado por pastores y agricultores, que no se había constituido como Estado y, por lo tanto, carecía de ejército y de la institucionalidad propia de los estados nacionales.

Se empezaba así, a cumplir un destino trágico, que enfrentaría a Palestina al asedio, las matanzas, la expropiación de su tierra, del agua, del combustible, de su cultura, de sus raíces, y lo convertiría en refugiado en su propio territorio. Todo esto con la complicidad no solo de las potencias europeas, sino también y muy frecuentemente de los países vecinos que, aunque gritan a los cuatro vientos su apoyo al pueblo palestino, en la práctica permanecen como testigos mudos del genocidio.

A partir de este momento dan inicio las Intifadas, oposición activa a la instalación de colonos judíos en Palestina: la primera en 1936, la segunda en diciembre de 1987 y la tercera en el 2000.

En 1946, los británicos proponen la partición de Palestina. En 1947, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) aprueba esta propuesta. En 1948, finaliza el mandato británico y se proclama el Estado de Israel. Inmediatamente, se produce la expulsión de setecientos cincuenta mil palestinos. Hoy son más de cuatro millones de refugiados. Además, hay casi tres millones de palestinos sin soberanía en Gaza y Cisjordania. Para Israel existe la Ley del Retorno que hace posible que cualquier judío emigre a Israel y se convierta en ciudadano, mientras que los palestinos autóctonos carecen de ese derecho. El 93% del estado se considera tierra judía, lo que significa que a ningún no judío se le permite arrendarla, comprarla o venderla.

El ejército israelí, organizado y financiado inicialmente por Gran Bretaña, y desde mediados del siglo xx por los Estados Unidos —el Parlamento estadounidense aprueba anualmente veinte mil millones de dólares en ayuda para la defensa de Israel—, se estableció en suelo árabe, y, desde 1970, los organismos de asuntos exteriores israelíes tienen como consigna que a los palestinos se les identifique con el terrorismo. Esto se integró, después de la caída del muro de Berlín y el fin del mundo socialista europeo, a una estrategia global que requiere de la obediencia de los árabes sin diálogo y de la “pacificación” de los musulmanes considerados como delincuentes. Una evidencia de esta estrategia, que resulta bastante convincente, fue la noticia filtrada por el Washington Post en 1991, sobre una constante investigación al interior de la inteligencia estadounidense sobre la necesidad de encontrar un nuevo enemigo común: el candidato era el islam (SAID, 2002). A partir de allí, la literatura, el cine, la televisión y la prensa, han proclamado la amenaza del islam.

A partir de una visita de Edward Said a Palestina en 1998, este señaló

No hay nada comparable a la triste impotencia que uno siente cuando escucha la historia de un hombre joven que pasa quince años trabajando como jornalero ilegal en Israel, con el fin de ahorrar dinero para construir una casita para su familia, solo para descubrir un día al volver del trabajo, que su casa se ha convertido en un montón de escombros, derribada por un bulldozer junto con todo lo que tenía adentro. Cuando uno se pregunta por qué ha ocurrido eso —al fin y al cabo la tierra era suya— le explican que no se había enviado ningún aviso previo; solo un papel que le entregó al

día siguiente un soldado israelí donde se le advierte que había construido la estructura sin licencia. ¿En qué otro lugar del mundo, salvo bajo la autoridad israelí, se exige a la gente que obtenga una licencia inexistente antes de poder construir en su propiedad? Los judíos pueden construir; los palestinos no. Esto es apartheid racista en estado puro. (Said, 2002, p. 54)

Si en Colombia el símbolo de barbarie en la época más aguda del paramilitarismo fue la motosierra, en Palestina el instrumento de la ocupación y el despojo es el bulldozer. Se ha documentado, en innumerables ocasiones, la manera como el ejército israelí destruye los pozos de agua, las casas, los cultivos, los corrales de animales propiedad de palestinos, alegando la ilegalidad de estas construcciones. Imaginen que un día llegan a su casa, y el lugar donde compartían con su familia y sus seres más queridos, el lugar donde descansaban y reponían energía para volver al trabajo, el lugar que les brindaba seguridad y cobijo, ha sido convertido en escombros por las autoridades de policía. Y ustedes no tienen a quien acudir, a quien quejarse, a quien solicitar ayuda, porque, además, las organizaciones creadas para tal fin se han burocratizado y han sido compradas por el invasor. Tal fue el caso de la Organización para la Liberación de Palestina OLP, entidad que, habiendo sido reconocida por la ONU en 1974, fue cooptada por la potencia ocupante y decidió mirar para otro lado cuando cosas como estas sucedían.

Pero a Israel no le bastó con invadir Palestina, también invadió a los pueblos vecinos, con el pretexto de perseguir a los grupos terroristas. Egipto y Siria en 1967, El Líbano en 1982.

En 1990 Estados Unidos invadió Irak en la primera Guerra del Golfo. En 2001, después del 11 de septiembre, Estados Unidos bombardeó e invadió Afganistán. En el 2003 hizo lo propia a Irak, dejando una devastación indescriptible.

Con el inicio del siglo XXI, para algunos analistas judíos y árabes los acuerdos de paz eran una salida al conflicto. Hoy sabemos con certeza que estaban equivocados. El propósito de Israel es arrasar con el pueblo palestino, destruir todo rastro de su existencia, evacuar de la memoria mundial cualquier recuerdo de que Palestina existió. Es evidente. Cuando se busca la palabra Palestina en los diccionarios no aparece, los libros tradicionales de historia mundial nunca la mencionan, no aparece en los mapas de Asia Menor. Y, ahora, mientras escribo esta reflexión, el genocidio sigue llevándose a cabo: están siendo bombardeados hospitales, mezquitas, refugios y corredores humanitarios. Estos son los últimos vestigios de una civilización, cuyo único pecado fue estar cerca de una vía de comunicación indispensable para el capitalismo actual, y no haber cedido jamás a las pretensiones del invasor.

Referencias

Said, E. (2002) *Nuevas crónicas palestinas*. Random House.

Por otra parte, el saber puede ser el culmen, la posesión de varios conocimientos o de un conocimiento cierto. Esto nos recuerda la clásica distinción que nos proponía Platón en República (2007), cuando hacía una suerte de jerarquización que iba de la ingenua conjetura hacia la ciencia dialéctica sobre algún asunto, relacionando esto a su vez con el paso del conocimiento de lo sensible a lo universal, más allá de lo percibido. Tal vez un poco el espíritu de la idea del saber en tanto culmen de conocimiento siga presente incluso en propuestas pedagógicas contemporáneas como la pedagogía conceptual (De Zubiría, 2002), que hace una progresión gradual del aprendizaje, yendo de las nociones a los conceptos, y de estos a las categorías. Sin embargo, ello no se nombra en términos de sabiduría, esa idea de saber en tanto totalidad alcanzada gracias a la suma precisa de conocimientos es una idea clásica que ya no goza de fuerza y prestigio por su dificultad para ser alcanzada y practicada. Pocos parecen creer que conocer en profundidad sobre algo sea lo mismo que ser sabio, aunque se reconozca un proceso gradual de conocimiento, de manera que, por ello, voy a dejar aquí solamente enunciada esta comprensión de saber, pues creo que el problema va por otro camino.

Mi idea de entrada es que el conocimiento tiene un protagonismo que a veces se exalta menospreciando la noción de saber, sea por exceso, es decir por la imposibilidad de alcanzar el saber cuando se entiende como una condición de dominio integral de conocimientos, pero especialmente por defecto.

Dicho de otra manera, un conocimiento a veces se entiende como construcción que pasa por escenarios institucionales formales, por ejemplo, la universidad y los centros de investigación, que cuenta con un método específico de investigación —*monismo metodológico*, le llama Mardones (2001)—, fundamentado en una producción discursiva que ha venido consolidándose históricamente, hasta lograr, en términos foucaultianos, pasar por un umbral de “epistemologización” en el que hay axiomas particulares validados dentro de la estructura discursiva investigativa misma (Bedoya, 1989). Las comunidades científicas delimitan el fenómeno u objeto de conocimiento, lo construyen, acumulando sobre este apreciaciones justificadas y a veces hasta comprobadas, o también, para recordar a Popper (Adorno, 1973), acumulando apreciaciones y comprobaciones que falsean la productividad previa. Esta noción de conocimiento ha hecho carrera en nuestra comprensión del mundo contemporáneo, y aunque es evidente que el conocimiento es diverso, cuando se trata del conocimiento de las ciencias naturales y las ciencias humanas (Mardones, 2001), cualquiera de estos continúa participando de unos rasgos comunes como la validación por parte de las autoridades académicas institucionalizadas, el interés por delimitar el objeto en lo posible a un solo estilo metodológico, un deseo por la generalización de las conclusiones, por explicar el acontecimiento —en términos de precisar causas parciales o totales—, entre otros rasgos. Visto así, parece que las ciencias que producen o descubren conocimiento en la actualidad, tienen más convergencias que divergencias. Vale recordar, desde este punto de vista, la tesis clásica de Hempel según la cual los

conocimientos de las ciencias naturales y las interpretativas tiene la misma estructura, en cuanto intentan hacer deducciones basadas en leyes que son comprobadas o hipotéticas (Hempel, 1996). Otra manera más simplista, pero no errada, de plantear lo anterior, es que el conocimiento es lo que se publica en las revistas científicas —expresión de la más respetada autoridad institucional— bajo el conocido formato de: resumen, palabras clave, planteamiento del problema, metodología y conclusiones.

Entre tanto, saber sería algo diferente, algo más “folclórico”, variopinto, “exótico”, cuando no inalcanzable —claro, desde el punto de vista de la institucionalidad del conocimiento—. Parece haber una tendencia a suponer que el saber es algo que se gesta en las comunidades culturales arraigadas a territorios, que circula por espacios abiertos, no necesariamente por salones de clase o laboratorios, más heterodoxo en sentido metódico, discursivo, comprobatorio, que no sigue necesariamente la línea de lo “empírico analítico” y del “análisis e interpretación categorial”. El saber es algo importante, pero parece no contar con el sello de calidad del conocimiento “científicamente comprobado” por científicos adscritos a prestigiosos laboratorios y centros académicos. El saber suele ser más próximo a la tradición, el pasado de agrupaciones, la experiencia entrelazada con el mito. Estos rasgos, que pueden ser parte de su riqueza, ponen al saber en el lugar de “lo otro”, de aquello que no es conocimiento/conceptualización. De hecho, es muy frecuente el empleo de la expresión “saberes otros” (Sánchez, 2018), para designar ese remanente de otras prácticas y aproximaciones al mundo que no son el conocimiento habitual.

El saber pareciese ser un dominio más democrático, en el sentido en que no precisa pasar por centros de conocimiento designados. Para adentrarse en el saber puede bastar con existir y estar atento a escuchar lo que dice la abuela, el taita, el mamo, el chamán, la hermana mayor o cualquier otro personaje respetado por su trayectoria vital, y, a partir de lo escuchado y visto, intentar encargarnos de nuestra vida; saber tiene que ver con la experiencia de un sujeto en el mundo más que con una actitud de captar con percepción metódica, aunque estas dos cuestiones no se excluyan mutuamente. Desde luego, no siempre se presentan el saber y el conocimiento surcando caminos apartados, también hay experiencias de encuentro, valiosísimas desde el punto de vista pedagógico, por ejemplo, presentes en aquella expresión notable de Freire (2003), “diálogo de saberes”, en la que todos sabemos algo al tiempo que ignoramos algo, o en esfuerzos académicos latinoamericanos que han luchado por decolonizar el saber y de paso el ser (Castro-Gómez, 2007).

Lo arrogante de la suposición

Sin embargo, aquel uso de los términos “saber” y “conocimiento” como parcialmente opuestos, en el que el segundo es valorado en detrimento del primero, sospecho que puede ser un prejuicio nocivo. Y pienso que es un prejuicio de uso, porque etimológicamente la diferencia no es tajante.

Hay otro uso del término “saber” que llama la atención: el saber como dominio en la acción al realizar una tarea concreta. Este sentido de saber destaca su vinculación con la actuación correcta, con el desempeño específico ante una situación, lo aproxima de una manera directa con la noción contemporánea de competencia, aquella que a menudo se define como **saber** hacer en un contexto dado, basado en conocimientos, habilidades, disposiciones, actitudes, etc. (*Estándares Básicos De Competencias En Lenguaje, Matemáticas y demás*, s. f.). El Ministerio de Educación Nacional de Colombia, por ejemplo, le agrega al saber especificidades del tipo “saber ser”, “saber hacer”, entre otras. Esta apreciación sobre el saber resulta llamativa porque parece reivindicativa de la importancia de este, empero, la sospecha que vengo planteando en la relación saber-conocimiento parece mantenerse, pues hay una subordinación del saber al conocer, basada en la suposición de que hay que conocer conceptualmente como condición para actuar correctamente. Además, el saber se valora instrumentalmente, en cuanto acto resolutivo, ya no en tanto forma de configuración de la subjetividad de personas y comunidades que escapa, a veces, a la aplicación inmediata en el mundo.

Espero, en este punto, haberle dado algo de sustento a mi sospecha, que se va volviendo preocupación, por dos razones: una, por presenciar que se trata de establecer distinciones tajantes entre saber y conocer; y dos, porque este intento redundante en una falta de generosidad de algunos situados en la producción de conocimiento formal con la noción amplia de saber, especialmente aquella desvinculada de los círculos académicos.

Anoche tuve un sueño

Quiero proponer pensar esta cuestión del saber y el conocer a la luz de un sueño que he tenido.

El sueño comienza en un auditorio presenciando una obra de teatro. El escenario era maravilloso, el suelo era de madera y brillaba de forma increíble, ello duplicaba la luminosidad de la puesta en escena; los paneles también eran de una madera impecable, similar al cedro, y opacos; las sillas de los espectadores estaban organizadas en forma de diamante. En fin, un teatro espléndido.

La obra que se estaba presentando se había publicitado como una pieza vanguardista del teatro y la improvisación, con una trama que prometía sorpresa y un giro dramático inusitado. La obra integraba a los asistentes mediante la interacción espontánea e intentando acoplar esa dinámica a la del guion preparado.

Cuando ingresé al auditorio, me sentí afortunado por poderme ubicar en la primera fila. A esa fortuna la siguió una pequeña decepción al notar que en tan bello y grande auditorio, el público ascendía a poco más de 130 personas. Al empezar la función, me convencí de

que en verdad era una obra cautivadora, asombrosa, que hacía justicia a la expectativa y los calificativos que había generado.

Como buen sueño, atemporal y borroso, no recuerdo el contenido, la trama de la historia, solo recuerdo la sensación de felicidad y asombro que me generaba.

Pero la parte final de la obra sí la recuerdo. Era el momento prometido en que se manifestaba la improvisación en escena a través de la conversación espontánea entre los actores y las personas del público, antesala esto del giro inesperado en el desenlace. Comencé a ver cómo un actor le lanzaba preguntas aleatorias a un espectador específico y este respondía de forma tan poética, tan pertinente, que me parecía increíble que de repente el espectador respondiera así de sintonizado con la obra. Pensé que esa era la magia de la obra, tenía tanta fuerza en escena que cualquiera que fuese preguntado podría responder con la inspiración suficiente como para mantener el estatus complejo de la escena.

Era la última intervención con un espectador, y de repente me escogieron a mí. Me sentía absolutamente nervioso, incapaz de aproximarme a la elocuencia de mis predecesores en ese juego fascinante de improvisación. Uno de los actores me increpó con una declamación poética al mejor estilo de Fuente Ovejuna, y, sin pensarlo, como conteniendo un resorte de palabras en mí interior, le respondí con maestría y poesía, diciendo cosas tan complejas que me sorprendían. Me sorprendía la claridad que usaba al referirme a un profundo asunto, me sorprendía que las palabras fueran parte de mí, es decir, me identificaba con ellas. Estaba sintiendo cada palabra, cada frase. Desde mi lugar en el auditorio me levanté y comencé a acompañar lo que decía con la vehemencia de mis gestos corporales, caminando, llegando al borde que divide el escenario de las sillas de los espectadores; las personas alrededor estaban maravilladas y sorprendidas, se emocionaban a cada término de mi intervención, el actor me hizo tal vez cinco preguntas y yo realicé cinco doctas resoluciones. Al final, el aplauso era unánime, sonoro.

Cuando los aplausos se calmaron un poco, otro actor dijo: “¡he aquí el final inesperado, este hombre —refiriéndose a mí— es parte de la obra y es un actor más de nuestra compañía!”. Enseguida estallaron de nuevo los aplausos y, mientras las palmas decoraban el lugar recordé, como una epifanía, algo que antes no me había sido revelado: en verdad era parte de la obra, era un actor más, pero me habían realizado una hipnosis previa cuyo propósito era hacerme olvidar de mi papel en la obra y todo lo que eso conllevaba: los diálogos, la historia, las personas en escena. Evoqué entonces el diván, el extraño psicólogo que practicó la hipnosis, la inducción al sueño, en fin, toda la parafernalia terapéutica para lograr mi olvido. El actor que reveló mi papel en la obra narró lo mismo que yo estaba recordando y explicaba con gran histrionismo que el giro inesperado del desenlace consistía en volver a traer a un personaje que no era un personaje, pues ni el intérprete mismo lo sabía. Era esa la técnica novedosa con que sorprendió la compañía de teatro en mi sueño.

Este sueño se volvió una pequeña obsesión. Me comparaba, guardando las proporciones y la modestia, con Miki Leon, el personaje del filme *Vals con Bashir* (2008), que se obsesiona con una pesadilla recurrente. Me preguntaba, en oposición a mi formación filosófica centrada durante mucho tiempo en la razón y la lógica proposicional, si aquel sueño tendría un sentido, más allá de la representación misma y de las explicaciones neurológicas de las imágenes que contienen.

Leí algo de Freud. En *La interpretación de los sueños* (Freud, 2013), hay varias claves para entender este fenómeno tan universal y al tiempo indescifrable. Freud invita a considerar cuestiones muy propias de su teoría psicosexual, como por ejemplo si el sueño da cuenta de algún deseo no realizado —reprimido o no reprimido—, si este deseo se expresa de manera directa o figurada, entre otros aspectos. Estas claves me ayudaron a intentar encaminar una plausible interpretación de mi suceso onírico, y en esta búsqueda noté que el sueño no es un objeto sobre el que se encuentre con facilidad producción de conocimiento riguroso relacionado con su interpretación, diferente a sus explicaciones fisiológicas y neurológicas. En las indagaciones que hice por la curiosidad de interpretarme, encontré que gran parte de la producción en literatura académica sobre los sueños se sigue centrando en el psicoanálisis,³ referente que a veces parece pervivir en solitario, sin olvidar que ha sido blanco de críticas precisamente por sus teorías interpretativas —especialmente recuerdo las críticas que le realizaban Sartre (1979), Wittgenstein (1988) a Freud—.

Pero además de esa casi exclusividad del trato del tema, me llamó la atención un artículo llamado *“Los sueños como instrumentos etnográficos”* (Tobón, 2015). Si bien no se trata de una interpretación del significado de los sueños, resultó muy interesante, pues trata del modo en que los sueños del investigador y de otros miembros de la comunidad con la que investigaba —Uitoto y Muinane— posibilitaron conversar, discutir e interactuar.

Considerando este tipo de experiencias, decidí recurrir a otra instancia distinta al conocimiento oficial y formal para enriquecer la comprensión sobre mi sueño, aceptando que las pautas interpretativas psicoanalíticas contribuyeron al “desciframiento”, aunque me resultaban algo insuficientes, no por algún vacío explicativo a mi juicio, sino porque quería convencerme de que ese sueño entrañaba algún tipo de revelación para mí, un mensaje metafísico, y, por supuesto, este deseo próximo al capricho irracional de sentir que somos los elegidos para recibir un mensaje especial, no se sacia con los argumentos académicos que una solitaria y cuestionada línea de trabajo ha construido. Desde luego, no es un cuestionamiento al psicoanálisis, es sobre todo una solicitud para considerar con mayor interés en las investigaciones académicas este tipo de objetos que no se dejan conocer fácilmente por su naturaleza misma.



3 Como puede evidenciarse en lo arrojado en la búsqueda con el descriptor “interpretación de sueños” en www.redalyc.org

Así que vamos con el complemento al conocimiento —lo digo con ironía—. Mi madre, creció en medio de la circulación de saberes curativos en el departamento de Santander. Desde su niñez temprana, fue muy próxima a Don Gilberto, un señor reconocido en su pueblo por preparar medicinas naturales, por su longevidad, por interpretar el futuro desde el presente, etc. Este personaje apadrinó a mi madre y le indujo a la lectura de libros sobre saberes curativos e interpretativos de los Guanes, y a la escucha atenta de la tradición oral sobre saberes ancestrales que él decía compartir. En ese contexto, mi madre se interesó progresivamente por la interpretación de los sueños en un sentido espiritual, sentía que tenía un don para ello que su maestro le reforzaba al orientarle a estudiar sobre saberes precolombinos. Este saber de interpretación la viene acompañando desde entonces, y ha resultado sorprendente el nivel de credibilidad que tiene entre sus allegados, quienes la consultan y se sorprenden por la manera en que, a través de los sueños, mi madre les revela intimidades que solo quien consulta sabe y las acompaña de algún comentario a modo de consejo.

Como yo no era parte de ese grupo de allegados fervorosos, luego de varios rodeos y grandes dudas escépticas, decidí consultarle a mi madre el significado de mi sueño. Lo narré con los detalles que pude recordar y ella escuchó atentamente. Debo decir que me sorprendió su interpretación, tanto o más que el sueño mismo. Más o menos fue del siguiente modo su intervención:

Hay algo que te genera preocupación y esto no se muestra de manera diáfana en el mundo de la vigilia, así que se expresa en el plano del sueño de forma desapercibida, seguramente asociado a tu contexto inmediato, a tu experiencia del día en que soñaste eso. [Comunicación personal, MCR, 21 de febrero 2024]

Hasta ahí, hay un consenso entre un psicoanalista y mi madre. A continuación, agregó:

Eso que te preocupa puede interpretarse en tres niveles. Un nivel literal, uno simbólico y otro universal. En un nivel literal, se trata de la situación misma que muestra el sueño, estás frente a algo que te genera gran expectativa, admiración, y tienes cierto temor de no responder a la solicitud de lo que hay frente a ti.

En un nivel simbólico, se trata justamente del sentido figurativo del temor ante la expectativa, que no es la expectativa ante una obra de teatro, sino ante las circunstancias de la vida emocionales y profesionales. En el simbolismo se transforman los escenarios, pero no tanto las emociones o consideraciones experimentadas, el odio vivido en un sueño es odio, el placer es placer, etc. En ese nivel simbólico, hay un sentido más abstracto pero que te sigue implicando. Así, El auditorio representa un espacio privado, al que te invitan o te van a invitar y donde no hay mucha gente. Allí te entrevistan, observan, evalúan, con el ánimo de otorgarte un reconocimiento del que tú no sabes. Puede que alguien te apoye en ese momento, —una persona que te conoce de hace tiempo, de tus comienzos—, similar a como el actor que te preguntaba confiaba en tus respuestas. Las preguntas son difíciles, pero puedes solucionarlas. Luego vas a una exposición o

conferencia en la que eres un invitado destacado. El sueño revela que viene algo bello, pero sobre todo novedoso. Recordarás que ese diálogo lo habías solicitado, pero no le prestaste mucha atención, lo tenías abandonado. En fin, hay sorpresa, novedad, que requieren de tu preparación.

Por último, en un sentido universal, la interpretación del sueño se dirige a que intentes jugar con el aprendizaje de los otros niveles para entender situaciones no necesariamente relacionadas con las motivaciones de tu sueño.⁴ En este plano, la pregunta que te dejo es: ¿qué otro ámbito de la realidad puede ser entendido con la ayuda de la estructura del sueño experimentado? [Comunicación personal, MCR, 21 de febrero 2024]

Esa sabiduría maternal me dejó perplejo. Pensé que esos saberes ancestrales que ella había adquirido no se diferenciaban mucho de la fe basada en la religiosidad popular, pero qué sorpresa la que me llevé al notar que no era fruto de la simple opinión. Especialmente tuvieron un eco en mí los dos últimos niveles, los que ella llamó “simbólico” y “universal”, este último en otro sentido diferente al “universal” del conocimiento científico que busca causas suficientes y necesarias, o leyes que rijan un fenómeno. El término aquí se refería a un esquema de entendimiento derivado del sueño que pudiera ser interesante de pensarse en otro ámbito diferente de lo onírico. En este punto de la reflexión es cuando me pregunto si algún conocimiento, de aquellos que subordinan el saber al conocimiento podría brindar un recurso interpretativo parecido al que me develaba el sueño en cuestión. Me refiero a un tipo de interpretación que acepta la mística, el contexto, que considera razones y también propósitos para un sueño, algo cercano a lo que creían muchas comunidades indígenas acerca de que los sueños servían para dar mensajes. Se trata de una exploración sobre un fenómeno que no comienza con la conceptualización sino con lo simbólico.

Un saber revelador que confronta la suposición

La interpretación de segundo nivel me arrojó muchas preguntas provocadoras para descifrar. Ese nivel simbólico sigue siendo personal, según mi madre, así que lo trasladé al quehacer profesional, a modo de comprensión pedagógica. Allí encontré algunas claves interesantes. Con la influencia de los saberes intuitivos maternos me di varias licencias creativas que no resultaron descabelladas a la hora de interpretarme.

Con el consejo de mi madre, lo simbólico como metáfora de mí mismo me llevó a lo siguiente: aquel auditorio como espacio privado puede asemejarse a un espacio de



4 Estos niveles de comprensión me recuerdan bastante lo que señala Ed Vulliamy cuando habla del libro *La Peste* de Camus, al indicar que esta obra obliga a ser leída varias veces para entender el nivel literal, el nivel alegórico y el universal (*El Regreso De La Peste | Letras Libres*, s. f.). El primer nivel es el de la historia de una plaga que azota una ciudad, el segundo es el de la interpretación de la obra como una alegoría al fascismo, y el tercer nivel, devela nuestra experiencia del mal en la vida.

salón de clase, que no es masivo, es de pocas personas, es privado dentro de la práctica pública de la enseñanza. Quienes preguntan, entrevistan, observan y hasta evalúan, no son otros que el estudiantado, y por supuesto, no hay reconocimiento más significativo y difícil que el de un estudiantado sobre la labor de su maestro. Aquel actor que preguntaba con maestría, figurativamente se aproxima a aquel o aquella estudiante que ya conoce a su maestro con anterioridad, y aprende a preguntar y a preguntarle, a “exigirle” con desafíos compartidos.

Este nivel simbólico mi madre lo resaltó como novedoso, sorpresivo. Esas características las asumí como un anhelo y un reclamo, anhelo porque eso es lo que deseo en el aprendizaje propio y el del estudiantado; reclamo, porque esa fuerza por mantener el asombro parece disminuirse con el pasar del tiempo, paradójicamente acumular experiencia se muestra como restar creatividad. Se empieza a olvidar el ímpetu creativo, la construcción de más “obras” con finales inesperados en el estudio colectivo en una clase de la universidad. Y aquí, el saber materno me induce a conectar con la idea de que hay un diálogo que ha sido abandonado a pesar de que yo mismo lo busqué, el diálogo sobre la novedad que reclamé —el de mantener el asombro pedagógico—, lo perdí de vista. En este nivel simbólico, descubro que hay una aspiración profesional que yo mismo guardé en el olvido, pero que sigue reclamando su lugar. Espero, sinceramente, que la interpretación optimista de mi madre acerca de que, si estoy preparado, puedo responder a esos difíciles cuestionamientos, se realice, y así, dicho diálogo espontáneo y alternativo que solicité para aprender con otros tenga lugar más allá del sueño.

Ahora, me pregunto cuál es el objeto de esa comprensión pedagógica que se hace situada, en medio de personas con saberes. Esto me conduce al tercer nivel de interpretación sobre el sueño, el nivel que mi madre llamó universal.

La pregunta desde el saber de mi madre era qué, de manera análoga, podría aprenderse a partir de la estructura del sueño, especialmente en su parte final, aquella del desenlace inesperado. Para ello, habría que evocar un poco tal estructura: una situación de la que alguien sí sabía, aunque no sabía —así sea paradójico—, como mi actuación sin saber que hacía parte del grupo de actores, con una serie de respuestas que eran espontáneas y al tiempo, ya habían sido pensadas. En general, un hacer parte de algo sin saberlo, y al no saberlo hacer parte de ello de forma más genuina. Una suerte de paradoja de Russell en la que un elemento es parte de un conjunto en la medida en que el criterio para pertenecer es no pertenecer a dicho conjunto. Y junto a lo anterior, el descubrimiento de un ejercicio hipnótico, que posibilitó a alguien creer intervenir espontáneamente mientras en cierto sentido no lo hacía.

Aquí no creo que haya una diferencia tajante entre saber y conocer, y menos una prevalencia de una sobre otra. He seguido la pista a esa distinción problemática, que he reconocido en algunos escenarios académicos y científicos. Por ello, la interpretación

de mi sueño creo que conjuga la experiencia del conocimiento que me ha brindado la formalidad con los saberes que desde otras regiones se expresan en las comprensiones que del mundo tiene mi madre.

Intentaré compartir la reflexión que me ha dejado el sueño y su interpretación, especialmente en el sentido universal. ¿En qué situación, además de la del teatro, sería deseable saber sin saber? Esta pregunta me lleva al campo de la filosofía. Incluso esto de saber sin saber, de no saber que se sabe, se oye como un enigma socrático, aunque es un poco distinto. En la famosa alocución socrática, el mensaje de este pensador de la antigüedad es que la única certeza que tiene respecto al conocimiento es que no sabe (Platón, 2014). El saber de Sócrates es el de la ausencia, sabe que es un gran ignorante, y en cierto sentido ese es su saber más honesto.

Pero la formulación derivada del sueño no es saber que no se sabe sino *no saber que se sabe*. Claro, también podría aplicar para Sócrates, al decir de él que en verdad no sabe cuánto sabe, pero este énfasis es más una interpretación que no ha hecho tanta mella en la historia de la filosofía como el “saber que no se sabe”. No saber que se sabe es una actitud más propia de los saberes ancestrales que de la filosofía y la ciencia mismas, y en este punto recuerdo una conferencia fantástica que escuché a la profesora Consuelo Pabón en septiembre de 2023, en la Universidad Pedagógica Nacional (Pabón, 2023). En su intervención, la colega, hablando del pensamiento Cofán, mostraba una diferencia notable entre este y el pensar griego, pues mientras en el pueblo Cofán se considera y respeta la figura del “sabedor”, la tradición occidental es más próxima a la idea del “ignorador socrático”. El sabedor sabe porque tiene una alianza con los espíritus, quienes se le revelan a través de estados provocados por el yagé —o en los sueños—, se asume en unidad con la inmanencia de la tierra y el cosmos, por ello la espiritualidad está en el territorio. El ignorador acude a su deducción lógica para reafirmar su limitación epistémica, se asume más en una perspectiva que aparta al sujeto del objeto de conocimiento —y aunque esto ya no es socrático, si es recurrente en la noción usual de conocimiento científico.

El Sabedor, pienso, puede no saber cuánto sabe. Es posible que lo que le ha sido revelado en los sueños, la simbología confusa, la voz de los espíritus, no sea comprendido por él, aunque sepa de su importancia y su riqueza para la vida. Algo así como un saber latente, que no está del todo, pero está. Esto no es absoluta ignorancia, tampoco rampante conocimiento, pero “es” algo. Dándome licencia para parodiar un ejemplo de Lévinas (1991), es una experiencia similar a la de estar en la oscuridad de una habitación y lograr notar que hay objetos en la penumbra, presumiblemente mesas, cuadros, sillas; captarlos de algún modo sin verlos.

Volviendo a mi sueño, y guardadas las enormes proporciones entre un sabedor y yo, creo que comparto esa experiencia de saber sin saber, en mi anécdota onírica. Y lo ocurrido

en el sueño, en virtud de la propuesta maternal de buscar el sentido universal, resulta aplicable al campo de la filosofía de forma análoga. Intentaré explicarlo.

Cuando nos formamos en la universidad aprendemos de manera organizada, hasta aprendemos con rasgos distintivos en cada profesión. En ocasiones la formación se basa en aquella noción de conocimiento que me resulta problemática, como ya lo comenté antes. Pero, incluso si nos formamos en una noción amplia y menos vanidosa de conocimiento, a menudo aprendemos a pensar a partir de los autores más emblemáticos, de sus obras, sus comentaristas, sus opositores, y casi de forma imperceptible confundimos pensar con ayuda de los autores con dejar de pensar por nosotros mismos. Solemos tomar a los autores y sus obras como tótems que evitan nuestras equivocaciones porque hablan por nosotros. Así, nos vamos convirtiendo en un pensamiento ajeno, una voz extraña que pregona reflexiones de otros cuando dichas reflexiones no atraviesan nuestro entendimiento y nuestra vida. Claro, no siempre sucede eso, también se presentan voces disidentes de maestros y estudiantes que quieren seguir manteniendo su propio pensar y su propia voz, por ingenua que pueda ser, y se constituyen en esos críticos incómodos de la academia.

A decir verdad, tengo ese sentimiento con regularidad en mi práctica docente, el sentirme autorizado para hablar en la medida en que no hablo directamente, sino que son los libros los que se manifiestan a través de mi cátedra. Aunque declamo autores me siento silencioso, a veces como un profesor que enseña historia de las ideas más que filosofía o a filosofar. Comparto esa angustia que también expresa Bárcena (2013) en un artículo muy interesante, en el que cuestiona si trabajar filosofía de la educación no sería algo parecido a ser consciente de esa asfixia provocada por múltiples voces autorizadas e intentar construir algo diferente, digamos, caseramente, con el grupo de clase.

Siguiendo esta idea, encuentro que dejarme hipnotizar para olvidar que soy actor en una obra de teatro equivale a suspender de algún modo el juicio —prejuicio— sobre el conocimiento, para olvidar que soy una persona que ha recibido cierta alfabetización ilustrada e intentar pensar genuinamente, aunque sea para descubrir lo que otros ya sabían hace siglos. No sé cuál sería el equivalente a la hipnosis, es una reflexión derivada que queda pendiente, podría ser el intento por escribir sin la presencia del conocimiento ultraformalizado y la citación casi enfermiza del mismo, aventurarme a acudir a mi tradición santandereana, a mis propias anécdotas, argumentar con sueños, a seguir el saber amplio de la vida propia y la de mi pueblo, negándome un poco a ceñirme a “la vieja confiable” que se indexa en el mundo actual.

En mi caso, debo admitir que el saber ancestral y el conocimiento, juntos, nos hacen más reflexivos y epistemológicamente más honestos, menos inflexibles en nuestros juicios. Hasta me atrevo a señalar que el saber, a veces tan difícil de asir y delimitar como los sueños, son la inspiración necesaria para la ciencia.

Referencias

- Adorno, T. W. (1973). *La Disputa del Positivismo en la Sociología Alemana*. Grijalbo.
- Bárcena, F. (2013). Filosofía de la Educación: un aprendizaje. *Educação & Realidade*, 38 (3), 703-730.
- Bedoya, J. (1989). *Epistemología y Pedagogía. Ensayo histórico crítico sobre el objeto y métodos pedagógicos*. ECOE.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- De Zubiría, J. (2002). *Los modelos pedagógicos. Hacia una pedagogía dialogante*. Aula Abierta Magisterio.
- Folman, A. (Dir.). (2008). *Vals con Bashir*. Bridgit Folman Film Gang.
- Freire, P. (2011). *Pedagogía de la esperanza*. Siglo Veintiuno Editores.
- Freud, S. (2013). *La interpretación de los sueños*. Ediciones AKAL.
- Hempel, C. G. (1996). *La explicación científica. Estudios sobre Filosofía de la Ciencia*. Paidós.
- Letras Libres. (s. f.). *El regreso de La peste*. <https://letraslibres.com/revista/el-regreso-de-la-pestes/>
- Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Biblioteca de Filosofía Contemporánea.
- Lingolia español. (s. f.). *Aprende y practica español con Lingolia*. <https://espanol.lingolia.com/es>
- Mardones, J. M. y Ursúa, N. (2001). *Filosofía de las Ciencias Humanas y Sociales*. Anthropos.
- Ministerio de educación (s. f.). *Estándares Básicos de Competencias en Lenguaje, Matemáticas*. https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-340021_recurso_1.pdf
- Mora, J. F. y Terricabras, J.M. (1994). *Diccionario de filosofía*. Grupo Planeta.
- Pabón, C. (2023, septiembre). [Recuperación del pensamiento propio desde la práctica corporal]. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Platón. (2014). *Apología de Sócrates*. Gredos.

Platón (2007). República. En Conrado Eggers Lan, *Diálogos IV* (191-215). Gredos.

Sánchez Castellón, E. B. (2018). Etnoeducación y prácticas interculturales de saberes otros. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 23 (83), 166-181. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27957772015>

Sartre, J-P. (1979). *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Editorial Lozada.

Tobón, M. (2015). Los sueños como instrumentos etnográficos. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 10 (3), 331-353.

Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Crítica/ Instituto de Investigaciones Filosóficas- UNAM.

Zambrano, A. (2007). *Formación, Experiencia y Saber*. Magisterio.

Abstract

This educational commitment is developed in an urban context at the José Asunción Silva District Educational Institution, in the initial cycle, with children in kindergarten and transition grades and their families, coming from different territories, including rural, Afro-descendant, indigenous, mestizo and migrant backgrounds. Following research that highlights the ancestral knowledge of families in situations of displacement, the teachers leading the experience see the need to impact the curriculum, so that the families' knowledge finds a valid epistemic place in the training processes of their children, significantly enhancing their different axes of development. This initiative aims to make the school a common place where the cultural richness of its members is recognized, and cultural rights are defended, resulting in a dynamic environment referred to as a "school territory of peace". Thus, from early years, sharing with families as the school's knowledge holders, learning and building through the interaction with Mother Earth, finding themselves in the maloca (a traditional communal house) as an emblematic place to share knowledge and heal the wounds of conflict, enhancing developments through weaving, gastronomy and oraliture have become pathways for experiencing a life plan relevant to the community and context. Consequently, a seedbed of children and families is forged who recognize their life history as a value, strengthen their cultural identity, and provide teacher with an opportunity to establish collective pedagogies for peace. Thus, the motto "No compitas [...] haz Kompitas" (don't compete, make friends) is adopted to grow in community, coexist, and learn from cultural diversity.

Keywords

good living; childhood; interculturality; life plan; ancestral knowledge

Porque la palabra dulce, es un camino para andar juntos.
Hoy desde un rincón de Colombia, jay ombel

CABEZOTE DE LA EMISORA GUAGÜITAS JAS, *niños y niñas de jardín y transición.*

Saberes y Visión ancestral SAVIA el Buen vivir en el JAS

Transitar el país de las mariposas amarillas contiene un sinnúmero de paisajes, objetos, palabras, acentos, lenguas, atuendos, costumbres, cosmovisiones entre otros, que caracterizan la enorme riqueza cultural contenida en Colombia, la misma que en 1991, desde la carta Magna, la reconociera en su Artículo 7, como país pluriétnico dada su diversidad étnica y cultural. Sin embargo, las alas de estas mariposas no siempre logran enarbolarse

a plenitud, cuando en este mismo escenario una historia de conflictos de diversa índole ha atravesado y trasegado a las distintas comunidades.

Lo anterior ha obligado a que la permanencia en el lugar de origen no siempre pueda darse, debiendo buscar otros lugares donde subsistir y seguir constituyendo los sueños, o lo que queda de ellos, parte de lo que se ha construido simplemente se va dejando atrás, en medio del camino; o incluso al llegar a un lugar otro, distinto como lo es una metrópoli, y al no encontrar eco, tener que esconder o anular lo que hace parte de esa historia de prácticas y saberes que han constituido.

Ahora bien, quienes transitan de un lugar a otro, en su mayoría familias, llegan con sus hijos e hijas, o en otras ocasiones, ellos nacen en el lugar al cual llegan y estos niños y estas niñas, en un momento determinado ingresan a los escenarios escolares para iniciar su etapa escolar, siendo en muchas ocasiones los colegios distritales o del Estado donde esto ocurre. Por parte de la escuela, hay todo un escenario escolar que recibe a los niños, niñas y sus familias y los incluye en sus procesos académicos, aunque detrás de todo ello hay realidades que siguen dejándoles por fuera.

*Es que, a mi niña, no le gusta su color de piel,
ella se siente mal por ser morenita*

VOZ DE UNA MADRE DE RAÍCES INDÍGENAS

Los continuos desplazamientos en busca de mejores posibilidades para vivir se han dado para comunidades indígenas, afrodescendientes, campesinas, migrantes e incluso ciudadinas desde un desplazamiento intraurbano, muchas de ellas habitando en la capital de Colombia. En ese caso, Bogotá ha sido pionera en cuanto a educación para garantizar los derechos de niños y niñas, desde un marco integral, para lo que distintas instancias buscan promover y garantizar sus derechos y una educación de calidad, mucho más pertinente e inclusiva, desde el cuidado y atención a sus necesidades. Desde ese sentir, por parte de las Políticas y Lineamientos, se busca que los entornos escolares, se posibiliten como territorios con ambientes y propuestas pedagógicas que fortalezcan su desarrollo integral entendido como

Un proceso progresivo, dinámico, no lineal, de ampliación de capacidades y oportunidades de participación en la vida social y cultural (CINDE, 2014, p. 58), y que se moviliza desde la capacidad de las niñas y los niños para ser actores de su propio desarrollo en el marco de las interacciones y prácticas sociales que los ponen en contacto con el mundo. (Secretaría de Educación del Distrito, 2019, p. 23)

De igual manera, las localidades presentan un Plan de Desarrollo Local, en respuesta al trazado por Bogotá: “un nuevo contrato social y ambiental para el siglo XXI”, el cual busca que esta ciudad se caracterice por ser incluyente, sostenible, cuidadora y consciente, dirigiendo una especial atención en las infancias para que se disminuyan prácticas

segregadoras, y con un enfoque social que dignifique su vida y la de sus familias. Así las cosas, si bien hay una realidad presente en los escenarios escolares, hay también apuestas desde lo Político para que se reconozca la diversidad desde un marco de respeto.

Sin embargo, aún persiste una distancia entre aquello que se proyecta y las realidades que circundan muchos escenarios escolares, sitios en los que la identidad cultural pasa quizás por ser visible desde lo físico, pero se anula en el devenir del horario escolar, de los currículos, manuales de convivencia o de los relacionamientos entre unos y otros. Así las cosas, enfrentarse a una cultura mayoritaria implica en muchas ocasiones desconocerse así mismo, si no se encuentra eco, escucha, o reconocimiento en el nuevo lugar, en palabras de Henao (2004), implica asumir otras maneras de vivir, de asumir hábitos distintos, referidos a “aspectos culturales, estilos de vida, rutinas y soportes sociales que crean desadaptaciones y desarraigo en el nuevo entorno” (Escorcia, 2021, p. 39), en el que invisibilizan su identidad cultural y, con ello, ese cúmulo de prácticas y saberes que son propios de sus comunidades.

Es claro además enunciar que, sumado a lo anterior, coexiste la necesidad de dar lugar al territorio, entendido no como un espacio geográfico, sino evocando a Escobar (2010, citado por Escorcia, 2021), como uno en el que se posibilitan construcciones tanto sociales, como culturales, desde la manera como quienes habitan allí la significan y que, por tanto, insta a los nuevos territorios a los que se llega a ser entornos que acogen desde el reconocimiento de la diversidad cultural.

En ese orden de ideas, tal realidad permea la vida de niños y niñas que, por un lado, desconocen su historia propia, la de sus familias, pero además la enorme riqueza cultural que les contiene y que, aunque se encuentren en un espacio tan distinto podría tener un lugar válido, el cual además permitiría que se afianzaran los arraigos, la identidad y la construcción comunitaria de un territorio común. De allí que se sigan encontrando acciones, prácticas, palabras que aun etiquetan, desconocen, anulan e imponen maneras homogenizantes y en las que el saber ancestral o la voz de familias e infancias queda expuesta a limitaciones.

Los colores de esta ruana son de mil colores, tienen los mismos colores
de los animales del Chocó, así como leopardos y tigres.
El verde es el favorito de Nahomy
Y eso me interesa porque todos somos amigos

NIÑO DE 4 AÑOS AFROCOLOMBIANO

En el tránsito de desplazamientos por el que atraviesan muchas comunidades, sus derechos fundamentales se han visto vulnerados, en estos se encuentran también los económicos, sociales y culturales. Si la cultura, declarada por la UNESCO es “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a

los grupos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias" (Artículo 1, Ley 379 de 1997, citado por Arjona, 2011, p. 13), los derechos han de tener un lugar válido al interior y exterior de los escenarios que habitan niños y niñas, para garantizarlos, pero además preservarlos, lo cual sería un motor de fuerza para que no se desarraiguen. Lo anterior refiere a situaciones que no le competen solo a un grupo determinado de personas, sino a todos los seres humanos, de allí que, a juicio de Prieto (2004), estos deban ser reconocidos en tanto "garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros" (Arjona, 2011, p. 14).

No compitas... haz Kompitas

En la localidad de Engativá de la capital de Colombia, cerca de un lugar donde las frutas, flores, verduras, platos típicos enmarcan la riqueza cultural de la región, pero también los saberes de muchas familias que allí trabajan, existe la Institución Educativa Distrital José Asunción Silva, con dos sedes. En la A, desde grado tercero de básica primaria, hasta once; y, en la sede B, desde ciclo inicial hasta segundo de básica primaria. Es en esta última donde desde el 2019 nace una experiencia pedagógica que, a partir de los sueños, resistencias, construcciones comunitarias y aportes a la pedagogía ha mostrado cómo, en un escenario donde convergen múltiples culturas, la competencia anula y desconoce, pasando por encima del otro, aumentando maneras discriminatorias y desmotivadoras para unos u otros, y por ello, es necesario pasar de esa mirada, a la de ser Kompa, que en lengua muisca significa amigo, par. De allí que, como lema de esta experiencia, el ciclo inicial que se conjuga desde las voces de infantes, familias, maestros, maestras, personal de aseo, celaduría y agentes pedagógicos en formación de Universidades desde las Licenciaturas en Educación infantil y directivas, construya la vivencia de un plan de vida, donde el saber ancestral es reconocido en los espacios escolares y donde se teje una escuela territorio de paz.

Desde ese sentir, *SAMIA* configura un espiral de construcciones que, año tras año, se va entretrejiendo desde un plan de vida, que reconoce el saber ancestral como un saber válido dentro de los procesos curriculares dado todo el aporte que hace a los distintos procesos de desarrollo de niños y niñas, pero también el lugar visible que da a las familias y la fuerza inspiradora que emite a maestros y maestras para que sus prácticas pedagógicas partan del reconocimiento de todos y de la construcción comunitaria.

Por lo anterior, es necesario enunciar que el caracol, que ilustra el logo de la experiencia, se constituye en un entramado de encuentros entre culturas y cosmovisiones, para poder caminar hacia la intención de ser una apuesta intercultural. En este, se retoma el espiral que para los pueblos originarios cobra un importante valor dentro de su cosmogonía, que, desde palabras de Ballestas, son un símbolo de vida, en el que se reconocen las distintas etapas por las que atraviesa el ser humano, desde el nacimiento hasta la siembra cuando

vuelve a la madre tierra (Agencia UNAL, 2023). Así mismo, porque implica que el conocimiento no es estático, sino que este se comparte y enriquece desde lo colectivo y así, tanto el individuo como el grupo crecen mutuamente, y, en este frente a la historia, sus aportes se dan en cualquier punto, sin principio ni fin. De otra parte, como lo enuncia Pinto, porque resulta incluyente, se encuentra tanto con el pasado, el presente, como con aquello que proyecta, “vale decir, a las raíces de su desarrollo como pueblo” (2009, p. 26)

Desde luego, esa mirada en espiral también se aúna a la concepción del desarrollo para nuestras infancias, que, desde el Lineamiento Pedagógico y Curricular para primera infancia, lo enuncia:

Como un proceso dinámico, no lineal, ni homogéneo, en el que las niñas y los niños ponen todo de sí mismos, mueven todos sus recursos internos para hacer cada vez lecturas más profundas, alcanzar nuevas y variadas formas de participación en sus grupos sociales de referencia, construir su identidad y apropiar el mundo de las relaciones sociales, de los objetos y fenómenos físicos y de la vida natural. (Alcaldía de Bogotá, 2019, p. 27)

Por consiguiente, las relaciones que se establezcan con los distintos agentes socializadores presentes en el entorno escolar, el contexto mediato, pero también el que refiere a su historia, a la de otros, a aquella que no ha sido contada en los textos, pero que sí vive en la oralidad de las familias y comunidades, ha de ser un soporte para que estos procesos de desarrollo se vivan de manera integral y con propósito. Porque como diría Rogoff, la “vida cotidiana parece como el escenario sobre el cual se definen y concretan las interacciones y tiene lugar la negociación cultural” (1993, citado en Alcaldía de Bogotá, 2019, p. 28). Por tanto, esa casa a cuestas que carga el caracol, significando saberes, experiencias, prácticas, no puede quedarse por fuera del escenario escolar, puede dar apertura para descubrir conjuntamente la enorme riqueza de construcciones que, desde la cultura, puede darse para seguir empoderando la visión de la institución educativa como un espacio donde la educación resulta pertinente a las necesidades y realidades de cada contexto.



Figura 1. Logo Proyecto SAVIA

Fuente: elaboración propia

En concordancia con lo anterior, para esta experiencia, la mirada curricular se carga de sentido desde el plan de vida, el cual ha sido un baluarte para los pueblos originarios, entendido como una construcción que es permanente, no estática y que da respuesta a los distintos espacios en que transitan, con un reconocimiento frente a lo social y cultural, por parte de los distintos entes, de tal manera que aquello que han constituido perdure y resista. En ese orden de ideas, Monje expone que el plan de vida se va construyendo desde la cotidianidad y que recuperan lo ancestral en diálogo con lo presente, para que exista un reconocimiento propio, pero también de los otros, y que aboga a un convivir desde el respeto por cada uno. Por esto, resulta fundamental que la cultura, los saberes ancestrales y el territorio sean parte de esta propuesta como plan de vida, de manera organizativa (2015).

Así las cosas, pensar en una apuesta educativa en contexto de ciudad, que reconozca y dé lugar a las comunidades presentes en el territorio escolar, es una esperanza que dinamiza el Buen vivir en los escenarios y nos acerca a mejores maneras posibles de comprendernos y construirnos. Esto, en el entendido del pensamiento como una movilidad desde el “sentir, saber, pensar, hacer”, lo que invita a hacer de los lugares y experiencias una recuperación de memoria, de correspondencia con lo social y con la realidad propia, desde una construcción comunitaria, en donde la creatividad y participación son posibles (UAIIN, s.f.).

Los hilos de SAVIA

“Ser, conocer, pensar y actuar en sana convivencia, para la transformación social”, desde un enfoque humanista, identifica el PEI de nuestra institución, el cual, de la mano con el proyecto intercultural que se desarrolla en la sede B de primera infancia denominado SA-VI-A: el buen vivir en el JAS, busca que quienes habitan la escuela sean protagonistas del proceso desde su reconocimiento, historia de vida, capacidades, cultura, al igual que sus familias; de tal manera que sus desarrollos se potencien integralmente, con ambientes en los que la convivencia sea posible y donde la diversidad se constituya en fuente de crecimiento. Cada experiencia permite a las infancias tejer en *comunitariedad*, a partir de sus conocimientos previos y construir con las nuevas experiencias. De allí que para la Educación Inicial del JAS, en el nivel Jardín, ser semilla se constituye en la base para el reconocimiento de quienes son, de dónde vienen, quiénes son sus familias y cómo se construye comunitariamente. En el siguiente nivel, que es Transición, la construcción continúa hilando su propia historia, pero se complementa con el reconocimiento de otras culturas, las campesinas, afrodescendientes, de pueblos originarios, cachacos y extranjeros, en diálogo con los desarrollos propios de la primera infancia.

De allí, se hila un tejer entre los saberes ancestrales, culturales, experiencias, historias de vida de infancias y familias, con los desarrollos propios de la primera infancia que

soportan sus metas. Ese tejido de historias propias se encuentra desde los ejes planteados en esta gráfica, con los del desarrollo socio-personal, en la exploración y en las distintas maneras de comunicar.



Figura 2. Principios de la propuesta

Fuente: elaboración propia

Por lo anterior, la vivencia en el entorno escolar se vive desde cuatro entramados.

El primero hace alusión a una palabra en lenguaje wayuunaiki, que significa tejido, precisamente por el entretrejer entre saber ancestral, los procesos de desarrollo y las actividades rectoras. Así, este demarca la *Atula*, y caracteriza el plan de vida del ciclo inicial. En este se presentan símbolos que resultan importantes.

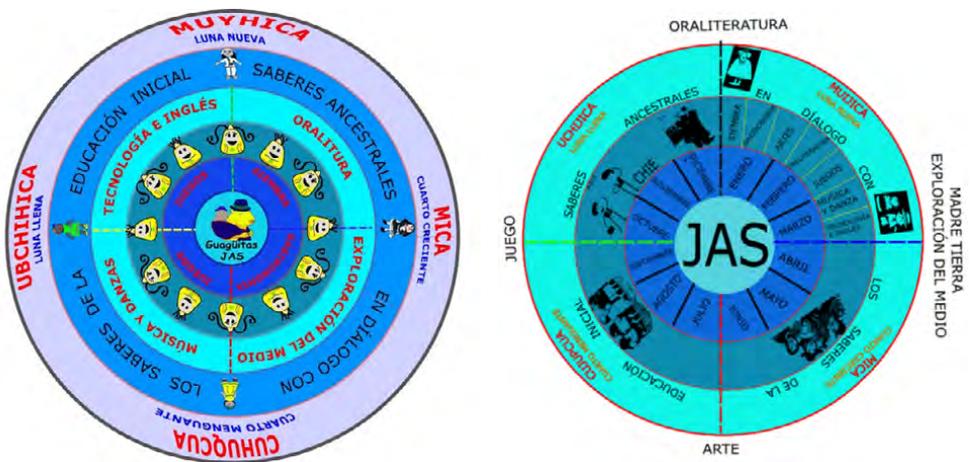
Por una parte, las *semillas de maíz* representan a nuestras infancias que son la semilla del JAS para el mundo. Ese granito hace alusión al saber ancestral de nuestros pueblos originarios y campesinos frente a todo lo que potencia el maíz, desde el sembrar, el crecimiento, el compartir en familia. Para quienes acompañan este proceso en la escuela, implica el cuidado y compañía para que la cosecha sea exitosa. También se encuentran *personajes*, que representan las comunidades étnicas que hacen parte del colegio, pueblos originarios (indígenas), afrodescendientes, campesinos, ciudadanos y extranjeros, quienes a lo largo del año son protagonistas desde sus saberes, prácticas e historia de vida. Se complementa lo anterior con la *espiral*, desde lo ya enunciado líneas atrás, sumado al aprendizaje que se

da paso a paso, de mano con el otro y en el reconocimiento mutuo y a la esencia que en esa pluriversidad de infancias se cuenta en la escuela.

A esta representación la cobijan las fases de la luna, en lengua muisca, dado que todo representa cambios que son necesarios, como el desarrollo que se enriquece desde las vivencias y experiencias, pero que no es unitario, ni igualitario, sino que en cada uno hay procesos y caminos distintos. La siguiente es la Atula de los niveles Jardín, a quienes evocando el lenguaje de las comunidades llamamos como Guagüitas y los de Transición denominados Guámbitos.

 **Figura 3.** Atula (plan de vida de Jardín Guagüitas y Transición Guámbitos)

Fuente: elaboración propia



El segundo entramado se denomina “Mica”, que en lengua muisca significa encuentro con el otro. Este constituye los distintos momentos en la jornada en los cuales nos encontramos con los demás, para reconocernos, saber cómo estamos, tener un espacio en los que los rituales son necesarios para la escucha, la armonización de los ambientes, los acuerdos y la disposición por la aventura del día. Este entramado se entreteje al tercer elemento que son los *rituales*, en los que además hay lugar para reconocer la identidad cultural de quienes hacen parte de este espacio, o para cimentar los acuerdos y pactos que contribuyen al Buen vivir. Para lo anterior, la mañana se enarbola con el círculo de la palabra donde niños y niñas organizan el espacio, dialogan con los compañeros esperando a que todos lleguen, después viene un momento especial de acción de gracias donde la compañía y abrigo de otro es importante, incluso cuando hay problemas en familia o tristezas, que, desde las palabras de los niños y niñas, se disipan. Seguido a ello, llegan los saludos, que se hacen en lengua muisca, lengua de señas, palenque y en la forma de los abuelos campesinos.

A continuación, se vive el momento llamado *Tekuas* (niños) y *fuchas* (niñas), en el que de manera comunitaria se escribe la fecha del día, se reconoce a los asistentes guagüitas y guámbitos, desde las imágenes y grafías propias. Tras esto, llega la *tulpa*, entendida como aquellos espacios donde, a partir del refrigerio, almuerzo, ir al baño, al parque u otro espacio, la comunidad y el respeto por el otro son importantes, desde la escucha y el abrigo.

El entramado continúa su tejido, esta vez desde los *sabedores*, que representan a las familias y que se hacen partícipes y protagonistas del proceso. Son sabedores en tanto sus saberes, prácticas e historias son importantes y enriquecen lo que se hace en la escuela y con los infantes. Ellos son invitados al aula y, en determinados momentos, comparten su sabiduría frente a la gastronomía, siembra, trenzas, tejido, entre otros. También se complementa con *las aventuras en familia*, que son invitaciones enviadas los viernes para que el fin de semana tengan en familia un momento para compartir, desarrollar una aventura en la que los niños y las niñas puedan conocer parte de la historia de su familia y la propia, afianzar saberes y prácticas culturales que luego compartirán con el grupo entre semana; de igual manera, incluyen momentos en los que se afianzan hábitos, pactos de convivencia y encuentros entre padres e hijos. Como complemento, cada uno lleva un registro en un cuaderno llamado *Mi historia de vida*, donde se va recuperando la historia desde quiénes son, de dónde vienen, la importancia de su color de piel, prácticas y saberes, entre otros, que van siendo soporte para la construcción en un libro de memoria.

Desde todo lo anterior, es importante tener presente que parte de la memoria que se observa y narra, también se cuenta y sistematiza, para comprender cómo va sucediendo el desarrollo de los niños y las niñas. Para ello, será fundante traer a colación los principios considerados desde el Ministerio de Educación Nacional frente a lo que implica el proceso de evaluación, o, mejor enunciado, de valoración del desarrollo. En esa intención la Comisión Intersectorial de Primera Infancia declara que la primera infancia:

Es un momento del ciclo de vida en el que suceden un sinnúmero de transformaciones biológicas y psicológicas que están en estrecha relación con los aspectos ancestrales, sociales, culturales y con las condiciones de los contextos en los que viven los sujetos. Estos cambios no ocurren de manera lineal, secuencial, acumulativa, homogénea, es decir, no suceden de la misma manera ni al mismo tiempo para todas las niñas y los niños, lo cual revela que son seres diversos, con ritmos y estilos de desarrollo propios. (2013, citado por Trujillo y Vásquez, s.f.)

Desde tal consideración, Trujillo y Vásquez (s.f.) aportan elementos que son claves en ese sentir, y que permiten comprender el proceso de valoración. De allí que sea indispensable tener presente que los aprendizajes se dan en distintos espacios, no solo dentro del escolar, su caminar se da como el espiral, con ritmos distintos, en las que las distintas acciones pedagógicas provocan no solo aprendizajes, sino ambientes y creación de materiales. Por eso, la observación y el registro resultan aliados valiosos de este andar, pues en las interacciones de los niños con los otros, en sus preguntas, en sus asombros, incluso en sus silencios hay toda una apuesta de significaciones frente al desarrollo y sus necesidades afectivas y de cuidado. En consecuencia, a partir de lo considerado por Trujillo y Vásquez, la "sistematicidad [...] y continuidad, que reconoce que las niñas y los niños cambian a lo largo del tiempo [...] no se definen por un número que les asigna una edad", (s.f. párrafo 11), sino que se van demarcando de acuerdo con sus particularidades, donde la indagación y valoración permiten al maestro identificar si las oportunidades en cada

uno están dadas para sus procesos de participación en las experiencias, o si antes bien pueden coexistir otras alternativas, incluso con otros pares, para enriquecerlas.

A partir de tales fundamentos, para *SAMIA* el proceso de valoración resulta esencial, como una construcción que como el espiral se entreteje en los distintos momentos, con la participación no solo de los maestros y las maestras, sino de quienes acompañan sus procesos en casa y en la escuela, teniendo presente los distintos escenarios y en los que el registro es fundamental. Para ello, la memoria se recupera desde audios que se condensan en podcast para configurar una emisora de niños y niñas desde sus percepciones, llamada *Guagüitas JAS*. Así mismo, con videos de los distintos momentos en los que se recuperan sus voces, de las grafías y dibujos que registran sus primeras producciones textuales, del cuaderno "historia de mi vida", donde la sistematización por parte de las familias también es crucial. Para las maestras y maestros, los registros se guardan en una carpeta drive que contiene las significaciones y permiten más adelante entretejer sentidos y seguir enriqueciendo la experiencia, pero también desde la página web en la que se van registrando construcciones comunitarias.

Como complemento a lo anterior y como una manera en la que los niños y niñas van siendo partícipes de este proceso, se consolidan dos estrategias, las cuales se inspiran en una técnica ancestral de nuestros pueblos originarios, en la que a partir de nudos se aprendía a contar y operar, pero también sobre las significaciones que dan los nudos en los turbantes de nuestras comunidades afro, en la que la forma y lugar demarcan un sentir. Así, se encuentra el *Quipu tekwas y fuchas*, en el que se configura para cada niño y niña una lana larga en la que, a partir de logros acordados colectivamente, semana a semana, se van haciendo nudos que denotan los logros alcanzados. Y el *Quipu Guagüitas o Guámbitos*, en el que a partir de un cartel que reposa en cada grado, se encuentran los nombres de los estudiantes con cuatro grandes propósitos (círculo de la palabra, compartir alimentos, cuidado de mi espacio y maloca). Cada uno representa unos acuerdos que se encuentran en el pacto de aula del salón y en los acordados en el círculo de la palabra y que en distintos momentos desde un proceso de autovaloración se van registrando los logros.

Para mí la maloca, es de muchos colores, porque ella representa amor.
La maloca es nuestra casa, me encanta su color madera

VOCES DE NIÑOS Y NIÑAS GUÁMBITOS TRANSICIÓN

Para esta experiencia hay un escenario que es pilar de la apuesta, en tanto ha permitido de manera comunitaria consolidar un territorio común, entendido no solo como un espacio físico, sino como aquel donde los distintos relacionamientos permiten entretejer saberes, prácticas, escuchar la palabra, valorar el silencio y resignificar el lenguaje de la madre tierra. Este espacio se denomina *maloca*, que, inspirado en las casas ancestrales de los pueblos originarios, pero también en los palenques y enramadas para la comunidad campesina, se ha construido en la escuela, como una manera de reivindicar y reconocer las distintas culturas presentes en nuestra comunidad.

Esta maloca, al igual que Colombia, ha vivido un sinnúmero de momentos en los que en un primer momento se construyó desde la participación de toda la comunidad, con materiales reciclados en un espacio alterno a la institución, pero que, después de la pandemia, tal y como con los tratados de paz, se vio invadida y anulada, por lo que fue necesario volver a hacer negociaciones con el barrio y sus directivas de la Junta de Acción Comunal. Ello dio lugar a que, desde la importancia que implicaba este espacio, y a partir de la participación con Iniciativas Ciudadanas de Transformación de Realidades (INCITAR), se consiguiera un recurso para la construcción de la maloca al interior de la escuela, lo cual ha significado una inspiración continua para hacer de este un espacio en donde el diálogo siempre sea necesario, los acuerdos se tejan y entretujan, sin perder la esperanza, y, desde la comunitariedad, aunque especialmente desde la mirada y voz de niños y niñas, se enarbole para ser un territorio común.

En ese espacio hay encuentros entre los infantes y las familias, los maestros y maestras, se invita a sabedores, se dialoga y a partir del círculo de la palabra, se recuperan memorias, se practican los saberes del tejido a partir de construcción de manillas, huicholes y telares, también se hacen encuentros con otros miembros de la comunidad educativa, asimilándose como un escenario que nos invita a que la escuela pueda seguir siendo un lugar de abrazo, de acogida, de reconocimiento; una maloca de puertas abiertas que si bien tiene momentos difíciles, de desconocimiento o incluso de heridas y etiquetamientos, puede como lo hace el caracol, con su propia baba, encontrar los elementos resilientes para salir de esa situación y continuar su camino y su legado, sanando y restituyendo.

Es desde allí que este escrito concluye, en una invitación a ser maloca, e ir más allá de ella, encontrándonos con la madre tierra, que desde una semilla, o el animalito que vive bajo la tierra, el pájaro que llega allí a chupar el néctar de las flores, el canto de los mismos, y la palabra dulce de las infancias, nos reta a trabajar por educaciones más pertinentes y propias a las necesidades y realidades de cada territorio, a comprender que solo en comunitariedad y desde la valía que cada uno implica es posible construir un pedacito de Colombia y del mundo en paz, una escuela territorio de paz.

Desde luego, no es fácil emprender apuestas otras, en los que lo intercultural media como un puente necesario, máxime cuando se trata de contextos de ciudad, o en los que siguen primando relaciones verticales. Sin embargo, si es posible, cuando el camino se va entretendiendo paso a paso, aunque implique en ocasiones como el caracol un caminar lento, pero con la certeza que se va andando y llegando al propósito trazado. Por las infancias, sus voces, sus historias y las de sus familias, por reivindicar el saber ancestral y la riqueza cultural que impregna cada comunidad, por el diálogo posible y visible entre unos y otros, desde la horizontalidad y por dar un lugar epistémico y válido a la cosmovisión de cada pueblo, es que SAVIA sigue viva. Y en ese sentir, la educación inicial, y todo lo que ello implica, las infancias, las maestras y maestros de primera infancia, las familias,

quienes en muchos espacios académicos han sido desconocidos por pertenecer al ciclo inicial, cobran todo el peso, al ser semilla que crece, fructifica y muestra que en sus frutos hay posibilidades que hacen educaciones más posibles y pertinentes a los territorios, los mismos que se hacen mutuos, pares, Kompas.

Si en últimas, damos el salto de pensar en la educación de calidad, a una educación que viva el Buen vivir en cada uno de sus aspectos, la cercanía y significación a los procesos será más fuerte y duradero. Así que apreciados lectores, nuestro hilo sigue dispuesto para que entretejamos el sentir de “no compitas, haz Kompitas”.

Referencias

Agencia UNAL (19 de enero 2023). *Formas y significados de la simbología indígena que el diseño debería conocer* [Blog de noticias]. Universidad Nacional de Colombia. <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/formas-y-significados-de-la-simbologia-indigena-que-el-diseno-deberia-conocer>

Alcaldía Mayor de Bogotá y Secretaría de Educación del Distrito. (2019). *Lineamiento Pedagógico y Curricular para la Educación Inicial en el Distrito*. Linotipia Martínez

Arjona, G. (2011). *Derechos culturales en el mundo, Colombia y Bogotá. Guía virtual de las regulaciones internacionales, nacionales y distritales en materia de derechos culturales*. Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. https://ant.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/derechos_culturales_en_el_mundo_colombia_y_bogota.pdf

Escorcía, T. (2021). Del revés al encuentro, el saber ancestral en diálogo con la educación inicial. *Serie Digital Incentiva Maestros 10*. IDEP. https://repositorio.idep.edu.co/bitstream/handle/001/2525/del_reves_al_encuentro.pdf?sequence=1&isallowed=y

Monje, J. (2015). El plan de vida de los pueblos indígenas de Colombia, una construcción de etnoecodesarrollo. *Revista Luna azul*, 4, 29-56.

Pinto, V. (2009). El modelo mental de los pueblos indígenas. *Espacio Regional*, 2 (6), 95-98

Trujillo, D. y Vásquez, O. (s.f.). *10 claves para el seguimiento y valoración al desarrollo y aprendizaje de las niñas y los niños*. Ministerio de Educación Nacional. https://colombiaaprende.edu.co/sites/default/files/files_public/2022-05/2.%20Nota%20pedagógica%2010%20claves%20para%20el%20seguimiento.pdf

Universidad Autónoma Indígena Intercultural [UAIIN]. <https://uaiinpebi-cric.edu.co>

Cronotopo del viaje a la muerte en relatos míticos indígenas

Chronotope of the Journey to Death in Indigenous Mythical Narratives

María Fernanda López-Heredia¹

Resumen

El presente trabajo de investigación tuvo por objetivo analizar la construcción del viaje a la muerte en cinco relatos míticos seleccionados de la obra literaria *El sol babea jugo de piña: antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá* (2010), con ayuda de la categoría de cronotopo. En este sentido, la investigación que se constituye como una monografía de orden cualitativo, descriptivo y documental, pretendió la identificación y caracterización de las relaciones cronotópicas que se advierten en los relatos "Caminar Liviano", "Atantocha, el sepulcro y la roca", "Así es la vida de los muertos", "Cómo Kemoko se fue al cielo" y "El cielo de Caragabi". Adicionalmente, la investigación sugiere al mito y, especialmente, al mito del viaje a la muerte como un texto que puede ser vinculado a la escuela colombiana. En ese sentido, se propuso una herramienta didáctica que busca suscitar en este tipo de corpus una posibilidad alternativa de lectura.

Cómo citar este artículo

López-Heredia, M.F. (2024). Cronotopo del viaje a la muerte en relatos míticos indígenas. *Zegusqua*, (3), 85-102.

Palabras clave

mito; mito indígena; cronotopo; viaje a la muerte; literatura



¹ Universidad Pedagógica Nacional. Licenciada en español e inglés. mflopezh@upn.edu.co

Esto ha implicado que la riqueza cultural del país se entretaja con la variedad de historias que son propias de las diversas identidades que aquí se encuentran. Así, comunidades como las indígenas aún guardan su tradición bajo la figura de innumerables géneros literarios, que terminan por advertir, a través del lenguaje, las características que les hacen particulares.

Aunque resulta innegable la importancia de otros géneros narrativos, esta investigación se interesó por la figura del mito, toda vez que narra una realidad viviente que las comunidades creen y sienten, en la medida en que han influido en sus variadas percepciones sobre el mundo, el destino de los hombres y hasta las esperanzas para salvaguardar la moral de sus pueblos (Villa, 1987, p. 15). Esto permite hacerse a un panorama inicial sobre el rico y variado caudal de expresiones, que son la base y el sustento narrativo de los relatos de las comunidades indígenas del país (MinCultura, 2010b), lo que debe resultar de interés para el maestro de literatura, en tanto la figura del mito hace parte del patrimonio vivo de los pueblos y podría contribuir al enriquecimiento del acervo cultural de nuestra nación. De allí que,

El maestro encontrará en los mitos, una inspiración para su labor docente [...] Junto a la obra de grandes narradores y poetas nacionales, estas podrán ir a las primeras literaturas, a las raíces literarias de la nación en las que todos podemos reconocernos. (MinCultura, 2010b, p. 18)

Todo esto se da bajo la premisa de que en todas las culturas la muerte —horizonte temático de estos mitos— es una realidad acompañada de incertidumbre que ha requerido una explicación por parte del hombre. Por ello, en el campo de la literatura, es uno de los motores de la escritura universal; aunque ha sido poseedora de miles de significados y su forma de ser narrada ha transmutado, siempre ha tenido un espacio en las letras. Huelga decir que el mito del viaje a la muerte, vinculado con la escuela, será una fuente para el reconocimiento de ese manojito de mundos que atraviesan las palabras. Es decir, el análisis de la muerte y las peculiaridades que este fenómeno comporta, por lo menos en los mitos objeto de este estudio, serán relevantes en la medida en que posibilitan la exploración, el contraste y el reconocimiento de la cultura que los ha atravesado.

Ahora bien, en búsqueda de propuestas que permitieran la problematización y el estudio del mito, en tanto obra literaria, una posibilidad que se alzó para el análisis respondió a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtfín, 1975). Es decir, al estudio y la construcción del concepto literario de cronotopo, propuesto por el historiador literario Mijaíl Bajtfín, bajo los supuestos de la teoría literaria sociocrítica. Específicamente, en este caso aplicado (cronotopo/ Hipérbaton histórico), a la obra mítico-literaria “El sol babea jugo de piña”.

El sol babea jugo de piña bajo la lupa del cronotopo

El sol babea jugo de piña: antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá es un corpus antológico que nace en el marco del Bicentenario, celebrado en el 2010 por el Ministerio de Cultura, a través de la editada colección de la Biblioteca Básica de los pueblos indígenas de Colombia. Los relatos allí expuestos son compilados por Rocha Vivas (2010), escritor, investigador y literato de la Universidad Javeriana de Bogotá.

Esta obra mítico-literaria está dividida en cuatro partes, como resultado de una clara distinción geográfica, pero además debido a la agrupación de narrativas temáticamente similares. Las partes se capitulan de acuerdo con las comunidades de las que se han inventariado los relatos. A estas las subdivide una suerte de estudio de motivos y temas, además de los amplios textos introductorios y las dedicadas secciones especiales al estudio de los simbolismos de cada conjunto mítico-literario que facilitan su lectura.

Este corpus, además, encierra unas particularidades cronotópicas dignas de estudiar, ya que expone unas cualidades que pueden considerarse atrayentes investigativamente a la luz del análisis literario del cronotopo. Esto, porque algunos de los mitos que narran el acontecimiento de la muerte se encuentran ubicados en los apartados de "historias de origen". Aspecto que revela, en principio, una posible peculiaridad de la visión del tiempo. Adicionalmente, esas mismas historias narran la muerte como el paso a otros mundos, es decir, a otros espacios/tiempos que encierran sus propios atributos. Así pues, el móvil de esta investigación es la pregunta: ¿Cómo se construye el cronotopo del viaje a la muerte en los cinco relatos míticos seleccionados de la obra literaria *El sol babea jugo de piña*?

Para resolver este interrogante, se buscó 1) Identificar las categorías de espacio y tiempo en los relatos seleccionados; 2) caracterizar las relaciones espaciotemporales propias del cronotopo del viaje a la muerte en los relatos míticos seleccionados; y 3) diseñar un recurso didáctico en función del reconocimiento de los mitos como objeto de estudio en la escuela.

Lo anterior, a partir de un enfoque cualitativo, de corte descriptivo y técnica documental. Esto significa que los instrumentos diseñados son producto de un proceso de identificación, estructuración y organización de información y análisis de los hallazgos que emergen a partir de los datos. Información que en este caso refiere a las relaciones espaciotemporales de los relatos míticos. Por ello, el corpus se sometió a organización y análisis a partir de dos propuestas. La primera, una ficha de lectura que permite la recopilación e identificación de las expresiones con las cuales el tiempo y el espacio son nombradas en estos mitos. Y, la segunda, la cual refiere a una matriz categorial que problematiza y particulariza las relaciones cronotópicas e hiperbáticas en los relatos.

Así, estos dos instrumentos constituyeron las herramientas que permitieron la problematización y el análisis literario propuesto en este estudio. Esto, en la medida en que permiten a los investigadores la identificación y la caracterización del cronotopo del viaje a la muerte en los mitos indígenas, corpus de la monografía.

Soporte teórico

El mito en su expresión cultural y el mito como texto literario

El mito, que desde una acepción etimológica significa fábula o leyenda (Sevilla, 2015, p. 3), se ha forjado como una de las posibilidades que tiene el hombre para explicar las realidades que se le presentan de manera irracional o incomprendible (Sevilla, 2015, p. 3). Tanto, que refiere en gran medida a eventos como la concepción del universo, del mundo y del hombre, así como de muchas de las circunstancias que se gestan en relación con la existencia humana; por ejemplo, la muerte, la naturaleza y las cualidades de vida en el cosmos.

En palabras de Eliade³ (1963) “los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenatural, y que esta historia es significativa, preciosa y ejemplar” (p. 11). Razón por la cual, en muchas sociedades primitivas, el mito aún está vivo, lo que significa que es la figura que fundamenta y justifica el comportamiento y la actividad del hombre y, a su vez, la actividad de este cimienta las bases del mito. En este sentido, el mito es una expresión cultural, pues constituye las bases de la existencia humana y dota al hombre de características particulares.

Así pues, el mito se considera una historia que se refiere a realidades que explican la existencia. Sin embargo, que el mito dé respuestas al hombre y pueda fundamentar el comportamiento de él no implica que sea una garantía de moral. La función cultural del mismo, según Eliade, es únicamente revelar modelos, los cuales den al hombre la posibilidad de proporcionar una significación al mundo y a la existencia humana.

Esta figura (mito), desde la antigüedad, como hemos mencionado, desempeña un papel fundamental en las sociedades humanas, pues le ha permitido al hombre, a través de los simbolismos que se representan en las palabras, explicar su naturaleza, materializar sus pulsiones y configurar el pensamiento. Dicha naturaleza explicativa le ha permitido adquirir un carácter narrativo, que lo impulsa a ser parte del corpus literario de variadas tradiciones culturales.



3 Mircea Eliade: filósofo y escritor rumano destacado por sus estudios sobre mitología y religiones comparadas.

Así, para algunos teóricos como Lotman⁴ (1996), la correlación entre el mito y la literatura existe y se conjuga permanentemente en forma de “trasvase”. Es decir, “cada una supone desde tiempos inmemoriales la presencia de la otra” (p. 192). Para comprender (1996) el vínculo que se teje, el semiólogo propone la categoría tipológica: una relación en la que se entiende al mito como un género que aún hoy es parte integral de la vida de los seres humanos y su cultura, mientras se busca su permanencia en el lenguaje.

En relación con la categoría tipológica, Lotman (1996) señala que tanto la literatura como la mitología son discursos organizadores y tendencias complementarias. Por ello, en un recorrido fugaz por la historia, el semiólogo propone al mito como una constante. Esto da como resultado la idea de que las posiciones del mito y la literatura siempre se encuentran una dentro de la otra, lo que permite comprender que hay una correspondencia histórica del mito en la literatura y que es una narrativa aún vigente que debe ser objeto estético. De esta manera, si se entienden como obra literaria y se consideran objeto estético, podrá hacerse de los mitos corpus para el análisis a la luz de múltiples y diversas teorías literarias.

El tiempo y el espacio: Cronotopo

El espacio y el tiempo son conceptos que fueron, en un primer momento, empleados en las ciencias matemáticas y físicas, al convertirse en el fundamento de teorías como la relatividad, propuesta por Albert Einstein. Sin embargo, en el año 1989, con la publicación póstuma del texto *Teoría y estética de la novela*, escrito por el crítico literario y filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín⁵, esta relación se convirtió en posibilidad de análisis literario.

Bajtín (1989), bajo una óptica sociocrítica y en un emplazamiento metafórico, propone el concepto de cronotopo. En palabras del autor, esto es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 237). Asimismo, el cronotopo será, tal y como lo expone el escritor mexicano Carlos Fuentes⁶ (1990), “el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales en una novela” (p. 38). Esto, en la medida en que el cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y posibilita así la comunicación del evento a narrar. Para exponer y ejemplificar el cronotopo, Bajtín (1989) propone en su trabajo a la novela griega como guía de estudio.

Ahora bien, si el concepto de cronotopo se concibió para el análisis de la novela, ¿será esta una categoría aplicable al estudio del mito? Para el filósofo ruso, “toda imagen



- 4 Yuri Lotman: lingüista y semiólogo ruso, fundador de la culturología. Su amplia obra le convierte en la figura central de la semiótica cultural.
- 5 Mijaíl Mijáilovich Bajtín: crítico literario y filósofo del lenguaje ruso. Conocido por sus análisis de la naturaleza dialógica y polifónica de la producción literaria, además de ser el precursor del concepto *cronotopo*.
- 6 Carlos Fuentes Macías: Escritor mexicano. Adscrito al llamado boom latinoamericano. Entre sus novelas más reconocidas están: *Aura* (1962) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962).

artístico-literaria es cronotópica, porque esencialmente cronotópico es el lenguaje como tesoro de imágenes” (p. 401) Lo que indica que no hay obra literaria que pueda escapar a la categoría de tiempo-espacio.

Adicionalmente, para Bajtín (1989) la percepción mítica del tiempo ha ejercido una influencia colosal en las formas e imágenes literarias. En virtud de ello, se gesta la categoría de *Hipérbaton Histórico*. Para el teórico y crítico literario (1989) la esencia de esta es el hecho de que “el pensamiento histórico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección [...] para representar como existente en el pasado, lo que de hecho sólo puede ser realizado en el futuro” (p. 299). Para lograr esto “se prefiere sobreedificar la realidad, el presente, en lo vertical, hacia arriba y hacia abajo, antes que avanzar horizontalmente” (Bajtín, 1989, p. 300).

Mito americano desde una lectura cronotrópica

En palabras del escritor Fuentes (1990), “Bajtín advierte que el proceso de asimilación de historia y literatura pasa por la definición de un tiempo y un espacio” (p. 38). Así, al tiempo y al espacio les pertenece el sentido que le da forma a la narrativa. Es decir, el cronotopo se configura como la categoría que hace posible la comunicación del evento, tanto que se convierte en el protagonista de la narración.

Sin embargo, para funcionar necesita de un lenguaje, lo que significa que el espacio y el tiempo son elementos usados por un observador para describir su entorno, a partir de dicho lenguaje. En otras palabras, el espacio y el tiempo son lenguaje y hacen parte de un sistema abierto y relativo, lo que quiere decir que este puede dar cabida a diferentes cronotopos. En este sentido, es posible encontrarlo en variedad de tiempos: divergentes, convergentes, cíclicos; variedad de espacios: uno y varios mundos que narra el chamán, *Orbis Tertius*, *Macondo*, *Comala*; variedad de culturas que hacen posibles estos cronotopos: Ette, Barí, Yukpa, Embera; y variedad de lenguajes para representarlos: épica, poesía, novela o mito. Esto significa que el mito puede ser fuente de análisis desde los cronos (tiempos) y los topos (espacios).

Así, para Fuentes (1990) que cita a Eliade, “el sustrato mítico de la literatura y la historia es la evidencia de que el hombre no puede escapar al tiempo, porque nunca hubo, ni habrá un tiempo sin tiempo” (p. 65). Razón por la cual, la función del mito, por lo menos en las narraciones hispanoamericanas, es proclamar que el tiempo existe, que hay un tiempo original.

Consideraciones cronotrópicas del mito de la muerte

Es importante mencionar que los mitos relatan no solo el origen del mundo y del hombre, sino también los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre

ha llegado a ser lo que es. Es decir, “un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad y que trabaja según ciertas reglas” (Eliade, 1963, p. 7), lo que significa que algunos acontecimientos han tenido lugar después del origen de la existencia del mundo y de él.

De allí que el hombre sea mortal, algo ha pasado *in illo tempore*⁷ como lo expresa Eliade (1963). Si eso no hubiera sucedido, el hombre no sería mortal, habría podido existir indefinidamente, pero el mito del origen de la muerte cuenta lo que sucedió *in illo tempore*, y, al relatar este incidente, explica por qué el hombre es mortal. Esto significa que el tiempo de la muerte existe, que es la consecuencia de algo que ocurrió.

Adicionalmente, al comprender el origen de la muerte, el hombre llega a la comprensión de su propia mortalidad. De manera que algunos mitos explican el advenimiento de la muerte como consecuencia de la transgresión del hombre a un mandamiento divino o “se relaciona con el acto cruel y arbitrario de algún ser demoníaco” (Eliade, 1974, p. 5). Sin embargo, es probable que dicho acontecimiento tenga lugar en un espacio o una variedad de ellos, desde donde poder argumentar ese algo que ha sucedido en el tiempo.

Resultados

¿Cómo se nombra al espacio-tiempo en los cinco relatos míticos?

“Caminar liviano”, “Atantocha, el sepulcro y la roca”, “Así es la vida de los muertos”, “Cómo Kemoko se fue al cielo” y “El cielo de Caragabí” son todos relatos que se ubican en el plano de la geografía mortuoria, mitos que permiten una lectura sobre la muerte o, específicamente, narraciones en las cuales el argumento se moviliza porque los personajes principales se conducen en un viaje hacia la muerte.

Este viaje ocupa unos escenarios y unas temporalidades que le otorgan sentido al texto en sí mismo. Por esta razón, quisiéramos develar las formas en cómo se ha de nombrar el tiempo y el espacio en las narraciones propuestas. Así, aunque entendemos que generar una separación entre las categorías tiempo y espacio no corresponde al carácter indisoluble del concepto cronotopo, se asumirá debido a que una clara identificación de estas expresiones es fundamental para dar cuenta de las especificidades que comportan dichas categorías en géneros literarios como el mito y, por supuesto, para caracterizarlas sin omitir algún elemento.



7 *In illo tempore* es una locución latina que se traduce al español como “en aquel tiempo”. Esta ha sido utilizada por Mircea Eliade, referente teórico del presente proyecto investigativo, en su libro *Mito y realidad* (1963) para expresar una referencia al tiempo mítico.

Empezando por el tiempo, mencionaremos la inexistencia de grandes marcas temporales. Lo que significa que en ninguna de estas narraciones se hacen explícitas las sensibilidades del sujeto frente a grandes y diferentes bloques temporales, representados en fechas, épocas o etapas de la humanidad. Así como tampoco los personajes se muestran afectados íntimamente por cambios que le corresponden al trasegar del tiempo, llámense estos crecimiento, envejecimiento o maduración.

Sin embargo, esto no significa que los relatos carecen de expresiones temporales, por el contrario, hacen uso de manifestaciones más elementales⁸. Estos exponen unas señales temporales que permiten ubicar las acciones de los personajes en sus escenarios. Pero ¿cómo se manifiestan estos tiempos elementales? En los cinco mitos los tiempos elementales se representan a partir de adverbios temporales, así como del uso continuo y repetitivo del pretérito perfecto simple, el pretérito imperfecto y el presente.

Por ejemplo, en “Caminar Liviano” se relata: “De repente el joven barí *alcanzó* a ver un sembrado de yuca. Disimuladamente *arrancó* unas para llevarlas de regalo” (MinCultura, 2010a, p. 141). En “Atantocha, el sepulcro y la roca”, se dice: “*Caminaron* atravesando huecos. *Anduvieron* y cuando *regresaron* les dijeron a los demás que *habían* caminado por un hueco” (MinCultura, 2010 a, p. 166). “Así es la vida de los muertos” narra: “El mayor *preparó* un chicheo para matarlo” (MinCultura, 2010a, p. 163). En “Cómo Kemoko se fue al cielo”: “*Bajaron* y le *estuvieron* buscando. Cuando lo *encontraron* le *prepararon* un chamarro de plumas” (MinCultura, 2010a, p. 162). Finalmente, en el “Cielo de Caragabí” se puntualiza: “El niño *tomó* en sus manos una flor y *la arrancó*” (MinCultura, 2010a, p. 646).⁹

Basta entonces una observación para definir que, aunque grandes épocas históricas o afectaciones temporales en los personajes no se hagan explícitas en la narrativa de estos mitos, sí hay mención sobre el tiempo. Un tiempo elemental que está puesto sobre el movimiento argumental del texto, sobre lo que moviliza al relato, es decir, sobre el viaje a la muerte. Este tiempo elemental es importante porque en él los personajes se mueven entre pequeñas medidas temporales que se mantienen siempre en una suerte de estación que no aventaja al porvenir.

No obstante, referirse a las formas de nombrar el tiempo no es lo único que nos convoca. Pensemos ahora en la categoría espacio ¿Cómo se nombra en estos mitos?, ¿bajo qué nombre se hace mención del mundo de la muerte? Atendiendo a estos cuestionamientos, es imprescindible recordar que la categoría espacio “es entendida y medida a través del



- 8 Entiéndase “elemental” como una manifestación del tiempo básica pero esencial. Es decir, que no corresponde a las amplias formas del trasegar del tiempo, pero que resulta imprescindible en la narración.
- 9 Las palabras resaltadas en negrita son verbos conjugados en el tiempo pretérito perfecto simple. La intención de resaltarlas radica en enfatizar las señales temporales que se hallan relatadas en los textos.

tiempo" (Bajtín, 1984, p. 238). Es decir, no existirá una comprensión del tiempo y de la obra, si ineludiblemente no describimos el espacio.

El espacio, entonces, es nombrado en estas narraciones en un doble sentido. Se hace mención del mundo terrenal, mientras que el viaje suele ubicarse en otros escenarios que reciben diversas connotaciones. En referencia con el mundo terrenal, se evidencia la alusión al "camino en la selva" (Caminar liviano), "las casas de la comunidad y las peñas" (Atantocha, el sepulcro y la roca), el "río Atapshi o río negro" (cómo Kemoko se fue al cielo) y "nuestro mundo o nuestra tierra" (El cielo de Caragabí). Todos estos espacios, aunque carecen de mayor descripción en la narración, se proponen como mundos terrenales en los que se establecen reglas para la constitución de su organización.

Ahora bien, los escenarios dispuestos para los viajes son múltiples; en los cinco mitos se nombran de maneras diversas, así como también son variadas las formas de llamar al mundo dispuesto para la muerte en estos relatos. Algunos de los nombres que se otorgan son dimensiones bajas, otras dimensiones y reino de la muerte, en "Caminar Liviano"; Tierra desconocida en "Atantocha, el sepulcro y la roca"; El cielo en "Cómo Kemoko se fue al cielo"; y Nltre, en "El cielo de Caragabí". Aunque difieren en nombres entre mitos, estos son en conjunto escenarios habitados por los protagonistas de estas historias durante el viaje o a los lugares a los que llegan para ocupar la muerte. Lo que no es menor, pues con ello se argumenta que la tierra no es el único espacio para habitar y que la muerte se contempla con un espacio paralelo al mundo terrenal.

Adicionalmente, los espacios nombrados parecen ser descritos como algo más cercano a lo idealizado, lo atractivo y organizado. Es decir, en ellos se expone una estética idealizada, que termina por ser relacionable con tópicos literarios como el *Locus Amoenus*. Un concepto que encontró su origen en autores griegos como Homero o Virgilio, que situaban a sus protagonistas en espacios ideales. Este discurso le otorga una caracterización y un sentido a la muerte, pues la ubica en un plano de lo ameno. Aspecto que es fundamental, dado que en estos mitos existen mundos habitables luego de la muerte y esos mundos son bellos, no comportan desconsuelo o angustia, son por el contrario agradables y placenteros, son mundos ideales, donde se resguardan los valores de dichas comunidades.

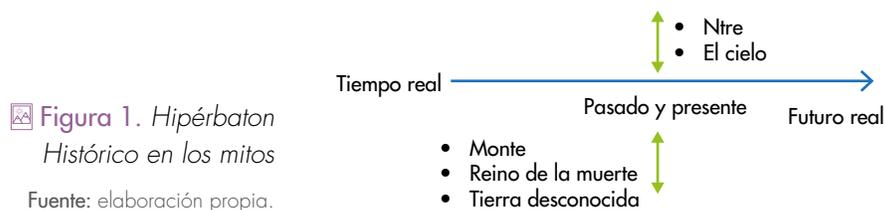
Así, a lo largo de este apartado hemos visto cómo las formas de nombrar al tiempo y al espacio en los relatos son variadas. En estos textos es posible encontrar multiplicidad de expresiones de tiempos, así como diversidad de espacios para nombrar la muerte y los escenarios que se recorren en el viaje hacia esta. De modo que, un argumento que solo se moviliza entre el pasado y el presente, pero nunca en el futuro y mundos después de la muerte, en los que resguardar lo bello, ameno, organizado y agradable al hombre, serán las particularidades que conforman al cronotopo del viaje a la muerte.

Especificaciones en la asimilación del tiempo en el mito del viaje a la muerte

El mito relata un acontecimiento que ha tenido lugar, en lo que filósofos como Eliade llaman el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. De manera que, la figura del mito cuenta cómo una realidad, en este caso la muerte, se ha instalado, ha comenzado a ser y por ende se ha narrado. Por ello, no es erróneo que al mito se le conozca sobre todo por lo que ha hecho en el tiempo prestigioso de los “inicios” o *in illo tempore*.

Pero ¿cuál es la situación en cuanto a la plenitud del tiempo en el “*In illo tempore*” del viaje a la muerte en estos mitos? Pues bien, el pensamiento y la creación mítica se manifiestan primordialmente en el “hipérbaton histórico”. Esta es una forma original de inversión del tiempo que indica que “a costa del futuro se enriquece el pasado y el presente” (Bajtín, 1989, p. 299). Es decir, se representa como existente en el pasado, lo que de hecho solo puede o debe ser realizado en el futuro. Todo a partir de la sobre-edificación de la realidad o del presente en lo vertical.

De este modo, se elige movilizar el argumento de la obra hacia arriba o hacia abajo antes que avanzar horizontalmente en el tiempo. Las categorías espaciotemporales expuestas en los mitos, como por ejemplo “el reino de la muerte”, “la tierra no conocida”, “el monte” por el que camina una persona viva y un muerto, “El cielo” y “Ntre” son mundos construidos y concebidos como simultáneos con el momento dado con el presente de la narración. Son universos ya existentes que operan como opciones mejores que el futuro que todavía no existe. Para ilustrar esta idea, dirijámonos a la figura 1:



Como se evidencia en la gráfica, en estos mitos, el viaje a la muerte se anuncia a través de otros espacios eternos entendidos paralelamente o en coexistencia con la realidad. Ntre, el cielo, el monte, el reino de la muerte y la tierra desconocida se han cimentado en estos relatos como mundos simultáneos a los espacios terrenales. Esto es identificable a través del argumento mismo de las narraciones, en las cuales se resalta la posibilidad de viajar, habitar y retornar a los otros mundos o al espacio real terrenal con facilidad.

Ahora bien, recordemos que en esta compilación de relatos míticos es inexistente la mención de épocas, etapas o edades de la humanidad, porque el tiempo real que avanza hacia el futuro (tiempo horizontal) no supone primacía para estas narraciones. Sin embargo

“las imágenes no se extraen del tiempo como tal, no se separaban de la realidad material local” (Bajtín, 1989, p. 301). Lo anterior, supone que en las construcciones verticales hay alusiones a tiempos elementales que organizan el viaje a la muerte en esas sobre-edificaciones, y no necesariamente que ubican al argumento narrativo en avanzada hacia futuro real. Para ilustrar nuevamente estas ideas, dirijámonos a la figura 2:




Figura 2. Hipérbaton histórico (tiempo elemental)

Fuente: elaboración propia.

Pero ¿cuál es el sentido de sobreedificar en la realidad?, ¿por qué ubicar atemporalmente otros espacios para viajar hacia la muerte? o mejor ¿por qué ubicar la muerte en una sobre edificación? Todo esto es posible en la medida en que el viaje a la muerte tiende a hacer real lo que se considera necesario y auténtico, otorgándole sentido al futuro presentado o esperado a partir de las imágenes del pasado y el presente.

En ese sentido, la construcción o sobre-edificación cronotrópica del viaje a la muerte en estos relatos, se genera, como ya mencionaba Bajtín (1989), en la medida en que “el pensamiento mitológico y artístico ubica en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, etc.” (p. 299) que son, en gran medida, categorías que solo pueden ser realizadas en el futuro. Es decir, es solo a partir del viaje a Ntre, el cielo, el monte, el reino de la muerte y la tierra desconocida, que categorías primordiales para el mantenimiento de la vida del hombre o la comunidad se develan. Es allí, en estos mundos, donde los valores necesarios se resguardan y se proponen como fundamentales para un futuro que aún no ha llegado, pero que ha sido planeado con antelación.

Y ¿cuáles son esas categorías o valores convenientes que se plasman en el viaje a la muerte de estos relatos míticos? Para responder a este cuestionamiento es necesario dar cuenta de la importancia que se le otorga a la buena conducta y proceder de los protagonistas de estas historias. Esto, a partir de una serie de normas establecidas que deben ser atendidas por los protagonistas tanto en el mundo terrenal, como en los otros mundos y el viaje a la muerte en sí mismo. De manera que esos otros escenarios verticales son espacios organizados, que contemplan funciones, normas, acciones y modos preestablecidos.

En el texto “Caminar Liviano”, se le dice al joven protagonista “no debes hablar con ninguno de los seres que veas, ¡solo te está permitido observar” (p. 140). En el mito “Atantocha, el sepulcro y la roca” se establece que “una mujer embarazada no puede

entrar a las rocas donde se entierran los muertos" (p. 165). Adicionalmente, "Así es la vida de los muertos" inicia comentando que "los muertos buenos pueden visitar a sus familiares y defenderles contra los malos" (p. 163). En "Cómo Kemoko se fue al cielo" la regla la comenta el personaje principal: "esa carne no se come porque es familia" (p. 162). No menos importante, en "El cielo de Caragabí", cito "Caragabí tenía prohibido a los indígenas tocar las flores de la hermosa planta" (p. 646).

Todas estas son normativas que mantienen organizados a los mundos infra o supra terrenales contemporáneos a la realidad, que le otorgan cualidades al buen accionar del hombre, pero además que sitúan las conductas adecuadas y organizadas, como categorías que solo pueden o deben ser realizadas en el futuro, que son el reflejo de lo que se desea para el momento aún no llegado. Esto porque en dichos mundos "tienden a hacer real lo que se considera necesario y auténtico¹⁰, le proporcionan importancia, lo implican en el tiempo, lo opone como algo realmente existente y a la vez auténtico" (Bajtín, 1989, p. 301).

No obstante, el cronotopo del viaje a la muerte cobra sentido argumental en el momento en que el personaje principal transgrede dichas normas. Cuando se infringe el precepto, el viaje se desencadena o por el contrario se finaliza. En todo caso, el argumento se moviliza, como el personaje en su viaje, cuando este ideal del hombre obediente, ubicado en los espacios sobreadificados transgrede las normas establecidas.

Cronotopo del viaje a la muerte: La transgresión de la norma

Al hipérbaton histórico se le atañe la proclamación de los comienzos como fuentes no contaminadas, puras, de los valores eternos (Bajtín, 1989, p. 300). De ahí que, en el cielo, en Ntre, el monte, el reino de la muerte o la tierra desconocida, se ubiquen ideales de obediencia y organización. Características que ya describimos antes a través de la mención directa a las normas, que se promulgan para cada espacio.

Aunque estos preceptos definen y delimitan a los espacios terrenales, del viaje o de la muerte en sí misma, es preciso establecer que es la trasgresión a alguna de dichas normas, la razón que desencadena o retorna el viaje del protagonista. Esto significa que la ruptura a la regla, a la ley y al orden, es una particularidad elemental para la concepción y descripción del cronotopo en estos relatos míticos.

Bajo esta perspectiva, los cinco relatos propuestos son narraciones en las cuales los protagonistas viajan a la muerte como resultado de la infracción de una norma o, por el contrario, retornan de su viaje porque incumplen con los preceptos establecidos en esos otros mundos, que, como ya mencionamos, se ubican en/sobre edificaciones verticales.



10 Entiéndase "necesario y auténtico" en esta investigación a las normas y comportamientos que establece una comunidad, en la medida en que las requieren para subsistir.

De modo que se sugiere que los viajes a la muerte en estos mitos pueden ser clasificados en dos grandes variantes:

1. **Incumplimiento de las normas terrenales:** Se incumple un precepto terrenal, lo que desencadena el argumento de la historia. Es decir, los protagonistas luego de incumplir la norma tienen que emprender su viaje por tiempos-espacios diversos que los conducen hacia el mundo de la muerte. Tal es el caso de los relatos "Atantocha, el sepulcro y la roca", "Cómo Kemoco se fue al cielo" y "Así es la vida de los muertos".
2. **Incumplimiento de las normas en las sobre-edificaciones:** Los protagonistas pueden viajar hacia el mundo de la muerte con total libertad. En este viaje conocen mundos, exploran diversos tiempos-espacios, pero, una vez infringen la norma, tienen que retornar al mundo terrenal, dando por finalizada la historia. Así sucede en "Caminar liviano" y "El cielo de Caragabí".

Entre el Bogatyr y el indígena

Resulta fundamental preguntarse por el hombre indígena o ser mitológico protagonista de estas historias, pues es él quien transgrede el precepto, a la vez que es quien cronotópicamente se ve afectado por el viaje hacia la muerte. ¿Quién es este hombre? y ¿cómo se ve atravesado por el cronotopo del viaje a la muerte? Ya hemos mencionado que en el mito se tiende a hacer real lo que se considera necesario y auténtico, razón por la que las imágenes del futuro se ubican inevitablemente en el pasado o, como en estos mitos, en múltiples espacios construidos, estructurados y organizados en la verticalidad.

Para Bajtín (1989), esas imágenes o mundos, no se extraen del tiempo como tal, no se separan de la realidad material local, sino que "Al contrario, toda la energía del futuro esperado hace que se intensifiquen las imágenes de la realidad material presente y, en primer lugar, la imagen del hombre vivo: material." (p. 301). Esto, según Bajtín, convierte al hombre en un *Bogatyr*, porque en él se dibujan las características de un personaje único, de un héroe que representa los valores del futuro presentido. Así, a este héroe se le atribuyen capacidades como la inteligencia y la lucidez. Además, de su grandeza desde el punto de vista físico, pues se trata de un personaje que exige un espacio amplio y vive, en el tiempo, una vida real y duradera.

Sin embargo, esta no es por completo la realidad del héroe o personaje principal de estos mitos indígenas. Si bien a través de ellos se intensifica el futuro presentido, tendremos que mencionar en principio que en los relatos no se establecen condiciones de género, edad o estatus social definido. Lo que ubica al personaje en un lugar prosaico y no heroico. Por ejemplo, en estos relatos un hombre joven, una mujer, una familia de humanos-aves y un niño son los protagonistas. Además, en estos mitos, a ninguno de los personajes se les atañe algún valor excepcional. Tampoco les corresponde alguna condición física

importante. Por el contrario, son seres sin distinción alguna, antihéroes que no andan a grandes zancadas, ni cumplen con una función primordial frente al resto de la comunidad.

Esto no solo supone una gran diferencia con las características antes establecidas para el personaje de un mito, sino que también representa una concepción diferente del protagonista de las historias o específicamente del héroe mítico del viaje a la muerte. Lo que significa que, en estas narraciones, se presenta al personaje como un hombre a imagen y semejanza de los demás, un igual. Un hombre curioso, que transgrede los preceptos y que se asume como un ser ordinario, sin ninguna distinción.

Ahora, cierto es que el héroe mítico “necesita para realizarse, un espacio y un tiempo” (Bajtín, 1989, p. 302). Esto no es algo ajeno a los protagonistas de estas historias, quienes, por un lado, cuentan con realidades terrenales que funcionan desde la horizontalidad y, por otro, se ven inmersos en las realidades espaciotemporales del viaje a la muerte. Pero ¿realizarse mientras cronotópicamente se está en un viaje por la muerte supone cambios en los hombres?

En estos relatos, los personajes viajan hacia la muerte, recorrido en el que descubren, conocen y aprenden. Pero este saber tiene grandes implicaciones porque explícitamente lo que se conoce durante el viaje es algo que debe compartirse con la comunidad o algo de lo cual el pueblo debe aprender. Esto supone la transformación en el rol del protagonista, que no solo ha aprendido desde su experiencia, sino que lo ha hecho, con o sin conocimiento, en función de los otros o para compartírselos. De modo que los protagonistas se transforman en el viaje hacia la muerte, su rol se afecta, cambian, son los encargados de nuevas responsabilidades, entre las que se destaca la del “mensajero” que comenta lo que les espera a los demás hombres de sus comunidades en la muerte.

El mito y el mito del viaje a la muerte en la escuela

Una vez adelantado el proceso de análisis, es necesario preguntarse por la posibilidad de articulación a la escuela de estos relatos míticos, por qué y cómo introducirlos en este escenario. Esto, por supuesto, contempla una respuesta afirmativa, entendida a partir de tres factores: la vigencia del mito, las relaciones texto-contexto y el reconocimiento del otro.

Para empezar, la tradición mítica pervive en nuestros tiempos. Pese a que no parece ser la constante en la actualidad, es aún la base identitaria de múltiples comunidades en el país. Lo que significa que son estas las narraciones las que dan sentido a la vida y permiten a dichas sociedades adaptarse a sus respectivos ambientes. Esto, de entrada, debe suponer un interés para el maestro de literatura, pues el mito, en este caso del viaje a la muerte, no es una obra indiferente al presente y mucho menos a la cultura. Por el contrario, es el relato de hechos que ocurrieron antes de la historia escrita, que rigen el presente y que condensan una idea de lo que está por venir para estos pueblos.

Por otra parte, es necesario mencionar las relaciones texto-contexto pues, como el mito del viaje a la muerte no es una obra literaria alejada del presente de las comunidades, en este se impregna la cultura. Lo que sugiere que, desde las características propias de la obra literaria emerge algunos de los rasgos identitarios, saberes, formas de pensamiento, etc., de esas comunidades. De allí que estos mitos analizados a la luz de sus elementos cronotópicos nos permitieran establecer unas características que simpatizan con las formas de pensamiento de las comunidades. Aunque en efecto el propósito no es replicar la teoría literaria sobre el objeto en la escuela, sí es una invitación a problematizar al mito del viaje a la muerte en este escenario. Lo que implica explorar sus elementos y establecer relaciones, entre lo que narra y las construcciones culturales propias de las comunidades a las cuales pertenece el relato.

Ahora bien, establecer relaciones entre el texto y el contexto implica, también, el reconocimiento de otras formas construcción de la identidad cultural. Es decir, el estudio y la problematización del mito del viaje a la muerte permitirán también ampliar los horizontes sobre las percepciones de este fenómeno. Lo que es sin duda importante para el maestro de literatura. Pues se trata de una posibilidad para guiar a los estudiantes hacia la comprensión de sí mismo y la diversidad cultural. Esto, porque el descubrimiento del otro pasa forzosamente por el descubrimiento de uno mismo.

Estos aspectos no son menores, pues la escuela podría sugerir el encuentro y el diálogo entre saberes sobre el fenómeno de la muerte tan cargado de enigmas e incertidumbre, pero tan arraigado a los sentidos culturales que construimos. De allí que estos mitos en la escuela puedan contribuir a la construcción de un escenario de “respeto por la diversidad cultural, tanto al interior del aula de clases donde circulan múltiples códigos sociolingüísticos y culturales, como respecto a la diversidad cultural existente en Colombia” (MEN, 1998, p. 62).

Ahora habrá que responder al interrogante ¿cómo llevar el mito del viaje a la muerte a la escuela? Para dar respuesta a la pregunta, esta investigación consideró oportuna la formulación de un recurso didáctico para vincular al mito y a los mitos del viaje a la muerte, corpus de esta investigación, al aula de clase de literatura. Este recurso, que se desarrolla en forma de cartilla y lleva por nombre *Mundos posibles en un mundo ¿Qué nos cuenta el mito?* busca que estudiantes de grados sexto y séptimo se acerquen a una nueva forma de lectura sobre el mito, a través de tres pilares implícitos en las actividades propuestas: el saber conocer, el saber hacer y el saber ser.

De la misma manera, en el recurso se proponen tres objetivos de aprendizaje. Estos consisten en la identificación las características principales de los mitos, la caracterización de las particularidades que se relatan en los mitos del viaje a la muerte y la elaboración de narraciones de tipo mítico. Todo a partir de cinco pequeños apartados: 1) ¿Conozco los orígenes?, 2) Los mitos: Mundos que explican el mundo, 3) El mito de la muerte: Un viaje, 4) El héroe indígena, un héroe como tú, y 5) Taller de creación literaria.

Adicionalmente, un fin último, pero muy importante de este recurso didáctico, es ser invitación al maestro de literatura, para que se permita problematizar y ubicar desde otros lugares de enunciación la figura literaria del mito. Así como sugerir al estudiante este tipo de textos como una herramienta en procura del reconocimiento de la diversidad y multiculturalidad de los pueblos que habitan su mismo territorio.

Reflexiones finales

Este estudio procuró ver la concepción del mito, no como una obra que solo remite al origen, sino como un objeto estético aún vigente. Entendido de esta manera, la indagación problematizó el tópico del viaje a la muerte en los relatos propuestos, entendiendo que ellos contemplan variados atributos espaciotemporales. De este modo, el hallazgo en las narraciones de tiempos elementales y mundos idílicos que oscilan entre pasado y presente fue fundamental para la construcción de una concepción hiperbática del cronotopo, marcada por la transgresión de las normas establecidas y un prototipo de héroe indígena.

En este sentido, la investigación refleja que el viaje a la muerte narrado en estos mitos es una construcción de espaciotemporalidades verticales, de mundos sobre-edificados. Todo con el fin de resguardar los valores e ideales comunitarios que se han considerado fundamentales, y que, en este caso, se relacionan con el orden y la obediencia de las normas establecidas para los espacios que procuran los personajes. Sean estos el mundo terrenal, mortal o los escenarios que se ubican en el viaje entre el uno y el otro. Esta forma hiperbática del cronotopo permitió también la descripción de las particularidades que posee la transgresión de la norma en los mitos del viaje a la muerte, además de la constitución de una visión singular del héroe mítico indígena. Un héroe hecho a imagen y semejanza de los demás, y resultado del deseo por la construcción de una conciencia colectiva en los pueblos productores de los relatos.

Ahora bien, estos hallazgos han demostrado que el mito es una obra literaria que aún guarda mucho por contar, y que el viaje a la muerte que se narra en ellos implica unas cualidades de pensamiento probablemente desiguales y confrontables con otras. Pero que, analizadas a la luz de la teoría literaria sociocrítica del cronotopo, pueden guiarnos hacia la comprensión de una posibilidad de construcción espaciotemporal, en la narración y darnos la oportunidad de valoración sobre la figura del mito.

Por lo tanto, el mito vinculado a la escuela y problematizado en este escenario, puede sugerir múltiples posibilidades. Algunas de estas son el reconocimiento de una obra aún vigente en el tiempo, por ser parte fundamental del pensamiento de pueblos indígenas que habitan en el país. Además de la estructuración de relaciones entre el texto-contexto y más importante aún, la procura por el reconocimiento del otro, de uno mismo y en general, de la rica diversidad cultural que alberga nuestra nación.

Finalmente, este proyecto investigativo es también una invitación a volver la mirada sobre la obra mítica nacional para introducirla en un escenario de estudio e investigación, para explorar todo lo que en ella se resguarda y, no menos importante, para escuchar lo que tienen por decir esos otros hombres y sus mundos que están allí, implícitamente narrados a través de las palabras.

Referencias

- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. *Teoría y estética de la novela* (237-411). Taurus.
- Eliade, M. (1963). *Mito y realidad*. Libros Tauro.
- Eliade, M. (1974). Mitologías de la muerte: Una introducción. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 10 (4), 4-10.
- Fuentes, C. (1990). *Valiente mundo nuevo*. Mondadori España.
- Lotman, Y. (1996). Literatura y mitología. *La semiesfera* (pp. 190-213). Ediciones Cátedra.
- MEN. (1998). *Lineamientos Curriculares del área de Lengua Castellana*. Ministerio de Educación Nacional.
- Ministerio de Cultura Nacional (2010a). *El sol babea jugo de piña: antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Ministerio de Cultura Nacional.
- Ministerio de Cultura Nacional (2010b). *Manual introductorio y guía de animación a la lectura*. Ministerio de Cultura Nacional.
- Sevilla, M. (2015). El mito: la explicación de una realidad. *Lauro*, 12 (21), 122-137.
- Villa, E. (1987). *La literatura oral: mito y leyenda villa*. Repositorio Flacso.

Pedro Páramo y la memoria¹

Pedro Paramo and Memory

Diego Mauricio Rodríguez-Arévalo² 

Resumen

La obra de Juan Rulfo es considerada como una de las expresiones literarias que con mejor destreza artística logra plasmar el alma latinoamericana. Por medio de los aspectos particulares que estructuran y dan forma a la narración (categorías narrativas que pueden encontrarse tanto en sus cuentos como en su novela), Rulfo construye una forma de contar que da importancia a los sobresaltos, fantasmagorías y vacíos en el tiempo propios de la memoria, estableciendo así cierta distancia con respecto a los recursos racionales y esquemáticos que determinan el discurso histórico. Estos elementos narrativos (la elipsis, la interpelación, el monólogo interior, entre otras), formalizan y ponen de manifiesto distintas dinámicas que constituyen la naturaleza de los procesos más inveterados y significativos de la memoria.

Palabras clave

narración; memoria; historia

Cómo citar este artículo

Rodríguez-Arévalo, D.M. (2024). Pedro Páramo y la memoria. *Zegusqua*, (3), 103-116.



- 1 El presente artículo está enmarcado dentro del trabajo de grado titulado *Cartografías e imágenes de la memoria, un análisis de los procesos de recuerdo y olvido de los habitantes de la zona rural de Ciudad Bolívar*, el cual está inscrito en la línea de investigación de *Memoria, experiencia y creencia* y es dirigido por el doctor Carlos Arturo Reina.
- 2 Licenciado en Humanidades y lengua castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia y estudiante del doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. dmrodrigueza1@educacionbogota.edu.co dmrodrigueza@correo.udistrital.edu.co

Abstract

Juan Rulfo's work is considered one of the literary expressions that most skillfully captures the Latin American soul. Through the particular aspects that structure and shape the narrative (narrative categories that can be found both in his stories and in his novel), Rulfo builds a storytelling style that emphasizes the shocks, phantasmagorias, and temporal voids inherent to memory, thus establishing a certain distance from the rational and schematic resources that determine historical discourse. These narrative elements (ellipsis, interpellation, interior monologue, among others), formalize and highlight different dynamics that constitute the nature of the most enduring and significant processes of memory.

Keywords

narration; memory; history

¿Para qué escribe uno si no es para juntar sus pedazos?

EDUARDO GALEANO

Hace mucho tiempo leí un reportaje en el que un periodista le decía a Juan Rulfo que su novela *Pedro Páramo* les había servido a muchos de sus coterráneos como una cartografía para transitar por el alma y la geografía mexicana. En cuanto a esta última, la geografía, Rulfo advertía que ninguno de los lugares en donde se recrean sus historias hacen parte de un territorio que pueda encontrarse en un mapa. Es decir, Comala no existe, nunca ha existido y las referencias que se entretajan con la realidad resultan un hecho fortuito. Sin embargo, diferentes estudios señalan a *Pedro Páramo* como la novela que desvela las zonas brumosas que la historia mexicana no ha podido descifrar. ¿Cómo una narración ficcional, que el mismo autor se ha encargado de desmitificar, se convierte en la ruta para que un pueblo se conozca a sí mismo? Tal vez podamos quedar aún más asombrados si reconocemos que la obra insigne de Rulfo nunca ha sido categorizada por la crítica literaria como una novela histórica. Solo nos bastaría recordar el momento primigenio en que la novela fue concebida:

No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas a la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desenhebrar ese hilo aún enlanoado. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después y lo encontré deshabitado [...]. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la Sierra Madre. Y en la noche las casuarinas mugen, aullan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ése. (Roffé, 1973, pp. 60-61)

Todo comenzó con el viento que aúlla. Y así, las pequeñas señales imperceptibles se convierten en el derrotero de esta novela: el galope de un caballo que va por un camino abandonado, las gotas de la lluvia que caen desde el tejado sobre la tierra, los pasos apagados de la gente que cruza los pasillos de casas desoladas, “una bandada de cuervos que pasó cruzando el cielo vacío haciendo cuar, cuar, cuar” (Rulfo, 2000, p. 65).

Y así resulta también la memoria. Se alimenta de la vida cotidiana, de la trastienda de los héroes y pertenece más a las cocinas que a los salones donde se ofrecen los grandes banquetes. En tal caso, la memoria no busca alinearse a los métodos históricos buscando así asegurar un lugar en la configuración de una historia nacional. Ella va por otros caminos. Sería un error imponerle a la memoria los mismos propósitos de la historia. Visto desde este punto de vista, *Pedro Páramo* puede entenderse como un mecanismo que intenta dar forma a la memoria. Ahora bien, si por el lado de la historia lo que se busca es dar forma a un relato que no muestre inconsistencias cronológicas, ni fisuras en cuanto a la credibilidad de las fuentes, y que cuente con un amplio archivo de evidencias que comprueben la verosimilitud de lo narrado, en cuanto a la memoria, sin dejar la rigurosidad en los métodos, e incluso sin obviar la reconstrucción de un tiempo cronológico y la recuperación de fuentes y evidencias que corroboren lo que se intenta plasmar en un estudio de la memoria, las formas de contar, de narrar, deben ser distintas.

Pedro Páramo, sin ser una memoria de nada, interroga las formas de contar y, en muchas ocasiones, establece una relación profunda entre la estructura de la novela y las maneras como la gente recuerda y olvida.

A continuación, intentaré abordar algunos de los mecanismos narrativos que utiliza Rulfo en su novela, y que, en mi opinión, resultan decisivos para quienes se preguntan acerca de las posibles maneras de narrar los tiempos de la memoria. Para ello, me apoyaré en Mieke Bal y lo que él desarrolla en su libro *Teoría narrativa. Una introducción a la narratología* (2016).

El tiempo cronológico y el tiempo disperso de la memoria

El tiempo en *Pedro Páramo* es volátil, ningún acontecimiento toma más de tres páginas antes de aparecer un espacio en blanco que, como en ninguna otra novela, puede significar más que las palabras que lo rodean. Allí hay un giro, es como en las conversaciones que de repente se salta de un tema a otro, o como en las imágenes de la memoria que dispersan el tiempo y lo convierten en una amalgama de recuerdos desiguales. Veamos los primeros fragmentos de la novela: 1) Juan Preciado escucha a su madre agonizante, quien le ordena ir a Comala y buscar a su padre para reclamarle todo lo que les negó a lo largo de la vida; 2) aparece Juan Preciado, quien va por un camino que lo conduce a

Comala en compañía de un arriero que continuamente le recuerda que ya nada existe; 3) Juan Preciado llega a un pueblo deshabitado y busca una casa cerca de un puente en donde vive una mujer llamada Eduviges Dyada; 4) de nuevo, Juan Preciado recuerda una parte de la conversación con el arriero en la que este le advierte que en Comala ya no vive nadie porque todos están muertos; 5) finalmente, Juan Preciado llega al pueblo y a la única persona que encuentra “viva” es a una mujer llamada Eduviges Dyada. Pero es a partir del fragmento 6) que la novela da un giro y comienza otra historia. Ocurre un salto en la perspectiva, aparecen nuevos personajes y el tiempo parece dispersarse: llueve en Comala y un muchacho lleva mucho tiempo encerrado en el baño. Su madre, alarmada por la tardanza, lo reprende: “Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder” (Rulfo, 2000, p. 73). El hilo episódico de la narración parece interrumpirse para dar lugar a una serie de acontecimientos que no se encuentran encadenados unos con otros, sino que provocan una sensación de caos en el lector. Desde la teoría narrativa expuesta por Bal, este fenómeno se denomina desviación cronológica o acronía, el cual consiste en la desviación o rompimiento cronológico a raíz de la dificultad de encadenar varios hilos narrativos que conforman una misma fábula. Sin embargo, esta característica de algunas obras literarias se manifiesta solo de manera aparente, pues toda acronía expuesta a un proceso de análisis, termina revelándose como una forma cronológica no convencional.

¿Acaso estas desviaciones cronológicas no son un elemento prolífico en las narraciones que provoca la memoria? ¿No es acaso nuestra estructura memorística una especie de forma desviada, disímil e inestable que, bajo el lente de un primer análisis, puede resultar incomprensible y carente de sentido? A diferencia del historiador que debe organizar la memoria para proyectar un relato histórico desde allí, quien estudie la memoria debe tratar de comprender sus dinámicas sin alterar el aparente caos, es decir, comprender el caos desde el caos y no desde su desmontaje y organización. Por tanto, supongo que el fin último de la memoria no es constituirse en un relato cronológico, no se trata de desenredar la madeja de lana, sino de entender la urdimbre que ha constituido su propio enredo. La memoria y sus saltos en el tiempo, los vacíos, el silencio, los murmullos que no alcanzan a ser identificables, la levedad o el desconcierto que provocan algunos recuerdos, en suma, todo aquello que ha negado sistemáticamente la historia, no debe ser alineado, interpretado o encasillado de manera irrevocable buscando una sola interpretación o sentido.

Otra lección que nos aporta *Pedro Páramo*, y que a la vez está tan presente en la memoria, es el silencio. En el fragmento 36 muere Juan Preciado, después de haber errado sin sosiego por un pueblo que a la vez parecía muerto. Como siempre, después de un fragmento, viene un espacio en blanco que se manifiesta gráficamente en las páginas del libro. Es el silencio, la forma de expresar, tal vez, lo incontestable del tiempo. Y cuando regresamos a la lectura, de nuevo un giro en la acción de la fábula: aparece una mujer que interroga al Juan Preciado muerto, intentando saber el porqué de su fallecimiento. Al analizar estos dos fragmentos y su potencia desencadenadora, la primera pregunta que

aparece es: ¿qué pasó entre los dos fragmentos para que se diera este giro narrativo?, ¿qué pasó en el espacio en blanco?, ¿qué sucedió en el silencio? Tanto en la memoria como en *Pedro Páramo* son fundamentales los silencios. Aunque resulten indescifrables, siempre significan y dan mayor valor a las voces que intentan desaparecerlos. Alguna vez entrevisté a un hombre que guardaba silencio cada tanto que respondía una pregunta. Era un silencio que casi se podía palpar. Esta sensación estaba allí, pero solo pude notarla, darle sentido, cuando el hombre comenzó a llorar y, en medio de una pausa en la que tal vez intentaba reunir todas sus lágrimas, me dijo que su esposa había muerto.

Desde este punto de vista, todo silencio puede constituirse como una forma de desviación cronológica. A partir de su irrupción en el relato, puede desencadenarse una alteración que trastoque la linealidad del tiempo.

La fábula y la historia

Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones. (Bal, 2016, p. 13)

Todos los acontecimientos que conforman la vida de los hombres son, con base en la teoría narrativa de Bal, primero fábula y después historia. Dormimos, soñamos, luego despertamos, vamos y volvemos del trabajo o la escuela, hablamos, guardamos silencio, en fin, ocupamos el tiempo cotidiano con una serie de acontecimientos ordinarios que poco a poco olvidamos o recordamos. Aunque todos los acontecimientos se circunscriben dentro de una cronología estrictamente lineal, cuando todo lo vivido se convierte en el material que constituye la memoria (o el olvido, porque en algún lugar debe guardarse lo no recordado), el tiempo parece arrugarse, plegarse, sufrir cortes, llenarse de manchas, zonas borrosas y hendiduras como si se tratara de una hoja de papel. Pero cuando esto sucede y el individuo que intenta recordar, que de una u otra manera se resiste a lo que ha pasado, y decide contarlo, la fábula se convierte en historia. Entonces el orden cronológico se rompe y la misma caracterización de los actores y los espacios parece alterarse. Por lo tanto, ¿cuál es la lógica de los acontecimientos que se presentan en la memoria?, ¿cuál es su cronología?, ¿dónde queda *el hecho en sí* cuando hablamos de la estructura narrativa de la memoria?

En un primer intento por responder a estas preguntas, se puede evidenciar una lógica en la narración de la memoria que no se ve determinada por una presumible forma universal de contar una fábula, como sí podría suceder con la historia y sus procedimientos irrefutables. Así, cada individuo, a través de los procesos que configuran su memoria, construye una forma particular del recuerdo. Ahora bien, si la historia, en términos narrativos, cuenta de

una manera particular un hecho, ¿los dispositivos que provocan esta forma de reconstruir el pasado pueden repetirse?, es decir, ¿los artefactos (no los objetos, ni los espacios, ni los rastros y rostros que son *de facto*) que producen la memoria pueden ser los mismos en cualquier caso? Yo diría que sí, en tanto que los artefactos que producen el hecho narrativo que se desprende de la memoria, son, en cualquier caso, imágenes.

En resolución, independientemente de la manera en que se altere el tiempo, los espacios y los personajes a partir de la narrativa de la memoria, todo este mecanismo de recordar deriva de imágenes que intentan recuperar un tiempo muerto. Si bien recordamos por medio de imágenes que suscitan la memoria, el resultado de este proceso también son imágenes. Supongamos que en el pasado conocimos un bosque y que ahora una imagen determinada (puede ser una serie de árboles que vimos en un viaje, o el dibujo de un árbol o la caída de una hoja) nos recuerda este bosque del pasado. Es decir, todo se ha convertido en una imagen alterada de lo que fue. Por lo tanto, una imagen crea un dispositivo que a su vez reproduce otras imágenes que vienen del pasado. A esto lo he querido llamar *imágenes no-recuerdo e imágenes-recuerdo*.

Todas las *imágenes no-recuerdo* se inscriben en los dominios de la fábula. Están allí en el mundo fáctico, inalterables, naturales, encerradas en sí mismas de tal forma que no sufren ningún cambio. "Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer" (Rulfo, 2000, p. 109).

La *imagen no-recuerdo* de una casa ruinosa puede detonar varias *imágenes-recuerdo* en el hombre que hace memoria. En este punto, la fábula se convierte en historia: la cronología se tuerce, los personajes se metamorfosean, los lugares se vuelven un pueblo fantasma.

Esto lo pude comprobar cuando tuve la ocasión de conversar con un hombre que hacía poco dejaba el arado de bueyes para entregarse con resignación a las prácticas de la agricultura frenética del tractor y los pesticidas. Esa vez fuimos a la casa donde transcurrió su infancia. Todo parecía a punto de caerse. Los muros de barro, atravesados por una serie de cañas y ramas entrecruzadas, estaban listos para sucumbir bajo el poder de un aguacero o un ventarrón. Y esta imagen real fue un dispositivo que disparó las *imágenes-recuerdo* de aquel hombre.

Esta teja es la más buena que salió al principio, esta teja la llamaban Apolo, y esta teja no se rasga, mire, en cambio, vaya traiga una teja de ahorita, las que hacen y verá que hace un viento y se rasga como un papel. Esto cuánto tiene, juemadre, esta casa tiene sus cuarenta, cincuenta años. Y la teja si la ve, buenesitica. No se rasga, en cambio esas tejas que traen, de estas, eso ya se rasga, hace un vientico y onde quede como aquí, este pedacito aletiendo, eso se rasga. [...] uy aquí, una vez que me agarré con mi hermana y me agarraron a juete, y no lo dejaban entrar a uno y llegué y los dejé que se acostaran, llegué y me subí aquí en el zarzo, escondido, yo oyéndole todo lo que decían de mí, que ojalá me soltaran las almas, que ojalá me pelotiaran, que ojalá que no sé qué, ellos no sabían que yo estaba allí, ni el putas hasta el otro día, como a las cinco llegué y me volé. (Chivatá E., comunicación personal, 18 de mayo de 2019)



Figura 1. Marca de una teja antigua

Fuente: elaboración propia.

Algunas dinámicas de la narración de la memoria

La elipsis

En el mundo literario existe una anécdota, un tanto oprobiosa y deliberada, que intenta dar una explicación sobre la estructura de *Pedro Páramo*: cuando Juan Rulfo había completado el documento mecanografiado de su novela, en un recorrido bajo la lluvia en plena capital mexicana, se tropezó en la calle y la carpeta en donde guardaba los originales de la novela se resbalaron de sus manos, desperdigándose las hojas sobre el piso húmedo. Rulfo, en medio de la agitación, recogió las hojas sin tener en cuenta un orden determinado, las guardó en la carpeta y entregó de esta manera a la editorial que publicaría la novela. El fabulador de esta hipótesis desacertada e inverosímil tal vez buscaba dar una explicación a un elemento que de manera permanente se manifiesta en *Pedro Páramo*: la elipsis. La presencia de vacíos cronológicos y saltos narrativos en la novela, le permiten al autor ir de un escenario a otro, de un acontecimiento a otro, y así construir una forma temporal que continuamente provoca una desviación del orden lógico.

Estas técnicas tienen una repercusión en la cronología de la fábula. La eliminación causa lagunas en la secuencia cronológica. Se pasa por alto un periodo de tiempo, a menudo sin que lo note el lector. ¿Qué se ha eliminado? Esta es, por supuesto, una pregunta sin sentido. La fábula no es, al fin y al cabo, más que la presentación de una serie de acontecimientos. [...] Con todo, ocurre a menudo que los acontecimientos que se han omitido se traen a primer plano en otras partes del texto. Así la *elipsis* —la omisión de un elemento que pertenece a una serie— consigue su poder expresivo. (Bal, 2016, p. 51)

Innumerables autores han querido —algunos, tal vez, lo han logrado— encontrar una forma lógica o coherente dentro de la estructura caótica de *Pedro Páramo*. Tal es el caso de la propuesta de José Carlos González (1980), quien identifica, en primer lugar, dos niveles de narración, siendo el primero (nivel A), el que corresponde a la narración en primera persona de Juan Preciado y a las conversaciones de ultratumba que este sostiene con Dorotea; y, el segundo (nivel B), correspondiente a la historia que ya no es narrada en primera persona por Juan Preciado, y en la que, a su vez, se pueden identificar las siguientes unidades: *Unidad a*, la niñez de Pedro Páramo; *unidad b*, donde predomina la narración desde el punto de vista del personaje Toribio Aldrete; *Unidad c*, en donde los elementos narrativos giran en torno a la figura de Miguel Páramo y el padre Rentería; *unidad d*, la cual se distingue por mostrar la relación delirante entre Pedro Páramo y Susana; y *unidad e*, a partir de la cual se establece una distancia cronológica entre la muerte de Susana y el final de *Pedro Páramo* (González, 1980).

Es así como encuentro pertinente establecer una posible relación entre la estructura elíptica de *Pedro Páramo* y la narración que viene de la memoria. ¿No es acaso la memoria un relato que intenta desvincularse de una forma de tiempo lineal, y que para este propósito funda vacíos, reorganiza acontecimientos, establece nuevas formas a los espacios, a los objetos, e incluso reinventa la caracterización de los personajes que invaden el pasado?

La interpelación

Continuamente, las narraciones de la memoria interpelan voces, sonidos, aullidos o lamentos indefinibles. “Ruidos. voces. Rumores. Canciones lejanas: Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar... En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran” (Rulfo, 2000, p. 108). Esta dinámica surge también como un dispositivo que activa la elipsis, en tanto que, por cada interpelación, el narrador puede hacer referencia a un hecho que se desprende del tiempo lineal narrado. Es decir, la interpelación se convierte en una forma de romper con el tiempo cronológico. En el caso de *Pedro Páramo*, los ejemplos abundan, pero tal vez sean las interpellaciones de Dolores, madre de Juan Preciado, aquellas en que con mayor claridad se evidencia el rompimiento de un tiempo lineal:

“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando

la tierra, iluminándola durante la noche". Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre. (Rulfo, 2000, p. 64)

El fragmento anterior desencadena el tiempo lineal del relato. Juan Preciado narra la conversación que tiene con Abundio, el arriero, a quien se encuentra por el camino que lo conduce a Comala. En ese momento vuelve la voz de su madre y así también desaparece para luego reanudar el diálogo interrumpido con Abundio. Cada interpelación es como un insecto, tal vez una luciérnaga que enciende su luz y le permite volver a ver por unos instantes una imagen-recuerdo que volaba en el espacio pero que solo una frágil y discontinua luz le permite ver para poderla recordar.

Otra serie de interpelaciones tienen que ver con el pensamiento amoroso de Pedro Páramo. En este caso, el recuerdo de Susana, su primer y verdadero amor, vuelve de nuevo desde la época de su juventud, para minar de manera subrepticia su última época mezquina y frívola:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana". Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo". [...] Tus labios estaban mojados como si los hubiera mojado el rocío. (Rulfo, 2000, p. 73)

Como he dicho, los relatos de la memoria están invadidos de *de repente*, de apariciones fugaces, de luciérnagas que encienden su luz un instante imperceptible. Las interpelaciones son un atributo de la memoria del que la historia siempre ha querido prescindir. Sin embargo, son un factor decisivo si queremos entender el orden de la memoria.

Allá nomás en el hospital Meissen, ahí hay una casita toda de Bahareque, esa casa la llamaban Santa Rosa como quera, ahí era una chichería es que aquí antiguamente sembraban, pero traían abono vegetal de Bosa, puallá deso, vegetal, lo que es ganado, porque orita ya ha cambiado, porque orita ya es gallinaza, pero en ese tiempo ellos iban a traer abono vegetal desde Bosa en bestias, en bestias, y póngale cuidado, y a veces hijuemadre, un abono que hijuemadre, chillaba, tenían unos costales tupidos, pero para desocuparlos tocaba rasgarlos porque eso se volvía como una bola.

De resto era arriar a las bestias, y no le daban ni un panecito sino juete, un panecito era un par de juetazos por esas patas. ¡Palabra! No que una vez yo arriando ahí, tenía como sed, le dije a mi papá deme para, aunque sea para una gaseosa, qué gaseosa ni que verriondo, siga adelante y me dio un par de juetazos por las patas, no me joda, y uno chille tras de las bestias porque qué hacía. (Chivatá E., comunicación personal, 18 de mayo de 2019)

En el anterior testimonio, es evidente la presencia de elementos que derivan del acontecimiento narrado. En este caso, la narración se convierte en una especie de, en términos de Deleuze y Guattari, bulbo rizomático, en donde tienen lugar de manera permanente

la emergencia de líneas de fuga que no dejan de fragmentar el orden convencional de la historia, conectando entre sí eventos que desligan el acontecimiento de una linealidad cronológica y episódica rigurosa.

Las palabras

Cuando Juan Preciado llega a Comala, comienza a errar por calles vacías en donde a cada tanto surge una aparición. Una de ellas es Eduviges Dyada, quien lo lleva a una casa abandonada en donde atraviesan pasillos oscuros y polvorientos hasta que, finalmente, entran en una habitación aún más oscura, en donde Juan Preciado debe luchar en contra de las tinieblas para lograr descifrar lo que lo rodea.

Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbé a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.

-¿Qué es lo que hay aquí? -pregunté.

-Tiliches -me dijo ella-. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. (Rulfo, 2000, pp. 70-71)

La primera vez que leí la novela *Pedro Páramo*, me llamó la atención la palabra *tiliche*, sin embargo, al ser un registro arcaico, heredero directo de la lengua popular mexicana, tuvo que pasar mucho tiempo hasta que encontrara su significado. Suponía que se trataba de un insecto que roe los objetos, similar a la polilla o al gorgojo, y que lo que sucedía era que todo lo que existía dentro de las habitaciones que Juan Preciado iba descubriendo en compañía de Eduviges Dyada, estaba siendo carcomido por las minúsculas mandíbulas de estos *insectos*. Pero de eso no se trataba. *Tiliche* representaba otra cosa, en este caso, los cachivaches o trastos, los muebles o utensilios que no sirven para nada o que han dejado de servir.

En realidad, la memoria supone de una serie de palabras que pueden actuar como una suerte de dispositivos que activan el recuerdo. Así como hay palabras que, dentro del universo narrativo, ayudan a configurar un giro en los acontecimientos o un cambio de proceso en el relato, hay palabras que impulsan o provocan la memoria. Pero ¿qué supone que una palabra esté más vinculada con la función de recordar que otra? Tal vez sea porque se encuentra en vía de extinción, así como el mundo o el tiempo que representa.

Tomemos, por ejemplo, la palabra *zurrón*. Cuando fuimos a visitar (y lo expreso de esta forma, porque fue como si visitáramos una tumba para cambiar unas flores marchitas) la

casa abandonada, habitada en otro tiempo por aquel hombre, dimos con un objeto en desuso que permanecía escondido en el zarzo. En una jornada anterior, había conversado con don Eladio (así se llamaba aquel hombre), sobre los viajes que hacía la gente de la vereda hasta Bogotá, en compañía de una recua de mulas y todos los aparejos necesarios para lo que, más que un viaje, era una expedición. Cerca de la iglesia del *Voto Nacional*, existía una especie de mercado en donde los habitantes de la vereda se proveían de todo lo necesario para vivir: granos, harina, utensilios que iban desde una aguja hasta un espejo o un cuaderno. También medicinas para los bueyes y aperos nuevos para la labranza. Estos hombres, casi siempre por encargo de sus esposas, compraban en aquel mercado la suficiente miel para preparar el guarapo que calmaba la sed de los jornaleros que sembraban la tierra. Esta miel venía guardada en unas bolsas de cuero recio, cosidas, así mismo, con un hilo de cuero grueso que se ajustaba con fuerza, de tal forma que no se escapaba una sola gota de miel. Sí, aquella vez, en aquella casa ruinoso, de casualidad, pues ni siquiera Eladio sabía de la existencia de este objeto, encontramos un *zurrón*.



 **Figura 2.** *Un zurrón*

Fuente: elaboración propia.

Monólogo interior

El narrador dentro de la literatura es quien se encarga de aportar el punto de vista a través del cual se ve el objeto (Spencer, 1971). En la memoria, casi que de manera concordante, las formas narrativas presentan esta misma facultad. En el caso de *Pedro Páramo*,

los distintos narradores que proliferan y se entrecruzan a través del relato, y dadas las formas narrativas en las que cuentan la historia, se logra inferir una marcada presencia del narrador en primera persona. Pero además este narrador evidencia distintas técnicas que determinan el transcurrir de la historia: en algunos casos este narrador puede ser narrador-testigo, narrador-protagonista o desarrollar un monólogo interior (Luraschi, 1976).

Cada uno de estos narradores presentes en la literatura de Juan Rulfo, tiene también una alta influencia en la narrativa de la memoria.

Pongamos por caso el monólogo interior. En *Pedro Páramo* hay episodios en los que los personajes ponen de manifiesto las imágenes-recuerdo que van apareciendo en su memoria. En muchas ocasiones, el monólogo interior se desprende del hilo secuencial de las acciones que desarrolla el relato, produciendo de esta forma una elipsis (Bal, 2016). Es como si, en medio del orden lógico de los acontecimientos que se narran, la fuerza desestabilizadora de los recuerdos apareciera y generara una ruptura en el relato, dando paso así a las imágenes de la memoria que luchan por salir a la superficie del relato en forma de narración. En este caso, el silencio del monólogo interior se rompe. Mientras Juan Preciado, en compañía de Abundio el arriero, iba en busca del camino para llegar a Comala, en su mente aparecen imágenes de un retrato de su madre. Dichos recuerdos se expresan en forma de monólogo interior y, a su vez, producen un giro en la linealidad del relato.

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande, donde bien podía haber cabido el dedo del corazón. (Rulfo, 2000, p. 66)

¿Acaso este recurso literario no hace parte de los artefactos narrativos que configuran la memoria?, ¿es posible que algunas estructuras del relato literario puedan ayudar a entender las dinámicas complejas del recuerdo y el olvido?

Fantasmagorías

A partir del fragmento 25, la degradación física y mental de Juan Preciado se hace más latente. Este abatimiento propicia que el hijo de Pedro Páramo pueda comenzar a habitar el mundo de los muertos, pues, aunque desde su llegada a Comala las únicas personas con quienes se había encontrado desaparecían o permanecían ausentes sin mayor explicación, las causas de dichos comportamientos no promovían una ambigüedad tal que hiciera suponer a Juan Preciado que todos los habitantes del pueblo estuvieran muertos. Esta situación establece una adecuación de Juan Preciado a las condiciones fantasmales

que envolvían a Comala. Y, desde mi perspectiva, esta adaptación se produce en la medida en que Juan Preciado logra interiorizar las contingencias, lo fortuito, lo inestable que constituye el mundo de Comala.

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos. "[...] Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, topeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allí te acostumbrarás a los 'derrepentes', mi hijo". (Rulfo, 2000, pp. 108-109)

De nuevo, la voz de la madre de Juan Preciado aparece como una interpelación, cuyo propósito es darle algunas señales a su hijo acerca de Comala, ese pueblo en el que vivió gran parte de su vida, donde conoció a Pedro Páramo y donde ahora se encuentra su hijo con la mente atribulada. Así que las señales entregadas por su madre no le ayudan a reconocer el pueblo. Solo el haberse entregado a la muerte, dejar de ser un visitante para comenzar a habitar este mundo espectral, lo ayuda a comprender. Pero esta forma de comprensión no surge como un elemento descifrador de la realidad de Comala, es decir, Juan Preciado, al convertirse en el habitante de una tumba que vaga como alma en pena por las calles del pueblo, no supone que pueda interpretar el mundo de los muertos, solo tal vez, lo que interioriza es su estructura desestabilizadora y discontinua. Es como si al resignarse a habitar este mundo lleno de *derrepentes*, Juan Preciado se adecuara a esta situación y esta fuera su forma de comprensión. *Comprender que no podrá comprender*. Y comienza su verdadero trasegar por Comala. En mi opinión, no hay una mejor manera de haber representado un mundo habitado por fantasmas que como lo ha logrado Rulfo cuando por medio de las añoranzas de Dolores Preciado afirma que Comala es un lugar lleno de *repentes*, y que para entenderlo su hijo debía acostumbrarse a esta condición.

Entonces, como puede suceder en Comala, en el mundo de la memoria, el *de repente* es sustantivo. Sería impropio pensar que en la memoria todo se encontrara ordenado y etiquetado, según su uso y finalidad. Debe suponerse que en el escenario de la memoria los elementos no se presentan, como lo explica Bourdieu (2007) por medio la siguiente analogía:

En una palabra, las prácticas observadas son a las prácticas que se regularían expresamente por principios que el analista debe producir para explicarlas -si es que tal cosa es posible y deseable en la práctica, donde la coherencia perfecta no siempre es ventajosa- lo que las antiguas casas, con sus añadidos sucesivos y todos los objetos, parcialmente discordantes y fundamentalmente concordados, que se han acumulado en ellas en el curso del tiempo, son a los departamentos arreglados de punta a punta según un criterio estético, impuesto de una vez y desde afuera por un decorador. (p. 28)

Un mundo constituido de *de repente*, parece ser una de las principales clavijas que constituye la novela. Todo el desarrollo episódico de *Pedro Páramo* plantea una estructura que desplaza la linealidad cronológica para dar paso a un orden fundado en la eventualidad. Teniendo como punto de partida el contudente paralelo que establece Bourdieu, las obras literarias decimonónicas (aquellas que más o menos mantienen una estructura tradicional en su narración), encuentran su equivalente en las autopistas bien asfaltadas y señalizadas adecuadamente, en cambio, obras como la de Juan Rulfo, en su organización se parecen a los viejos caminos cubiertos de lodo y piedras cuya superficie es inestable e impredecible.

Bajo esta premisa, conviene analizar la literatura, no solo desde el punto de vista de una pesquisa histórica, por medio de la cual se intente dilucidar qué del universo ficcional pertenece al mundo verificable y razonado de la realidad, material que se constituye en uno de los elementos principales para una construcción histórica, sino entender la literatura, me atrevería a pensar que el arte en general, como un aditamento que resulta necesario para analizar los procesos más intrincados e inaprensibles de la condición humana.

En el caso de la memoria, la literatura logra apuntalar los elementos dispersos que conforman los procesos del recuerdo y el olvido, sin que con ello la misma naturaleza constitutiva de la memoria resulte desmembrada y a la vez desposeída de su esencia fundamental. Pienso que la consigna acerca de los procedimientos que se deban aplicar dentro de un estudio de la memoria, no deben fundamentarse en la organización más o menos consciente de los componentes que integran la memoria, sino, por el contrario, en la comprensión de dichos elementos desde su naturaleza desestructurante y anómala.

Referencias

- Bal, M. (2016). *Teoría a la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI editores.
- González, J. (1980). *Claves narrativas de Juan Rulfo*. Colegio Universitario de León.
- Luraschi, A. (1976). *Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudios de sus funciones y efectos*. Biblioteca virtual de las letras mexicanas.
- Pascual, J. (2003). *Juan Rulfo y los laberintos de la memoria*. Universidad Autónoma de México.
- Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo*. Cátedra.
- Spencer, S. (1971). *Tiempo y estructura en la novela moderna*. Editorial Univ. Press.

A propósito de 100 años de la muerte de Franz Kafka

El mejor homenaje para un escritor es leerlo



Edilson Silva-Liévano¹ 

En mi adolescencia, el primer escrito que leí de Kafka fue “Carta al padre” (1919). Lo encontré en un viejo pliego de periódico amarillento del que habían sustraído un pequeño recuadro. Esa pequeña ausencia se convirtió en una presencia que alimentaba mi curiosidad. Me preguntaba qué se decía en las líneas que faltaban. El recorte se había llevado unos cuantos pasajes del texto, que no podía contrastar con otra fuente. Sin embargo, me di a la tarea de completarla con mi imaginación. Pasé días tratando de suponer las secuencias faltantes. De pronto, por pura casualidad, me encontré realizando mis primeros ejercicios de escritura.

En este escrito, realizo una lectura personal de algunos textos de Franz Kafka y retomo las voces de algunos críticos que nos ayudan a comprenderlos.

El cuerpo, las cosas, el mundo

Franz Kafka nació en Praga, República Checa, el 3 de julio de 1883. Murió en Kierling, Austria, el 3 de junio de 1924. Provenía de una familia de origen judío asquenazí. Hablaba alemán con acento checo y era más proclive al socialismo que al judaísmo. No era un practicante acérrimo, y no me cuesta trabajo imaginarlo camino a la sinagoga solo dos veces al año, apurado por su padre, Hermann Kafka, alentado por su madre, Julie Löwy, y fastidiado con su traje de sastre. Sus propias palabras, recogidas en su diario (1911), dan testimonio de ello:



¹ Ph.D. en Cultura y Educación en América Latina. Universidad de Artes y Ciencias Sociales, ARCIS, Docente-investigador Universidad Pedagógica Nacional esilva@pedagogica.edu.co

Como por entonces ya me subestimaba a mí mismo, más en presentimientos que en la realidad, tenía el presentimiento de que únicamente por amoldarse a mi cuerpo tomaba la ropa esos aspectos sucesivos de rigidez de tabla y de bolsa vacía. Trajes nuevos no deseaba en ningún modo, pues ya que debía parecer feo quería al menos estar cómodo y evitarle, además, al mundo, que se había acostumbrado a los trajes viejos, la fealdad del espectáculo de uno mismo. (Brod, 1974, p. 16)

Franz Kafka cuenta que su madre insistía en hacerle ropa nueva del mismo estilo que la gastada. De ello, se deduce que sus padres no le daban importancia a su aspecto.

De resultas de ellos, acomodé también mi porte a los trajes feos y anduve con la espalda encorvada, los hombros torcidos, los brazos y las manos sueltos; temía a los espejos porque me mostraban una fealdad irremediable, que no podía ser por otro parte, completamente cierta, pues si yo hubiera tenido de veras aquel aspecto, habría llamado gradualmente la atención; durante los paseos dominicales soportaba de mi madre ligeros empujones en la espalda y amonestaciones y profecías demasiado abstractas que yo no podía relacionar de modo alguno con las preocupaciones que a la sazón me embargaban. (Brod, 1974, p. 16)

Aunque nadie aceptaría que esta sea la génesis de una de sus obras más célebres, ya en sus textos testimoniales Kafka traza un sistema de relaciones que pasan por los cuerpos en transformación, acontecimiento central de sus relatos. Estos cuerpos están en tensión constante con la mirada de los otros y con el complejo mundo del espacio social o privado, donde los hombres terminan convirtiéndose en espectáculo, en presencias molestas, en insectos monstruosos, en presas del poder.

En "La metamorfosis" (1915), un comerciante se convierte en escarabajo bajo el asedio de su familia y los jefes del comercio; en "Un artista del hambre" (1922), el protagonista decide la autofagia como parte del espectáculo, y termina olvidado junto con las jaulas de los otros animales no humanos; en "Informe para una academia" (1917), un simio deviene en humano, a cambio se le pide información sobre su condición; y en "Un artista del trapecio" (1923), el hombre habita para siempre en lo alto de su cuadrilátero ante la mirada expectante del empresario y el público.

En sus relatos, Kafka convierte el cuerpo en un acontecimiento central e hiperbólico. En un plano macro, este representa las instituciones, como la familia, la academia, la cárcel, la escuela y el mercado. En un nivel micro o biológico, se le considera un objeto de consumo, entretenimiento y disputa territorial. A través de estos cuerpos, las fuerzas internas y externas del poder someten al sujeto a la observación, la condena y la abyección.

En el caso de "Un artista del hambre" (1922), el protagonista se somete a un régimen de ayuno extremo en un intento de alcanzar la perfección en su arte. Este sometimiento es una forma de violencia que se ejerce sobre el cuerpo, pero que también proviene de la propia subjetividad del personaje, quien se obsesiona con su arte y está dispuesto a sacrificar su salud y su vida por alcanzar la perfección.

En "Un artista del trapecio", el protagonista también se somete a un régimen de entrenamiento y disciplina que le permite realizar acrobacias de gran dificultad. En este caso, las fuerzas externas que se ejercen sobre el cuerpo provienen del empresario y del público, quienes exigen al artista que se supere constantemente. El cuerpo del artista se convierte así en un objeto de espectáculo, en un producto que debe ser consumido por el público.

En ambos relatos, el cuerpo se convierte en un mero objeto que se integra al sistema de relaciones sociales. La vida se degrada a la labor de la ingesta de alimentos y al desempeño de oficios, y los personajes quedan despojados de sus vidas políticas. De repente, la vida se ve sometida a la alegoría de un circo, un espectáculo de alegrías efímeras, de entretenimiento, de novedades triviales.

Tanto en la "La metamorfosis" (1915) como en el "Informe para una Academia" (1917), el acontecimiento sucede mediante el devenir de humano en insecto y de simio en hombre. El cuerpo es sometido al escrutinio de los otros como cuando escribe: "excelentísimos señores académicos" para dar cuenta de la "simiesca vida anterior" (Kafka, 1924, p. 157). El narrador declara que dicho cometido será del todo imposible porque "se le fueron borrando los recuerdos" (p. 157) y que no debe pasarse por alto que la simiedad de los académicos no puede estar más lejos que la del propio personaje, que en su pasado son semejantes.

El personaje narra que para saber cómo fue capturado en la Costa de Oro depende de relatos ajenos, y cuenta: "lo primero que aprendí fue a estrechar la mano en señal de solemne acuerdo" (Kafka, 1924, p. 158). Así que gesto y logos, introspección y acción, van marcando la manera para dominar la simiedad. En estas cuatro historias la mirada de los otros es presentada como miope y utilitarista, un cuerpo que sirve para el espectáculo, el comercio, la ciencia. Solo el relato en sí supera esa visión para convertirse en una alegoría de la condición humana, de lo que implica ser humano:

Solo cuando se puede poseer cosas se es persona, y esto no atañe solo al derecho privado, sino a la condición más general de toda persona y cosa: la segunda lo es por estar sujeta a la primera y bajo su dominio, mientras que la primera se reconoce por las cosas que posee,

y en particular por lo que ella misma tiene de dominable y poseible. Soy persona porque tengo algo de animal (o esclavo) sobre lo que ejercer dominio dentro de mí, fuera o a ambos lados, y eso a lo que no puedo dejar de dominar (ni, por tanto, terminar de hacerlo) tiene que ser excluido de lo que yo soy (sin poder acabar jamás semejante tarea), pero a la vez ha de estar incluido para permitir la exclusión. (Espósito, 2017, p. 11)

En esta historia, la academia en representación del conocimiento, la ciencia, la ilustración y la modernidad en su aspecto más amplio le pide al personaje devenido de animal en hombre que dé cuenta de la forma como ha logrado hacerse *res-ponsable* de su simiedad, de cómo es que ha ejercido posesión y dominio de la cosa llamada simiedad. Las cosas no se tratan pues solo de las cosas externas y ajenas al sujeto sino estrechamente ligadas al cuerpo. Tanto en el fragmento del Diario de Kafka, donde las ropas se amoldan a un cuerpo plano y casi vacío, como en "Informe para una academia" (1917), la cosa-cuerpo-físico es inseparable de la persona que la cuenta.

En los relatos de Kafka, el cuerpo cumple una doble función. Por un lado, representa a las colectividades, que están atravesadas por saberes, poderes y subjetividades. Por ejemplo, la familia, la ley, el Estado, los pueblos o los académicos. Por otro lado, el cuerpo físico o biológico es el lugar de paso de todas las fuerzas opresivas, discriminatorias y condenatorias:

No hace mucho leí un artículo, escrito por alguna de esas sabandijas que arremeten contra mí en los periódicos, que la naturaleza simiesca no ha sido reprimida del todo, y como prueba de ello alega que cuando recibo visitas me bajo los pantalones para mostrar la seña dejada por la bala. A ese sinvergüenza deberían arrancarle a tiros, uno

por uno, cada dedo de la mano con que escribe. (Kafka, 1924, p. 159)

La bala a la que alude el personaje es la que le disparó un cazador el día en que lo capturaron en su estado de simio. Tras despertar de ese incidente, el personaje comienza a tener sus propios recuerdos. A esta altura, se presenta el acontecimiento fundamental del relato: el personaje se encierra en una caja casi totalmente sellada. La caja solo tiene una rendija por la que no puede sacar ni la cola. El personaje dice: "Por primera vez en mi vida me encontraba sin salida" (Kafka, 1924, p. 160).

El personaje-narrador no se refiere a una salida en el sentido figurado de la libertad, sino a una salida física de su condición de encierro. La libertad, por el contrario, le parece un engaño humano. Podría haber intentado fugarse, pero eso solo habría significado el suicidio. Por eso dice:

No, yo no quería libertad. Quería únicamente una salida: a derecha, a izquierda, a donde fuera. No pretendía más. [...] Pero como en el circo de Hagenbeck a los monos les toca estar encajonados, pues bien, dejé de ser mono. Fue una asociación de ideas clara y hermosa que debió, en cierto modo, ocurrírseme en la barriga, ya que los monos piensan con la barriga. (Kafka, 1924, p. 161)

Tras despertar a la conciencia humana, el personaje se encuentra atrapado. Sin embargo, pronto descubre que puede subvertir su condición de simio imitando a los humanos. Observa a los humanos con dificultad para distinguirlos, pues todos le parecen uno solo. Dicho de forma objetiva, a ser hombre se aprende, y a lo largo de su proceso va encontrando maestros que según las imágenes del relato son clave y le permiten dar el salto del estado simiesco, en hombre:

No razonaba, pero observaba con tranquilidad a los hombres que veía ir y venir.

Siempre las mismas caras, los mismos gestos; a menudo me parecieron un único hombre. (Kafka, 1924, p. 163)

ningún maestro de hombre encontrará en el mundo mejor aprendiz de hombre (Kafka, 1924, p. 164)

Más adelante dice:

Tiré la botella, no ya como un desesperado, sino como un artista; pero me olvidé, eso sí, de frotarme en la barriga. En cambio, porque no podía hacer otra cosa, porque algo me empujaba a ello, porque mi mente bullía, rompí a gritar: "¡Hola!", con voz humana. Ese salto me hizo entrar de un salto en la comunidad de los hombres, y su eco: "¡Habla!", lo sentí como un beso en mi cuerpo chorreante de calor. (Kafka, 1924, p. 166)

La enunciación anterior precisa ser completada, solo se es hombre en las facultades del lenguaje, entre ellos la intencionalidad no declarativa del gesto y la intencionalidad ilocutiva del acto de habla. Con un simple "hola" al final de un largo proceso, el nuevo hablante ingresa en la común-unidad de los hombres, el discurso.

Cuando en Hamburgo me entregaron el primer amaestrador, en seguida me di cuenta de que ante mí se abrían dos posibilidades: el zoo o el music-hall. No vacilé. Me dije: "Pon todo tu empeño en entrar en el music-hall: ésa es la salida. El zoo no es más que otra jaula; quien entra allí está perdido. (Kafka, 1924, p. 167)

Jerome Bruner (2023) propone que los actos de habla narrativos "reavivan la imaginación del lector y que lo comprometen en la producción del significado bajo la guía del texto" (p. 53) y que este "debe permitirle al lector escribir su propio texto virtual" (p. 53), al menos desde tres características esenciales: la *presuposición*, la *subjetificación* y la *perspectiva múltiple*.

La presuposición se comprende como el desencadenamiento o "creación de significados implícitos en lugar de significados explícitos" (p. 53). En el texto de Kafka podemos inferir que solo en las facultades del lenguaje, la lengua y el arte nos hacemos humanos, la animalidad, el zoo, es nuestra jaula, de ahí que la salida no era solo la búsqueda de un vector en el espacio, sino que la salida era humana, en el dominio del propio cuerpo de simio.

Bruner define la *subjetificación* como "la descripción de la realidad realizada no a través de un ojo omnisciente que ve una realidad atemporal, sino a través del filtro de la conciencia de los protagonistas de la historia" (p. 54). En ese sentido, es frecuente que Kafka emplee la primera persona, narradores personajes u homodiegéticos que se convierten en testigos de su propia historicidad, de su ser en el mundo.

Y aprendí, señores míos. ¡Cuando hay que aprender se aprende; se aprende cuando se trata de encontrar una salida! Se aprende sin piedad! Se vigila uno a sí mismo látigo en mano, fustigándose a la menor vacilación. La naturaleza simiesca salió con furia de mí, se alejó de mí dando volteretas, y por ello mi primer maestro, casi se volvió mono y tuvo que abandonar las lecciones para ser internado en un sanatorio. Afortunadamente pronto salió de allí. (Kafka, 1924, p. 166)

Con su carácter irreductible, tiránico y racional, el personaje subjetiviza su mundo interior y cuenta que llegó a alcanzar la cultura media de un europeo. Aunque pretende hacernos creer que eso carece de valor, confiesa que eso fue lo que lo ayudó a encontrar la salida especial: la salida humana. En este punto, puede que su relato traslape una ironía sobre esa cultura, pues sus primeros maestros, los cuidadores a los que imita, eran cazadores, borrachos y carentes de singularidad.

Por último, desde la perspectiva múltiple "se ve el mundo no unívoco sino simultáneamente a través de un juego de prismas cada uno de los cuales capta una parte de él" (Kafka, 1924, p. 55), no es mucho lo que nos deja saber, excepto por la acusación que hace sobre las "sabandijas" que acometen contra él, y al cierre del relato dice: "no es la opinión de los hombres lo que me interesa; yo solo quiero difundir conocimientos, sólo estoy informado" (Kafka, 1924, p. 167). Al incorporar todos los recursos de la cultura, el personaje ha tomado la forma humana: lenguaje, lengua, gesto, arte, ideas, racionamiento, conciencia. Todo ese complejo universo le han proporcionado una salida de la simiedad.

Subvertir las lógicas: la arbitrariedad

Leyendo su diario, llegué a considerar que Franz Kafka, y desde muy temprana edad, tenía dudas sobre casi todo. Abandonado por la certeza algunos de sus primeros escritos no pudieron salvarse de la destrucción, pero sí los que a futuro nos llegaron salvaguardados por su amigo, escritor, compositor, periodista y traidor, Max Brod. Tan valioso resulta quien escribe la obra como aquel que hace de albacea y se niega a cumplir la orden nefasta de quemarla.

En una carta de Kafka a Brod, el 22 de julio de 1912 escribe:

carezco de todo talento organizativo y por eso ni siquiera soy capaz de inventar un título para el anuario. Pero no olvides que en la invención los títulos mediocres o incluso malos alcanzan un buen prestigio por influencias probablemente caprichosas de la realidad. (Brod, 1974, p.17)

La cuestión es que la tradición parece contradecir al autor, sus títulos se han vuelto tan memorables como el universo mismo que se construyen. Jerome Brunner sostiene que:

si bien es cierto que el mundo de un relato (para lograr verosimilitud) tiene que ajustarse a las reglas de una coherencia lógica, puede contradecir esa coherencia para construir la base del drama. Como en las novelas de Kafka, en las que una arbitrariedad no lógica en el orden social proporciona el motor del drama. (2023, p. 32)

En “Un médico rural” (1919), Franz Kafka fusiona la realidad habitual con la extraordinaria. Cuando el galeno y su criada Rosa buscan ayuda para llegar al enfermo que está a quince kilómetros, en medio de la oscuridad y abatidos por una tempestad, aparece de la nada un sujeto en la pocilga. Le ofrece apeaar los caballos al coche para transportarlo, pues el del médico ha muerto por agotamiento la noche anterior.

En una secuencia cinematográfica, y con una atmósfera surrealista, las acciones se suceden entre la penumbra de lámparas al vaivén del viento y el temporal de nieve. Casi escuchamos los pasos agitados de la mujer que, primero, corre por el pueblo. Luego, huye en su propia casa cerrando puertas y ventanas ante la inminente depredación del viejo. A cambio de los corceles, el viejo ha decidido quedarse con Rosa.

Todo se nos cuenta vertiginosamente, ahorrando secuencias narrativas que ralenticen la narración; desde la pulsión y percepción de un narrador de primera persona que acaba de agudizar sus sentidos para darnos el detalle de lo que oye, ve, siente, descubre, a la distancia a pesar de la oscuridad:

El coche sale disparado, como una hoja arrastrada por la tormenta; tengo tiempo de oír el ruido de la puerta de mi casa, que cae

hecha pedazos bajo la embestida del hombre, luego mis ojos y mis oídos se hunden en el remolino de la tormenta, que confunden mis sentidos. Pero esto solo dura un instante; en efecto, como si frente a mi puerta se encontrara la puerta de mi paciente; ya estoy allí, los caballos se detienen; ha dejado de nevar; brilla la luna; los padres de mi paciente salen ansiosos de su casa; su hermana los sigue; me ayudan a bajar del coche; no entiendo sus confusas palabras; en el cuarto del enfermo el aire es casi irrespirable; la estufa, de la que nadie se ocupa echa humo; quiere abrir la ventana, pero antes voy a ver al enfermo. (Kafka, 1924, p. 111)

En muchos de los relatos de Kafka, la lógica de la realidad se subvierte. Lo vemos en el devenir de hombre en insecto o de simio en humano, en la condena insospechada por un asunto tan irrisorio como escribir una carta para contar sobre su boda, o en los caballos incontrolables que salen de no sé sabe dónde y recorren quince kilómetros en un instante.

Además, la forma del relato de Kafka permite identificar algunos de los cinco valores literarios que Ítalo Calvino (1985) propuso para el tránsito hacia una literatura del siglo XXI. Estos valores son la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia. La obra de Kafka, por tanto, se puede considerar precursora de la literatura del siglo que cursa.

La levedad es uno de los valores literarios que Ítalo Calvino identifica en la literatura clásica, pero que ya están presentes en la obra de Kafka. Pese a la gravedad existencial que se transmite en sus relatos, la narración transcurre de forma grácil y ligera. Por ejemplo, el relato “Un médico rural” (1919) inicia diciendo: “Tenía un serio problema”. La adjetivación “serio” es suficiente para transmitirnos el núcleo del problema sin dilaciones ni distracciones. Como se ha sostenido en la cuentística, el adjetivo que no da vida, mata. Kafka repite esta misma estrategia

a lo largo de los epítetos de sus personajes o de lo que pretende describir: “ha dejado de nevar”, “brilla la luna”, “aire irrespirable”, “Un caballo relincha estridentemente”.

Otros valores literarios que se identifican en la obra de Kafka son la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad. Las palabras están dispuestas para instalar en la mente del lector la imagen de lo que se cuenta. También van construyendo una atmósfera que deja abierta las interpretaciones. Por ejemplo, en el relato “Un médico rural”, Kafka resalta entre comillas latinas los pensamientos del narrador, casi como epifonemas. También los introduce en la narración homodiegética del médico.

Sí —pienso amargamente—, en estos casos los dioses nos ayudan, nos envían el caballo que necesitamos y, como hay prisa, añaden otro; por si fuera poco, nos envían un caballero. (Kafka, 1924, p. 111).

He de regresar inmediatamente”, pienso, como si los caballos nos invitaran al viaje; pero, sin embargo, permito que la hermana, que me cree agobiado por el calor, me quite el abrigo. (p. 113)

Así es la gente de mi zona. Siempre espera que hagan milagros. Han cambiado sus antiguas creencias; el cura se queda en su casa y desgarró sus dalmáticas unas tras otras, pero el médico todo lo puede, piensan ellos con su hábil mano quirúrgica. (p. 114)

Las intromisiones del narrador, en las que lanza juicios, contribuyen a la consistencia literaria de la obra de Kafka. Esta consistencia se entiende como la expresión de una visión de mundo articulada en aspectos éticos, estéticos y cognoscitivos. Los elementos fantásticos de la obra, como los caballos bolidos, las condenas contradictorias o absurdas, los monstruosos insectos humanos o los simios convertidos en humanos, no son simples extravagancias,

sino que ponen en forma aspectos mucho más complejos de la vida humana o social.

Cuidadosamente, en el relato “Un médico rural”(1924), Franz Kafka introduce un tema teológico. Lo lógico sería que el paciente, un joven con una herida infectada en el muslo, preguntara: “¿Me curarás?”. Sin embargo, Kafka lo hace preguntar: “¿Me salvarás?”. Este enunciado es ambiguo, ya que se refiere tanto a la física del cuerpo como a la metafísica del alma. La pregunta del joven refuerza el sentido teológico del relato, que se ve reforzado por la idea de Dios en el pensamiento del médico y por la discusión sobre los sistemas de creencias, tanto místicos como científicos.

En la escena que sigue, la familia, los ancianos del pueblo, la escuela, es decir, las instituciones desvisten al médico mientras el coro de niños canta: “desnudadlo para que cure, y si no cura, matadlo. Sólo es un médico, sólo es un médico” (Kafka, 1924, p. 114). Acuestan al médico desnudo al lado del enfermo, al que cura y el que sufre en el mismo lecho, la confesión del joven: “con una hermosa herida viene al mundo; ésa fue mi única herencia” (p. 115); luego, la ilusión de una posible cura; finalmente, la huida de la casa montado en los caballos, dejando a paso lento el mundo atrás, en otra temporalidad existencial diferente a la que inicia el relato:

—Al galope! — grité, pero en vano; des-
pacio como viejos, nos adentramos en los
desiertos helados; largo tiempo oí tras de mí
el nuevo y erróneo canto de los niños:

Alegraos, enfermos,

Ya os han puesto al médico en la cama.
(1924, p. 115)

El relato de Kafka nos sugiere que todos nacemos con una herida existencial, de la que nadie puede salvarnos. Por más médicos a los que acudamos,

Ahora que sabes que hay otras cosas en el mundo, porque hasta ahora sólo te has preocupado de las tuyas. Eras un niño inocente, pero también es cierto que eras un diabólico. Por lo tanto, te condeno a morir ahogado. (Kafka, 1924, p. 103)

Inmediatamente después, el hijo se siente “expulsado de la habitación”. Sale de la casa, cruza la calle y se lanza al río, gritando: “Queridos padres, a pesar de todo, siempre os he amado” (p. 103). En realidad, si quisiera enunciar el relato —por cierto, complejo en su sentido— al mejor estilo de las parábolas hadágicas, diría: “Parábola del hombre que traiciona la amistad y recibe una condena”. Los motivos avanzan de la siguiente manera: se presenta el contexto de los dos amigos, se introduce la mirada disruptiva del padre, se enuncia la sentencia por parte del padre, el personaje se ahoga en el río.

Sin embargo, el aspecto didáctico de la parábola no se deriva del acontecimiento central sino del complejo tiempo psicológico de los personajes, de la ironía del destino que corre por tres personajes: cuando el amigo se va en busca de mejor vida, la situación mejora; cuando el hijo comunica la noticia de su boda es condenado, cuando el padre cree recuperar su lugar, muere; cuando el personaje cree que ha llegado al éxito en realidad fracasa en las relaciones.

No quisiera molestarlo —explicaba Georg— probablemente vendría, al menos así lo creo; pero se sentiría obligado, y tal vez me tendría envidia; desde luego, se sentiría descontento y sin poder hacer nada para remediarlo, y luego debería volver a Rusia. Solo, ¿comprendes? (Kafka, 1924, p. 94)

El juicio de su prometida resulta ambiguo y en contra del protagonista. Frieda Brandelfeld le dice: “con semejantes amigos, Georg, no deberías haberte comprometido conmigo”. Esta frase podría

referirse tanto al propio George como al amigo en el extranjero.

Pronto descubrimos que el padre de George ha estado observando a su hijo. Le ha comunicado todo al amigo de San Petersburgo y se siente desvalido por los años. El padre reclama su lugar en la familia y no quiere seguir siendo el cuarto de atrás de la casa, una analogía del abandono.

Quisieras cubrirme, bien que lo sé; pero todavía no estoy acabado. Y aunque sean mis últimas fuerzas, para ti son suficientes, demasiadas así. Conozco muy bien a tu amigo. Habría sido como un hijo para mí. Por eso mismo tú lo traicionaste, año tras año. [...]Pero un padre sabe leer los sentimientos de su hijo. Cuando creíste que lo habías hundido tanto que podrías sentarte sobre él sin que pudiera hacer nada, entonces decides casarte. (Kafka, 1924, p. 100)

Walter Benjamin tenía razón al afirmar que los relatos de Kafka tuvieron que convertirse en algo más que parábolas. En sus textos, el sentido no se deja leer didácticamente, incluso hay que construirlo a partir de la arbitrariedad de la lógica y de la ausencia. ¿Acaso era necesario que el hijo cumpliera la orden del padre? Franz Kafka hace que el personaje cumpla la condena, quizá para indicar que en la modernidad estamos ante fuerzas de las que no podemos escapar, que somos sabidos por otros antes que por nosotros mismos. Cuando el hombre sucumbe el motor de los autos continúa su marcha. El progreso no se detiene.

Por una literatura menor

Entre varios de los trabajos críticos que leí sobre la obra de Kafka, hay uno que me llama la atención de forma especial. Se trata del texto de Gilles Deleuze y Felix Guattari (2001) *Kafka por una*

literatura menor. ¿Qué es una literatura menor? es precisamente el capítulo donde lo explican:

las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la incorporación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbaquiano escribe en ruso. (p. 31)

En su ensayo, los autores definen la literatura menor como aquella que se produce en una lengua que no es la lengua oficial de un Estado-nación. Esta condición minoritaria otorga a la literatura menor una potencia política y creativa particular. Pero esto no indica que la literatura menor se hace en lengua de la minoría, sino en una que no asume la lengua de referencia y con ello debemos suponer que se trata de todo lo que transita por la oficialidad de una lengua: el sistema de valores, las identidades nacionales, las axiologías propias de un pueblo y el léxico permitido.

La desterritorialización y la territorialización son dos conceptos clave en la teoría de Deleuze y Guattari. La desterritorialización se refiere al proceso de ruptura con los códigos y las normas establecidos, mientras que la territorialización es el proceso de creación de nuevos códigos y normas. En el contexto de la literatura menor, la desterritorialización se puede entender como un proceso de ruptura con los códigos y las normas de la literatura oficial. Esto se puede manifestar de diversas maneras como, por ejemplo: el uso de un lenguaje coloquial o dialectal, la experimentación con nuevos formatos narrativos, la exploración de temas tabú o políticamente comprometidos.

Kafka no plantea el problema de la expresión de una manera abstracta universal, sino en relación con las literaturas llamadas menores: por ejemplo, la literatura judía en Varsovia o en Praga. Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, es que el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente desterritorialización. Kafka define así de esta manera el callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 29)

Los autores sostienen que, “todo en ellas [las literaturas menores] es política” (p. 29), y con ello, invierten el acento o protagonismo que toman los dramas individuales o de las minorías en el entramado del espacio-tiempo:

En las “grandes” literaturas, por el contrario, el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse a otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo; de tal manera que ninguno de estos problemas es particularmente indispensable, ni necesario, sino que todos se unen “en bloque” dentro de un espacio más amplio. La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior. (2001, p. 29)

Se trata, por tanto, de un ejercicio enunciativo en el que la literatura despliega las fuerzas fictivas que dan forma a los dramas individuales o colectivos y las ponen en tensión con los trasfondos nacionales,

sociales e ideológicos. Como lectores contemporáneos, nos llegan las traducciones del alemán de la obra de Kafka, en las que introduce temas marginales, el registro sociolingüístico de sus personajes y desvíos formales de la lengua de referencia.

Basándose en las investigaciones de Ferguson y de Gumperz, Henri Gobard propone por su lado un modelo tetralingüístico: la lengua vernacular, material o territorial, de comunidad rural o de origen rural; la lengua vehicular, urbana estatal o incluso mundial, lengua de sociedad, de intercambio comercial, de transmisión burocrática, etcétera, lengua de primera desterritorialización; lengua referencial, lengua del sentido y de la cultura, que realiza una reterritorialización cultural; la lengua mítica, en el horizonte de las culturas y de reterritorialización espiritual o religiosa. Las características espaciotemporales de esas lenguas, para decirlo brevemente, es de esta forma: la lengua vernacular es aquí; la vehicular, por todas partes; la referencial, allá; la mítica, más allá. (Deleuze y Guattari, 2001, p. 39)

En el texto “Chacales y árabes” (1917), Kafka personifica las complejas miradas que unos y otros construyen de sí. No debemos confundirnos ni pensar que Kafka crea un universo de denuncia o panfletario. Por el contrario, emplea los recursos propios de la narración para orientar su forma compositiva y arquitectónica, de la que es imposible no dejarse afectar en la manera en que pensamos, sentimos, imaginamos, actuamos frente al mundo, nosotros mismos y los demás.

En este relato, el acontecimiento gira en torno a una “enemidad muy antigua” entre los árabes y los chacales (carroñeros), así como la aparente quimera cíclica y profética de un hombre blanco que ponga fin a la “lucha que divide el mundo en dos bandos” (Kafka, 1924, p. 129). Los árabes son evaluados por los chacales como hombres fríos y arrogantes:

Queremos que los árabes nos dejen en paz; queremos aire respirable, que la mirada se pierda en un horizonte libre de su presencia; no oír el quejido de la oveja que el árabe degüella; que todos los animales mueran en paz y puedan ser purificados por nosotros, sin interferencias ajena, hasta que hayamos vaciado sus osamentas y pelado su hueso. Pureza, queremos solo pureza— y todos solazaban. ¿Cómo puedes soportar este mundo, noble corazón? Suciedad es su blancura; suciedad es su negrura; horrendas son sus barbas; basta ver sus ojos para vomitar; y cuando alzan el brazo, vemos en sus axilas la boca del infierno. Por eso, ¡Oh, amado señor!, con tus manos todopoderosas, degüéllalos con estas tijeras. (p. 130)

En el caso de Kafka, Deleuze y Guattari destacan su capacidad para desterritorializar el lenguaje alemán, y con ello deberíamos suponer la cultura alemana.

Es uno de los pocos escritores judíos que entiende y habla el checo (y esta lengua tendrá una enorme importancia con Milena). El alemán tiene en efecto el doble papel de lengua vehicular y cultural, con Goethe en el horizonte (Kafka conoce también el francés, el italiano y sin duda un poco de inglés). Aprenderá tardíamente el hebreo. (2001, p. 42)

No hablo alemán, así que no puedo apreciar sus intensidades. Sin embargo, en sus pasajes advierto el tono enunciativo de las plegarias y el uso de la lengua mítica. La desterritorialización del lenguaje en Kafka también tiene un efecto político. Al romper con los códigos establecidos (morales, éticos, sociales, estéticos), Kafka abre la posibilidad de crear nuevas formas de expresión y de pensamiento. Por tanto, sus obras pueden entenderse como una resistencia a los poderes dominantes o a las formas normalizadas de comportamiento dentro de la cultura. Al final de este relato, se nos cuenta que esta misma plegaria es elevada por los chacales

ante todos los europeos. Pero la reflexión metafísica da paso a la labor de sobrevivir:

Aparecieron ante nosotros cuatro hombres, que arrojaron ante nosotros el pesado cadáver. En cuanto lo dejaron en el suelo, los chacales aullaron excitados. Como arrastrados por cuerdas irresistibles, se acercaron titubeantes, casi reptando. (Kafka, 1924, p. 131)

Está bien —dijo— dejémoslos seguir con su tarea; además, ya es hora de levantar el campamento. Son unos animales maravillosos, ¿no es cierto? ¡Y cómo nos odian! (1924, p. 131)

En conclusión, la misma ventana abierta sobre el cuaderno de periódico amarillento se proyecta sobre cada uno de los cuentos que he comentado hasta aquí. Sus textos siempre ofrecen un universo por descubrir. Klaus Wagenbach calificó a Kafka como un “escritor de la tierra de nadie” hasta bien entrados los años cincuenta y tuvo por primera vez resonancia internacional en Francia e Inglaterra.

Otra cosa que contribuye a ese carácter apátrida: pocos detalles realistas, escasas indicaciones topográficas, prácticamente ninguna fecha, ni asomo de un narrador que tome al lector de su mano. Una estructura narrativa parabólica, y dialéctica que posibilita, o mejor dicho impone una multiplicidad de interpretaciones, particularidades. En suma —distanciamiento, abstracción, dialéctica—, que con toda razón han hecho de Kafka uno de los padres de la literatura moderna. (Wagenbach, 1988, p. 6)

Ahora recuerdo que Kafka me enseñó en sus obras disponibles una actitud desafiante ante el mundo, una subversión del orden establecido, pero las líneas que hacían falta a “Carta al padre” muestran la búsqueda incesante de una salida a lo largo de mi formación literaria. Hoy, puedo decir que la literatura menor es siempre un mirar hacia las fronteras difusas de los géneros, el drama de los sujetos marginales, la traslocación de los valores que transitan en la normalización de una cultura. La literatura será siempre una ventana abierta para mirar el mundo, la derrota de un mundo uniforme.

Referencias

- Benjamin, Walter (1971). *Iluminaciones*. Tauro Ediciones.
- Brod, M. (1974). *Franz Kafka*. Alianza Editorial.
- Bruner, J. (2023). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2001). *Kafka por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Esposito, R. (2017). *Personas, cuerpos, cosas*. Editorial Trotta.
- Kafka, F. (1924). *La metamorfosis y otros relatos*. Biblioteca Contemporánea.
- Wagenbach, K. (1988). *Franz Kafka, imágenes de su vida*. Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

Como eu já havia me subestimado, mais em meus pressentimentos do que na realidade, tive a sensação de que foi somente ao me moldar ao meu corpo que minhas roupas assumiram os sucessivos aspectos de rigidez de uma tábua e de uma bolsa vazia. Eu não queria roupas novas de forma alguma, pois, se tivesse que parecer feio, queria pelo menos estar confortável e poupar o mundo, que havia se acostumado com roupas velhas, da feiura do espetáculo de si mesmo. (Brod, 1974, p. 16).

Franz Kafka conta que sua mãe insistia em fazer roupas novas para ele no mesmo estilo das usadas. Dessa forma, deduz-se que seus pais não davam importância à sua aparência.

De resultas de ellos, acomodé también mi porte a los trajes feos y anduve con la espalda encorvada, los hombros torcidos, los brazos y las manos sueltos; temía a los espejos porque me mostraban una fealdad irremediable, que no podía ser por otro parte, completamente cierta, pues si yo hubiera tenido de veras aquel aspecto, habría llamado gradualmente la atención; durante los paseos dominicales soportaba de mi madre ligeros empujones en la espalda y amonestaciones y profecías demasiado abstractas que yo no podía relacionar de modo alguno con las preocupaciones que a la sazón me embargaban. (Brod, 1974, p. 16).

Embora ninguém aceite que essa seja a gênese de uma de suas obras mais célebres, nos textos testemunhais Kafka traça um sistema de relações que passam pelos corpos em transformação, acontecimento central de seus contos. Esses corpos estão em constante tensão com o olhar dos outros e com o complexo mundo do espaço social ou privado, onde os homens acabam se tornando espetáculo, presenças incômodas, insetos monstruosos, presas do poder.

Na obra "A metamorfose" (1915), um comerciante se transforma em um besouro sob o cerco de sua

família e os chefes do comércio; em "Um artista da fome" (1922), o protagonista decide pela autofagia como parte do espetáculo e acaba esquecido junto com as gaiolas dos outros animais não humanos; em "Relatório para uma academia" (1917), um símio se torna humano, em troca, lhe é solicitada informação sobre sua condição; e em "Um artista do trapézio" (1923), o homem habita para sempre no topo de seu quadrilátero diante do olhar expectante do empresário e do público.

Em seus contos, Kafka converte o corpo em um acontecimento central e hiperbólico. Em um plano macro, este representa as instituições, como a família, a academia, a prisão, a escola e o mercado. Em um nível micro ou biológico, o corpo é considerado um objeto de consumo, entretenimento e disputa territorial. Através desses corpos, as forças internas e externas do poder submetem o sujeito à observação, condenação e abjeção.

Em "Um artista da fome" (1922), o protagonista se submete a um regime de jejum extremo na tentativa de alcançar a perfeição em sua arte. Essa submissão é uma forma de violência exercida sobre o corpo, mas também provém da própria subjetividade do personagem, que se obsessa com sua arte e está disposto a sacrificar sua saúde e sua vida para alcançar a perfeição.

Em ambos os relatos, o corpo se torna um mero objeto que se integra ao sistema de relações sociais. A vida se degrada à tarefa de ingerir alimentos e ao desempenho de ofícios, e os personagens são despojados de suas vidas políticas. De repente, a vida se vê submetida à alegoria de um circo, um espetáculo de alegrias efêmeras, entretenimento e trivialidades.

Tanto em "A metamorfose" quanto em "Relatório para uma academia", o acontecimento ocorre através da transformação de humano em inseto e de símio em homem. O corpo é submetido ao

escrutínio dos outros, como quando escreve: “excelentíssimos senhores acadêmicos” para dar conta da “vida símia anterior” (Kafka, 1924, p. 157). O narrador declara que tal empreendimento será totalmente impossível porque “as lembranças foram se apagando” (p. 157) e que não se deve ignorar que a semelhança dos acadêmicos com símios está tão distante quanto a do próprio personagem, que em seu passado eram semelhantes.

Em “Informe para uma academia”, o personagem narra que, para saber como foi capturado na Costa do Ouro, depende de relatos alheios, e conta: “o primeiro que aprendi foi a apertar a mão em sinal de solene acordo” (Kafka, 1924, p. 158). Assim, gesto e logos, introspecção e ação vão marcando o caminho para dominar a simiesca. Nestas quatro histórias, o olhar dos outros é apresentado como míope e utilitarista, um corpo que serve para o espetáculo, o comércio, a ciência. Apenas o próprio relato supera essa visão para se tornar uma alegoria da condição humana, do que implica ser humano.

Apenas quando se pode possuir coisas é que se é pessoa, e isso não se refere apenas ao direito privado, mas à condição mais geral de toda pessoa e coisa: a segunda é assim por estar sujeita à primeira e sob seu domínio, enquanto a primeira é reconhecida pelas coisas que possui, e em particular pelo que ela própria tem de dominável e possuível. Sou pessoa porque tenho algo de animal (ou escravo) sobre o qual exercer domínio dentro de mim, fora ou em ambos os lados, e aquilo que não posso deixar de dominar (nem, portanto, terminar de fazê-lo) deve ser excluído do que sou (sem poder nunca terminar uma tarefa dessas), mas ao mesmo tempo deve estar incluído para permitir a exclusão. (Espósito, 2017, p. 11).

Nesta história, a academia, representando o conhecimento, a ciência, a ilustração e a modernidade em seu aspecto mais amplo, pede ao personagem

transformado de animal em homem que explique como conseguiu se tornar responsável por sua semelhança com um animal, como exerceu posse e domínio sobre a coisa chamada semelhança com um animal. As coisas, portanto, não se referem apenas às coisas externas e alheias ao sujeito, mas estão intimamente ligadas ao corpo. Tanto no fragmento do diário de Kafka, onde as roupas se adaptam a um corpo plano e quase vazio, quanto em “Relatório para a Academia” (1917), a coisa-corpo-físico é inseparável da pessoa que a descreve.

Nos contos de Kafka, o corpo desempenha uma função dupla. Por um lado, representa as coletividades, que estão atravessadas por conhecimentos, poderes e subjetividades. Por exemplo, a família, a lei, o Estado, os povos ou os acadêmicos. Por outro lado, o corpo físico ou biológico é o local de passagem de todas as forças opressivas, discriminatórias e condenatórias.

Há não muito tempo, li um artigo, escrito por uma daquelas víboras que atacam contra mim nos jornais, dizendo que a natureza símia não foi reprimida completamente, e como prova disso alega que quando recebo visitas, abaxei as calças para mostrar a marca deixada pela bala. A esse patife deveriam arrancar, um por um, com tiros, cada dedo da mão com que escreve. (Kafka, 1924, p. 159).

A bala à qual o personagem se refere é aquela disparada por um caçador no dia em que ele foi capturado em seu estado de símio. Após acordar desse incidente, o personagem começa a ter suas próprias lembranças. Neste ponto, ocorre o acontecimento fundamental da história: o personagem se fecha em uma caixa quase totalmente selada. A caixa tem apenas uma fenda pela qual ele não consegue nem mesmo retirar a cauda. O personagem diz: “Pela primeira vez na minha vida, me encontrei sem saída”. (Kafka, 1924, p. 160).

O personagem-narrador não se refere a uma saída no sentido figurado da liberdade, mas sim uma saída física de sua condição de confinamento. A liberdade, pelo contrário, lhe parece um engano humano. Ele poderia ter tentado fugir, mas isso só teria significado suicídio. Por isso ele diz:

Não, eu não queria liberdade. Eu só queria uma saída: para a direita, para a esquerda, para qualquer lugar. Não pretendia mais nada. [...] Mas como no circo de Hagenbeck os macacos têm que ficar enjaulados, então, bem, deixei de ser macaco. Foi uma associação de ideias clara e bonita que deve, de certa forma, ter ocorrido para mim no estômago, já que os macacos pensam com o estômago. (Kafka, 1924, p. 161)

Após despertar a consciência humana, o personagem se vê preso. No entanto, você logo descobre que pode subverter seu status de símio imitando os humanos. Ele observa os humanos com dificuldade em distingui-los, pois todos parecem um só andar. Digo objetivamente, para ser homem você aprende, e ao longo do seu processo você encontra professores que seguem as imagens da história e permitem que você dê o salto do estado símio, como homem:

Não raciocinava, mas observava tranquilamente os homens que via passar. Sempre os mesmos rostos, os mesmos gestos; frequentemente pareciam ser um único homem. (Kafka, 1924, p. 163)

Nenhum mestre de homem encontrará no mundo um aprendiz de homem melhor. (Kafka, 1924, p. 164)

Além disso, ele diz:

Joguei a garrafa, não mais como um desesperado, mas como um artista; porém, esqueci, sim, de bater na minha barriga. Em vez disso, porque não podia fazer outra coisa, porque algo me impelia a isso, porque

minha mente fervilhava, comecei a gritar: 'Oi!', com voz humana. Esse salto me fez entrar de um salto na comunidade dos homens, e seu eco: 'Fala!', senti como um beijo em meu corpo escorrendo de calor." (Kafka, 1924, p. 166)

A enunciação anterior precisa ser completada, só se é homem nas faculdades da linguagem, entre elas a intencionalidade não declarativa do gesto e a intencionalidade ilocutiva do ato de fala. Com um simples "olá" ao final de um longo processo, o novo falante ingressa na comunidade dos homens, o discurso. É através da linguagem que o personagem alcança sua plena humanização, ao participar da capacidade comunicativa e simbólica que define a condição humana.

Quando em Hamburgo me entregaram o primeiro treinador, logo percebi que diante de mim se abriam duas possibilidades: o zoológico ou o music-hall. Não hesitei. Disse a mim mesmo: "Empenha-te em entrar no music-hall: essa é a saída. O zoológico não passa de outra jaula; quem entra lá está perdido." (Kafka, 1924, p. 167)

Jerome Bruner (2023) propõe que os atos de fala narrativos "revivem a imaginação do leitor e o comprometem na produção de significado sob a orientação do texto" e que este "deve permitir ao leitor escrever seu próprio texto virtual" (p. 53), pelo menos a partir de três características essenciais: a pressuposição, a subjetificação e a perspectiva múltipla.

A *pressuposição* é compreendida como o desencadeamento ou "criação de significados implícitos em vez de significados explícitos" (Bruner, 2023, p. 53). No texto de Kafka, podemos inferir que apenas nas faculdades da linguagem, da língua e da arte nos tornamos humanos; a animalidade, o zoológico, é nossa jaula, daí que a saída não era apenas a busca por um vetor no espaço, mas sim

a saída era humana, no domínio do próprio corpo do macaco.

Bruner define a *subjetificação* como “a descrição da realidade realizada não através de um olho onisciente que vê uma realidade atemporal, mas sim através do filtro da consciência dos protagonistas da história” (2023, p. 54). Nesse sentido, é frequente que Kafka empregue a primeira pessoa, narradores personagens ou homodiegéticos que se tornam testemunhas de sua própria historicidade, de seu ser no mundo, no domínio do próprio corpo de sua condição pré-humana.

E aprendi, senhores meus. Quando é preciso aprender, aprende-se; aprende-se quando se trata de encontrar uma saída! Aprende-se sem piedade! Vigia-se a si mesmo com chicote em mãos, castigando-se à menor vacilação. A natureza símia saiu de mim com fúria, afastou-se de mim dando cambalhotas, e por isso meu primeiro mestre, quase se tornou um macaco e teve que abandonar as lições para ser internado em um sanatório. Felizmente logo saiu de lá. (Kafka, 1924, p. 166).

Com seu caráter irredutível, tirânico e racional, o personagem subjetiva seu mundo interior e relata que conseguiu alcançar a cultura média de um europeu. Embora pretenda nos fazer acreditar que isso carece de valor, confessa que isso foi o que o ajudou a encontrar a saída especial: a saída humana. Neste ponto, seu relato pode sobrepor uma ironia sobre essa cultura, pois seus primeiros mestres, os cuidadores que imita, eram caçadores, bêbados e carentes de singularidade.

Por fim, sob a perspectiva *múltipla* “o mundo é visto não de forma unívoca, mas simultaneamente através de um jogo de prismas, cada um dos quais captando uma parte dele” (Kafka, 1924, p. 55), não nos revela muito, exceto pela acusação que faz sobre as “sevandijas” que o atacam, e no en-

cerramento do relato diz: “não é a opinião dos homens que me interessa; eu só quero difundir conhecimentos, só estou informado” (Kafka, 1924, p. 167). Ao incorporar todos os recursos da cultura, o personagem assumiu a forma humana: linguagem, língua, gesto, arte, ideias, raciocínio, consciência. Todo esse complexo universo lhe proporcionou uma saída do seu estado de macaco.

Subverter as lógicas: a arbitrariedade

Lendo seu diário, cheguei a considerar que Franz Kafka, desde muito cedo, tinha dúvidas sobre quase tudo. Abandonado pela certeza, alguns de seus primeiros escritos não puderam ser salvos da destruição, mas sim aqueles que no futuro nos chegaram protegidos por seu amigo, escritor, compositor, jornalista e traidor, Max Brod. Tão valioso é quem escreve a obra quanto aquele que age como executor testamentário e se recusa a cumprir a ordem nefasta de queimá-la. Em uma carta de Kafka para Brod, em 22 de julho de 1912, ele escreve:

Careço de todo talento organizacional e por isso nem mesmo sou capaz de inventar um título para o anuário. Mas não esqueça que na invenção, títulos medianos ou até mesmo ruins alcançam um bom prestígio por influências possivelmente caprichosas da realidade. (Brod, 1974, p.17).

A questão é que a tradição parece contradizer o autor, seus títulos se tornaram tão memoráveis quanto o próprio universo que constroem. Jerome Bruner afirma que:

Se é verdade que o mundo de uma história (para atingir a verossimilhança) tem de se conformar às regras de uma coerência lógica, ele pode contradizer essa coerência para construir a base do drama. Como nos romances de Kafka, em que uma arbitrariedade

não lógica na ordem social fornece a força motriz para o drama (2023, p. 32).

Em “Um médico do campo” (1919), Franz Kafka funde o cotidiano com o extraordinário. Quando o médico e a sua criada Rosa procuram ajuda para chegar ao doente a quinze quilómetros de distância, na escuridão e no meio de uma tempestade, um homem aparece do nada na pocilga. Oferece-se para atrelar os cavalos à carruagem para o transportar, pois o cavalo do médico tinha morrido de cansaço na noite anterior.

Numa sequência cinematográfica, e com uma atmosfera surrealista, as ações decorrem à meia-luz dos candeeiros, ao sabor do vento e da tempestade de neve. Quase podemos ouvir os passos agitados da mulher que primeiro corre pela aldeia. Depois, foge para a sua própria casa, trancando portas e janelas perante a predação iminente do velho. Em troca dos corcéis, o velho decidiu ficar com Rosa.

Tudo nos é contado vertiginosamente, poupando sequências narrativas que abrandam a narração; a partir do pulso e da percepção de um narrador em primeira pessoa que acabou de aguçar seus sentidos para nos dar detalhes do que ouve, vê, sente, descobre, à distância, apesar da escuridão:

A carruagem corre, como uma folha soprada pela tempestade; tenho tempo de ouvir o barulho da porta da minha casa, que se desfaz sob o ataque do homem, depois os meus olhos e ouvidos afundam-se no turbilhão da tempestade, que me confunde os sentidos. Mas isso dura apenas um instante; de facto, como se à minha porta estivesse a porta do meu doente; já lá estou, os cavalos param; parou de nevar; a lua brilha; os pais do meu doente saem de casa ansiosos; a irmã dele segue-os; ajudam-me a sair do carro; não compreendo as suas palavras confusas; no quarto do doente, o ar é quase irrespirável; o fogaço de que ninguém cuida está a deitar

fumo; ele quer abrir a janela, mas primeiro vou ver o doente. (Kafka, 1924, p. 111).

Em muitas das histórias de Kafka, a lógica da realidade é subvertida. Vemo-lo na transformação do homem em inseto ou do macaco em humano, na condenação insuspeita por um assunto tão irrisório como escrever uma carta a contar o seu casamento, ou nos cavalos incontroláveis que surgem do nada e percorrem quinze quilómetros num instante.

Além disso, a forma do conto de Kafka permite-nos identificar alguns dos cinco valores literários que Ítalo Calvino (1985) propôs para a transição para uma literatura do século XXI. Esses valores são a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade e a consistência. A obra de Kafka, portanto, pode ser considerada uma precursora da literatura deste século.

A leveza é um dos valores literários que Ítalo Calvino identifica na literatura clássica, mas que já está presente na obra de Kafka. Apesar da gravidade existencial transmitida nos seus contos, a narrativa flui com graça e leveza. Por exemplo, o conto “Um médico do campo” (1919) começa: “Ele tinha um problema sério”. O adjetivo “grave” é suficiente para transmitir o cerne do problema sem demoras ou distrações. Como se diz na narração de histórias, o adjetivo que não dá vida, mata. Kafka repete esta mesma estratégia ao longo dos epítetos das suas personagens ou do que pretende descrever: “parou de nevar”, “a lua brilha”, “o ar é irrespirável”, “um cavalo relincha estridentemente”.

Outros valores literários identificados na obra de Kafka são a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade. As palavras são dispostas de forma a instalar na mente do leitor a imagem do que está a ser contado. Também constroem uma atmosfera que deixa as interpretações em aberto. Por exemplo, no conto “Um médico do campo”, Kafka destaca

os pensamentos do narrador entre aspas latinas, quase como epifonemas. Ele também os introduz na narração homodiegética do médico.

Sim, —penso com amargura—, nestes casos, os deuses ajudam-nos, enviam-nos o cavalo de que precisamos e, como estamos com pressa, acrescentam outro; para completar, enviam-nos um cavalariço. (Kafka, 1924, p. 111).

Tenho de voltar já”, penso, como se os cavalos nos convidassem para a viagem; mas, mesmo assim, deixo que a minha irmã, que acha que estou com calor, me tire o casaco (p. 113).

As pessoas da minha zona são assim. Estão sempre à espera de milagres. Mudaram as suas crenças antigas; o padre fica em casa e rasga as suas dalmáticas umas atrás das outras, mas o médico pode fazer tudo, pensam eles, com a sua hábil mão cirúrgica. (p. 114).

As intromissões do narrador, nas quais ele emite juízos de valor, contribuem para a consistência literária da obra de Kafka. Essa consistência é entendida como a expressão de uma visão de mundo articulada em aspectos éticos, estéticos e cognitivos. Os elementos fantásticos da obra, como os cavalos bóldes, as condenações contraditórias ou absurdas, os insetos humanos monstruosos ou os macacos transformados em humanos, não são meras extravagâncias, mas dão forma a aspectos muito mais complexos da vida humana ou social.

Cuidadosamente, na história “Um Médico do campo”(1924), Franz Kafka introduz um tema teológico. Seria lógico que o paciente, um jovem com um ferimento infeccionado na coxa, perguntasse: “Você vai me curar?” No entanto, Kafka o faz perguntar: “Você vai me salvar?”. Essa afirmação é ambígua, pois se refere tanto à física do corpo quanto à metafísica da alma. A pergunta do jovem reforça o sentido teológico da história, que é

reforçado pela ideia de Deus no pensamento do médico e pela discussão dos sistemas de crença, tanto místicos quanto científicos.

Na cena que se segue, a família, os anciãos da aldeia, a escola, ou seja, as instituições, despem o médico enquanto o coro das crianças canta: “desnudem-no para que ele cure, e se não curar, matem-no. É só um médico, é só um médico” (Kafka, 1924, p. 114). Deitam o médico nu ao lado do doente, o que cura e o que sofre na mesma cama, a confissão do jovem: “com uma ferida bonita vem ao mundo; era a minha única herança” (p. 115); depois, a ilusão de uma possível cura; finalmente, a fuga da casa montada nos cavalos, deixando lentamente o mundo para trás, numa outra temporalidade existencial diferente daquela que inicia a história:

—A galope! — gritei, mas em vão; lentos como velhos, entramos nos desertos gelados; muito tempo ouvi atrás de mim a nova e errônea canção das crianças:

Alegrem-se, seus doentes,

Já puseram o médico a dormir por vós.
(1924, p. 115)

A história de Kafka sugere que todos nós nascemos com uma ferida existencial, da qual ninguém nos pode salvar. Por mais médicos que procuremos, sejam eles quais forem, a doença é incurável. A personagem introduz uma avaliação final: “Um sucessor rouba-me a clientela, mas inutilmente, porque não me pode substituir” (Kafka, 1924, p. 116). Estas palavras levam-nos a concluir que a nossa existência está cheia de feridas, que somos devorados pela morte, que habita até os rostos mais jovens e mais belos. Ninguém nos pode salvar da ousadia existencial.

Apesar do pessimismo que a história encerra, Kafka coloca-a de forma leve e graciosa, retirando-lhe a gravidade. As crianças representam aqui o coro na

Os motivos evoluem da seguinte forma: é apresentado o contexto dos dois amigos, é introduzido o olhar perturbador do pai, é pronunciada a sentença do pai, a personagem afoga-se no rio.

No entanto, o aspeto didático da parábola não deriva do acontecimento central, mas do complexo momento psicológico das personagens, da ironia do destino que atravessa três personagens: quando o amigo parte em busca de uma vida melhor, a situação melhora; quando o filho anuncia a notícia do seu casamento, é condenado; quando o pai pensa que recuperou o seu lugar, morre; quando a personagem pensa que alcançou o sucesso, na realidade fracassa nas relações.

Eu não gostaria de incomodá-lo,” — explicava George —, provavelmente ele viria, pelo menos é o que eu penso; mas ele se sentiria obrigado, e talvez ficasse com inveja de mim; é claro, ele se sentiria descontente e incapaz de fazer algo para remediar, e então ele teria que voltar para a Rússia. Sozinho, você entende?” (Kafka, 1924, p. 94).

O julgamento da sua noiva é ambíguo e contra o protagonista. Frieda Brandelfeld diz-lhe: “Com amigos assim, Georg, não devias ter ficado noivo de mim”. Isto pode referir-se ao próprio George ou ao seu amigo no estrangeiro.

Logo descobrimos que o pai de George está observando seu filho. Ele contou tudo ao amigo de São Petersburgo e se sente desamparado ao longo dos anos. O pai recupera seu lugar na família e não quer mais ser o quarto dos fundos da casa, uma analogia ao abandono.

Você me cobriria, bem sei; mas ainda não terminei. E mesmo que seja minha última força, é o suficiente para você, e muito. Conheço seu amigo muito bem. Ele teria sido como um filho para mim. Por essa mesma razão, você o traiu, ano após ano. [...] Mas um pai sabe

como ler os sentimentos de seu filho. Quando você acha que o afundou tanto a ponto de poder se sentar em cima dele sem que ele pudesse fazer nada, então você decide se casar. (Kafka, 1924, p.100).

Walter Benjamin estava certo quando disse que as histórias de Kafka tinham que se tornar mais do que parábolas. Em seus textos, o significado não pode ser lido didaticamente, ele deve até mesmo ser construído a partir da arbitrariedade da lógica e da ausência. Era necessário que o filho cumprisse a ordem do pai? Franz Kafka faz com que o personagem cumpra a sentença, talvez para indicar que, na modernidade, somos confrontados com forças das quais não podemos escapar, que somos conhecidos pelos outros antes de sermos conhecidos por nós mesmos. Quando o homem sucumbe, o motor do carro continua sua marcha. O progresso não para.

Para uma literatura menor

Entre os vários trabalhos críticos que li sobre a obra de Kafka, há um que se destaca para mim de maneira especial. É o texto de Gilles Deleuze e Felix Guattari(2001) *Kafka: por uma literatura menor*. O que é uma literatura menor? É exatamente no capítulo em que eles explicam isso:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da linguagem, a incorporação do indivíduo no imediato político e o dispositivo coletivo de enunciação. Isso quer dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura dentro da literatura maior (ou estabelecida). Mesmo aquele que teve a infelicidade de nascer em um país de grande literatura deve escrever em sua própria língua, como um judeu escreve em alemão ou como um uzbeque escreve em russo. (p. 31).

Em seu ensaio, os autores definem a literatura menor como a literatura produzida em um idioma que não é o idioma oficial de um estado-nação. Esse status de minoria confere à literatura menor um poder político e criativo específico. Mas isso não indica que a literatura menor é produzida na língua da minoria, mas em uma língua que não assume o caráter de língua de referência e, portanto, devemos assumir que ela lida com tudo o que passa pela oficialidade de uma língua: o sistema de valores, as identidades nacionais, as axiologias de um povo e o léxico permitido.

A desterritorialização e a territorialização são dois conceitos fundamentais na teoria de Deleuze e Guattari. A desterritorialização refere-se ao processo de rompimento com códigos e normas estabelecidos, enquanto a territorialização é o processo de criação de novos códigos e normas. No contexto da literatura menor, a desterritorialização pode ser entendida como um processo de ruptura com os códigos e as normas da literatura oficial. Isso pode se manifestar de várias maneiras, por exemplo: o uso de linguagem coloquial ou dialetal, a experimentação de novos formatos narrativos, a exploração de temas tabus ou politicamente comprometidos.

Kafka não coloca o problema da expressão de uma forma universal abstrata, mas em relação às chamadas literaturas menores: por exemplo, a literatura judaica em Varsóvia ou Praga. Uma literatura menor não é a literatura de um idioma menor, mas a literatura que uma minoria faz em um idioma maior. De qualquer forma, sua primeira característica é que, nesse caso, o idioma é afetado por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, assim, o impasse que impede os judeus de escrever e torna sua literatura impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de qualquer outra forma. (Deleuze & Guattari, 2001, p. 29).

Os autores sustentam que “tudo nelas [literaturas menores] é político” (p. 29) e, com isso, invertem o acento ou o protagonismo que os dramas individuais ou minoritários assumem na estrutura do espaço-tempo:

Nas “grandes” literaturas, ao contrário, o problema individual (familiar, conjugal, etc.) tende a se unir a outros problemas não menos individuais, deixando o meio social como uma espécie de ambiente ou pano de fundo; de tal forma que nenhum desses problemas é particularmente indispensável, nem necessário, mas todos se unem “em bloco” em um espaço mais amplo. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço confinado significa que cada problema individual está imediatamente conectado à política. O problema individual, então, torna-se ainda mais necessário, indispensável, ampliado sob o microscópio, pois é um problema muito diferente no qual ele é agitado dentro de si mesmo. (p. 29)

Trata-se, portanto, de um exercício de enunciação no qual a literatura emprega as forças fictícias que moldam os dramas individuais ou coletivos e os coloca em tensão com os contextos nacionais, sociais e ideológicos. Como leitores contemporâneos, somos apresentados a traduções da obra de Kafka do alemão, nas quais ele introduz temas marginais, o registro sociolinguístico de seus personagens e desvios formais da linguagem de referência.

Com base na pesquisa de Ferguson e Gumperz, Henri Gobard propõe um modelo tetralinguístico: a língua vernácula, material ou territorial, de comunidade rural ou de origem rural; a língua veicular, urbana, estatal ou mesmo mundial, língua da sociedade, do intercâmbio comercial, da transmissão burocrática, etc., língua de desterritorialização primária; a língua referencial, língua de sentido e de cultura, que realiza uma reterritorialização cultural; a língua mítica, no horizonte das culturas e da reterritorialização espiritual

ou religiosa. As características espaço-temporais dessas línguas, para resumir, são as seguintes: a língua vernácula está aqui; a língua veicular, em toda parte; a língua referencial, ali; a língua mítica, além. (Deleuze e Guattari, 2001, p. 39).

No texto “Chacais e árabes” (1917), Kafka personifica as visões complexas que uns e outros constroem de si mesmos. Não devemos nos enganar pensando que Kafka cria um universo de denúncia ou panfletário. Pelo contrário, ele usa os recursos da narrativa para orientar sua forma composicional e arquitetônica, a partir da qual é impossível não ser afetado na maneira como pensamos, sentimos, imaginamos e agimos em relação ao mundo, a nós mesmos e aos outros.

Nesse relato, o evento gira em torno de uma “inimizade muito antiga” entre os árabes e os chacais (carniceiros), bem como a quimera aparentemente cíclica e profética de um homem branco que porá fim à “luta que divide o mundo em dois campos” (Kafka, 1924, p. 129). Os árabes são avaliados pelos chacais como homens frios e arrogantes:

Queremos que os árabes nos deixem em paz; queremos ar respirável, que o olhar se perca em um horizonte livre de sua presença; não ouvir o gemido das ovelhas que o árabe abate; que todos os animais morram em paz e sejam purificados por nós, sem interferência externa, até que tenhamos esvaziado seus ossos e descascado seus ossos. Pureza, nós queremos apenas pureza - e tudo tranquilo. Como você pode suportar este mundo, nobre coração? A sujeira é sua brancura; a sujeira é sua escuridão; suas barbas são horrendas; basta ver seus olhos para vomitar; e quando levantam o braço, vemos em suas axilas a boca do inferno. Portanto, ó amado Senhor, com tuas mãos onipotentes, corta-lhes a garganta com estas tesouras (p. 130).

No caso de Kafka, Deleuze e Guattari destacam sua capacidade de desterritorializar a língua alemã e, com isso, devemos presumir a cultura alemã.

Ele é um dos poucos escritores judeus que entende e fala tcheco (e esse idioma será de enorme importância para Milena). O alemão tem o duplo papel de língua veicular e cultural, com Goethe no horizonte (Kafka também sabe francês, italiano e, sem dúvida, um pouco de inglês). Ele aprende hebraico tarde na vida. (2001, p. 42).

Não falo alemão, portanto não posso apreciar suas intensidades. No entanto, em suas passagens, percebo o tom enunciativo das orações e o uso de linguagem mítica. A desterritorialização da linguagem de Kafka também tem um efeito político. Ao romper com os códigos estabelecidos (morais, éticos, sociais, estéticos), Kafka abre a possibilidade de criar novas formas de expressão e pensamento. Suas obras podem, portanto, ser entendidas como uma resistência aos poderes dominantes ou às formas padronizadas de comportamento dentro da cultura. No final da história, somos informados de que essa mesma oração é feita pelos chacais diante de todos os europeus. Mas a reflexão metafísica dá lugar ao trabalho de sobrevivência:

Quatro homens apareceram diante de nós e jogaram a pesada carcaça diante de nós. Assim que a colocaram no chão, os chacais uivaram com entusiasmo. Como se estivessem sendo atraídos por cordas irresistíveis, eles se aproximaram hesitantes, quase rastejando. (Kafka, 1924, p. 131)

Tudo bem— disse ele— deixe-os continuar com sua tarefa; além disso, está na hora de levantar acampamento. Eles são animais maravilhosos, não são, e como nos odeiam! (p. 131)

Em conclusão, a mesma janela aberta no caderno de jornal amarelado é projetada em cada uma das

histórias que discuti até agora. Seus textos sempre oferecem um universo a ser descoberto. Klaus Wagenbach descreveu Kafka como um “escritor de terra de ninguém” até a década de 1950, quando ele ganhou destaque internacional na França e na Inglaterra.

Outra coisa que contribui para esse caráter apátrida: poucos detalhes realistas, poucas indicações topográficas, praticamente nenhuma data, nenhuma sugestão de um narrador que leve o leitor pela mão. Uma estrutura narrativa parabólica e dialética que possibilita, ou melhor, impõe, uma multiplicidade de interpretações, particularidades. Em suma - distanciamento, abstração, dialética - que fizeram de Kafka, com razão, um dos pais da literatura moderna (Wagenbach, 1988, p. 6).

Agora me lembro de que Kafka me ensinou, em suas obras disponíveis, uma atitude desafiadora em relação ao mundo, uma subversão da ordem estabelecida. As linhas que faltavam em “Carta ao Pai”, a busca incessante por uma saída durante toda a minha formação literária, tornaram-se um símbolo dessa subversão. Hoje, posso dizer que a literatura menor é sempre um olhar para as fronteiras borradas dos gêneros, o drama de assuntos

marginais, a translocação de valores que desafiam a normalização de uma cultura. A literatura sempre será uma janela aberta para olhar o mundo, a de-rrota de um mundo uniforme.

Referências

- Benjamin, W. (1971). *Illuminations*. Edições Taurus.
- Brod, M. (1974). *Franz Kafka*. Alianza Editorial.
- Bruner, J. (2023). *Mental reality and possible worlds (Realidade mental e mundos possíveis). Os atos da imaginação que dão sentido à experiência*. Gedisa.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Kafka para uma literatura menor*. Ediciones Era.
- Esposito, R. (2017). *Pessoas, corpos, coisas*. Editorial Trotta.
- Kafka, F. (1924). *A metamorfose e outras histórias*. Biblioteca Contemporânea.
- Wagenbach, K. (1988). *Franz Kafka, imagens de sua vida*. Círculo de leitores-Galaxia Gutenberg.

La técnica de contrapunto como base del dramatismo en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera

The Technique of Counterpoint as the Basis of Dramatism in *The Vortex* by José Eustasio Rivera



Roman Zaf'ko¹ 

Resumen

El artículo está centrado en el análisis de la novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. En su estructura se puede observar un sistema antitético de los constituyentes que la componen. Dichas oposiciones entre unos elementos y otros se pueden encontrar a diferentes niveles, desde las formas más básicas del texto literario, como son los rasgos fonéticos y el registro idiomático, hasta la temporalidad, que presenta características pertenecientes tanto al tiempo mítico como al histórico. Las bases teóricas de este trabajo se han tomado de la obra del filósofo y crítico literario ruso Mijaíl Bajtín, quien, en su ensayo *Problemas de la poética de Dostoievski*, advierte de la existencia de un sistema de oposiciones en las que se pueden clasificar los elementos de un texto literario. Los términos clave para nuestro análisis en este caso serán la polifonía de voces y el contrapunto, un sistema que divide los elementos en *La vorágine* en dos polos opuestos, que se completan y dialogan entre sí. Gracias a estas técnicas literarias, el escritor colombiano consigue crear una obra heterogénea y llena de dinamismo, convirtiéndose esta en una de las novelas más dramáticas de la literatura hispanoamericana del siglo xx.

Palabras clave

José Eustasio Rivera; selva; *La vorágine*; Mapiripana; contrapunto; polifonía



¹ Doctor en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Carolina, República Checa
roman.zatko@ff.cuni.cz

anteriores a la publicación de *La vorágine*. Aquí, analizaremos las técnicas que José Eustasio Rivera utilizó para conseguir el aumento de la dinámica en su novela, para cautivar así al lector mediante el dramatismo literario reflejado en su texto. El resultado de este proceso es un sistema de oposiciones entre las formas regulares y las imágenes poco conflictivas y sus variantes opuestas. Surge así una relación entre los diferentes componentes, cuyo resultado es el movimiento de oposición formando por los polos adversos dentro de la obra.

Como base teórica de nuestro análisis, tomaremos el esquema del contrapunto definido a principios del siglo xx por el filósofo y crítico literario ruso Mijaíl Bajtín. Según dicha teoría, una obra literaria consta de partes antagónicas que se contradicen en forma de antítesis. Este sistema de oposiciones se puede observar a diferentes niveles dentro de la estructura de un texto literario.

En su ensayo, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín analiza la obra de dicho autor, desarrollando la idea de la existencia de una obra polifónica, que, según Bajtín, es característica para el novelista ruso. En su argumentación, Bajtín se basa en el discurso de los personajes en las obras de Dostoievski, el cual se puede descomponer, en su momento cumbre, en una serie de caracteres que resuenan en la mente de los personajes. De este modo, aparecen diferentes descomposiciones de la identidad del protagonista, cuya personalidad se va ramificando en varias voces internas que dan lugar al llamado micro diálogo. Dichas voces mantienen una autonomía propia, con sus argumentos y sus puntos de vista independientes de la voz central del protagonista o la voluntad del autor.

Un ejemplo de este micro diálogo podría considerarse la novela de Dostoievski *El doble*, en la cual el personaje principal, Goliadkin, al verse ridiculizado y rechazado de una manera contundente por

la alta sociedad de San Petersburgo, sufre un desdoblamiento de su personalidad, una especie de esquizofrenia causante del enfrentamiento entre el viejo Goliadkin, introvertido e inseguro de sí mismo, y el nuevo Goliadkin, con unas características personales completamente opuestas (Pechal, 2011, pp. 95-104).

Uno de los efectos de esta polifonía de voces y el micro diálogo es, por tanto, el contrapunto. Este término musical, que sirve para describir diferentes contrastes y contraposiciones de los tonos en una composición, se transforma en una obra literaria en una contradicción (*punctum contra punctum*) de una posición a otra, de una voz a una segunda voz. Mijaíl Bachtín indica que fue L. P. Grossmann quien en su obra *Dostoievski como artista* desarrolló y amplió esta teoría del contrapunto. "Según Grossman, en la base de cada novela de Dostoievski está el principio de 'dos o varias narraciones que se encuentran', que se complementan por contraste y se relacionan según el principio musical de polifonía" (Bajtín, 1986, p. 68). Bajtín añade que a Grossman "le interesa no tanto la polifonía ideológica de las novelas de Dostoievski, sino la aplicación netamente estructural del contrapunto que relaciona las diferentes narraciones incluidas en la novela, los diversos argumentos y planos" (Bajtín, 1986, p. 71).

Por otro lado, Víktor Shklovski, otro de los autores citados por Bajtín, añade que "la novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto" (Bajtín, 1986, p. 67).

Dentro de *La vorágine*, tal como veremos a continuación, este sistema de oposiciones aparece desde sus componentes estructurales más básicos, tales como el léxico y los rasgos fonéticos, hasta subir a las capas más altas de la composición literaria, el

con otros personajes. El diálogo desarrollado viene recogido de la siguiente manera:

1) –Es Fidel, es Fidel– decía la niña Griselda tropezando en nuestros chinchorros. [...]

2) –Alicia, asustada en las tinieblas, empezó a llamarme desde su cuarto: Arturo, ¿sientiste? ¡Ha llegao gente!

3) –¡Sí, no te afanes, no vengas! Es el dueño de la casa. [...]

4) La cadena de la curiara sonó al atracar y desembarcaron dos hombres armados.

5) –¿Qué ha pasado por aquí? –dijo uno, abrazando secamente a la niña Griselda.

6) –¡Náa, náa! ¿Por qué te aparecés a semejante hora?

7) –¿Qué huéspedes han llegado?

8) –Don Rafael y dos compañeros, hombre y mujé.

[...]

9) –Me vine alarmadísimo porque esta noche al yegar al ható con la torada supe que Barrera había mandado una comisión. No querían prestarme caballo, pero apenas comenzó la juerga, me traje la curiara de ayá. ¿A qué vinieron esos forajidos? (p. 106)

Si hacemos un análisis detallado del discurso, en primer lugar, debemos fijarnos en la forma de expresión de Arturo Cova (cita 3). Vemos que el personaje-narrador de la obra utiliza un castellano normativamente correcto, sin peculiaridades estilísticas ni otros fenómenos fonéticos típicos del lenguaje regionalista, que en la novela se observarán en otros personajes provenientes de los llanos. Arturo Cova viene de la ciudad, y por tanto en las pampas y en la selva se considerará fueareño.

La niña Griselda se puede considerar el polo opuesto a este personaje. Ella, la mujer de Franco, presenta un lenguaje típicamente llanero con todos sus rasgos fonéticos. Estos se pueden observar en la cita 6, en la que aparece la supresión de la *d* intervocálica en el caso del *náa* y la transformación del llano en agudo típico de los tiempos verbales: *aparecés*. Por su parte, en la cita 8 se puede observar la supresión de la *r* final en la palabra *mujé*. Esta forma de expresión de Griselda se debe a que, a diferencia de Arturo Cova, ella sí que proviene de los llanos y, tanto es así, que antes de considerarse habitante de un país o de cualquier otra parte, se percibe como mujer llanera:

Yo soy únicamente yanera, del lao de Manare. Dicen que soy craveña, pero no soy del Cravo; que pauteña, pero no soy del Pauto. ¡Yo soy de todas estas yanuras! ¡Pa qué más patria, si son tan beyas y tan dilatáas! Bien dice el dicho: ¿Onde tá tu Dios? ¡Onde te salga el sol! (p. 129)

Por su parte, Franco, el marido de la joven mujer, presenta un registro lingüístico similar al de Arturo Cova, siendo una pequeña excepción la transformación del fonema “ll” en las palabras “yegar” o “cabayo” de la cita 9, ejemplos de su probable “yeísmo”. Esta fusión del lenguaje formal con dicho rasgo fonético se podría deber a que Franco no proviene de los llanos, sino que llegó a ellos, siendo un hombre perteneciente a ambos mundos: el de la ciudad y el de las pampas abiertas. De ahí que presente este pequeño distintivo llanero.

Las características personales de Fidel en la novela dicen que,

Era cencaño y pálido, mediana estatura, y acaso mayor que yo. Cuadrábale el apellido al carácter y su fisonomía y sus palabras eran menos elocuentes que su corazón. Las facciones proporcionadas, el acento y el modo de

dar la mano advertían que era hombre de buen origen, no salido de las pampas sino venido a ellas. (p. 107)

El hecho de “haberse venido a las pampas” se puede percibir como el motivo de este rasgo fonético con el que José Eustasio Rivera ha dotado a Fidel Franco, cuya forma de expresión, por otro lado, se puede considerar formalmente correcta.

Si ahora nos fijamos en la frase que pronuncia Alicia: “Arturo, ¿sentiste? ¡Ha llegao gente!”, vemos que sucede algo extraño en la forma de expresión de este personaje en relación con el resto de la novela. Hemos dicho ya que existe una tendencia por parte de José Eustasio Rivera en fijar un vínculo entre el origen de los personajes y el registro lingüístico que estos presentan. De esta forma, Arturo Cova, de acuerdo con su procedencia, se expresa de una manera gramaticalmente correcta, mientras que Franco presenta algún rasgo fonético típico de la región. En el polo opuesto está Griselda, la cual, siendo de las pampas, utiliza un lenguaje puramente llanero. Por su parte, Alicia, al igual que Arturo Cova, no provenía del campo y también podemos considerarla fuereña. Si nos atenemos a lo dicho hasta el momento, su modo de expresión debería pertenecer a un castellano correcto, sin rasgos informales, cumpliéndose así el esquema lingüístico que el autor colombiano le diera a su novela. Sin embargo, la palabra “sentir” en lugar de oír y la expresión “ha llegao” (cita 2), en la que desaparece la “d” de la terminación ado, son vocablos que llevan rasgos de lenguaje hablado. A pesar de ello, en el caso de esta joven consideraremos dichos elementos como una injerencia idiomática sin mayor relevancia para el concepto de la novela. Es más, si regresamos al texto de *La vorágine*, tanto en una de sus citas anteriores: “¡Tanto me hablas de eso, que estoy convencida de que te canso! ¿Para qué me trajiste? ¡Porque la idea partió de ti! ¡Vete,

déjame! ¡Ni tú ni Casanare merecen la pena!” (p. 83), como su cita inmediatamente posterior: “Insistió tanto el señor Barrera [...] Y me ha regalado este frasco de perfume —musitó” (p. 115), Alicia mantiene unas formas idiomáticas cultas. Es, al fin y al cabo, su forma natural de expresarse.

Regresando ahora al título de nuestro trabajo, “el dramatismo” como base del contrapunto en *La vorágine*, podemos observar que este no se encuentra del todo en el contraste lingüístico de la obra: lenguaje hablado/lenguaje escrito, sino en la forma de expresión de los protagonistas ligada a su carácter.

Acabamos de ver que Alicia, una mujer de carácter tranquilo, reacciona de una manera impulsiva durante una discusión con Arturo Cova, al reprocharle que la trajera a aquellos lugares: “¿Para qué me trajiste? [...] ¡Vete, déjame!”. Por su parte, en la personalidad y la forma de expresión de Cova también se pueden observar rasgos contrapuntísticos, momentos de equilibrio mental que aparecen en contrapeso con sus arrebatos de cólera y de pasión, cuando se siente ofendido.

Según el análisis del estilo de *La vorágine* realizado por Edmundo de Chasca, este sistema contradictorio en el lenguaje de Arturo Cova viene enmarcado por el fuerte sentimiento de tragedia con el que está escrita la obra. Quizás el término de Chasca que mejor expresa el carácter de la novela es “la inestabilidad”. La obra está dotada de un fuerte dramatismo, al ser descrito el descenso de un grupo de hombres a los infiernos selváticos. José Eustasio Rivera llegó a decir sobre Arturo Cova, que su estilo poético es “borbollante, apresurado como el agua de los torrentes” (Chasca, 1971, p. 114). Esta frase, según la opinión del escritor chileno, “también describe perfectamente el estilo de su creador, cuyo arrebatamiento lírico anima con un frenesí de barroquismo tropical la mayor parte de

la acción infernal de la obra" (Chasca, 1971, p. 114). Como resultado de este ímpetu, la personalidad de Arturo Cova sufre un gran desequilibrio: "A través de la novela se alternan la desesperación y la esperanza, la violencia y la situd del héroe, cuyo ánimo está en un estado continuo de vaivén" (Chasca, 1971, p. 119). Debido a esta inestabilidad del temperamento del protagonista, nos encontramos al final de la primera parte de *La vorágine* con un momento en el que se observa su doble personalidad. Todo comienza con un instante de desfallecimiento y pasividad en el que Arturo Cova llora al oír la noticia de que ha perdido a Alicia, la cual le había abandonado para marcharse con Griselda a las caucheras de la selva:

Apoiando en el tranquero los codos, comencé a llorar con llanto fácil, sin sollozos ni consternaciones; era que la fuente de la desgracia, vertiéndose de mis ojos, me aliviaba el corazón de tan desconocida manera, que permanecí un momento insensible a todo. Miré con cara aflictiva a mis compañeros, sin sentir pudor de mis lágrimas, y los veía consolarme, como en un sueño. Allí me rodeaban todos: el Pipa se había apropiado uno de mis vestidos, las mujeres asaban carne y Franco me exigía que me acostara. (p. 185)

Inmediatamente después, sin embargo, estalla en Arturo la ira, reponiéndose de manera violenta de sus males, resuelto a partir en ese mismo instante en busca de las dos mujeres, empujado por su odio y su sed de venganza: "Mas al decirme que Alicia y Griselda eran dos vagabundas y que con otras mejores las reemplazaríamos, estalló mi despecho como un volcán, y, saltando al potro, partí enloquecido para darle alcance y muerte" (p. 185).

Esta gradación de las declaraciones de Arturo culminará al final de la primera parte de la novela, al defender su postura ante Dios, dispuesto a recuperar lo que es suyo y que nadie tenía derecho

a arrebatarle: "¿Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y mi ambición? ¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? ¡Dios me desamparaba y el amor huía!... ¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás!" (p. 187).

A partir de ese momento, comienza para Cova un viaje intrépido cuyo fin es recuperar a Alicia y vengarse de Barrera, del hombre que le había arrebatado a su mujer. Cuando encuentra a su contrincante, ambos hombres se enzarzan en una lucha a vida o muerte que terminará de forma trágica para uno de ellos:

Y empezó entre los dos la lucha tremenda, muda, titánica. [...] Pataleando, convulsos, arábamos la maleza y el arenal en nudo apretado trocándonos el aliento de boca a boca, él debajo unas veces, otras, encima [...] hasta que yo, casi desmayado, en supremo ímpetu, le agrandé con mis dientes las sajaduras, lo ensangrenté, y, rabiosamente, lo sumergí bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón. Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca. (pp. 381-382)

Selva cerrada, pampa abierta. La antítesis de los espacios en *La vorágine*

Una segunda dicotomía en la obra de Rivera la podemos percibir en los paisajes y la división de sus espacios. Conforme avanza el viaje de Cova, en su vida se van intercalando momentos de armonía y

de tranquilidad interior, que van turnándose con instantes de heroicidad, tensión y dramatización. Aquí se produce una nueva anátesis: los llanos frente a la selva. Es en los llanos donde Arturo vive momentos de sosiego y paz interior: “Y otra vez nos alejamos por el desierto oscuro, donde comenzaban a himplar las panteras, sin resolernos a descansar, sin abrigo, sin rumbo, hasta que la aurora tardía abrió su alcázar de oro a nuestra desfalleciente esperanza” (p. 172). Estas sensaciones poéticas que evoca la pampa contrastan fuertemente con los momentos de incertidumbre y desesperación que Arturo Cova siente una vez sumergido en los laberintos selváticos:

Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! ¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie, donde es imposible la esclavitud, [...] ¡Quiero el calor de los arenales, el espejeo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas! ¡Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas que recorrí en nefando un día, cuando tras la huella de una mujer me arrastré por montes y desiertos, en busca de la Venganza, diosa implacable que sólo sonrío sobre las tumbas. (p. 190)

Si ahora nos detenemos un momento en las características generales del subgénero literario de la novela de la selva del siglo xx, y en la relación entre el protagonista y el mundo selvático, vemos que la naturaleza tiene una función esencial para la personalidad de los personajes. El emprender un viaje y adentrarse en la floresta, puede suponer para el héroe de una novela el comienzo de una existencia más auténtica, más originaria. Para Fernando Aínsa, las novelas de la selva se pueden considerar como novelas de iniciación, ya que el medio natural aquí “es un mundo cerrado y por

tanto misterioso, que provoca adhesión o rechazo, cuando no ambas sensaciones entrelazadas en un sentimiento confuso y difícil de expresar” (Aínsa, 2006, p. 54). Ya en la primera parte de *La vorágine*, Arturo Cova siente la fuerza atrayente de la naturaleza como parte de ese proceso iniciático, donde, encontrándose todavía en los llanos, siente su poderío y un fuerte deseo por quedarse allí, en aquellos lugares, tomando a Alicia por su mujer, en un medio más auténtico, más sincero, lejos del mundo del que ambos habían huido:

Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles nacies, a sentir fatigados nuestros corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios, hasta que un día llorara yo sobre su cadáver o ella sobre el mío. (p. 161)

Sin embargo, esta relación de armonía entre los protagonistas y el cosmos que los rodea pronto desaparece, ya que una vez adentrados en la selva, el medio natural se convierte en un lugar laberíntico y voraz, característico de este subgénero de la novela. En la obra de José Eustasio Rivera también se puede observar esta anátesis. Tal como se ha visto, mientras que en los llanos los protagonistas pueden llegar a una relación de armonía con la naturaleza, en la foresta esto no sucede prácticamente nunca. Una vez adentrados en los bosques, para los héroes comienza un viaje que termina en un descenso a los infiernos selváticos, donde los intrusos desaparecen sin dejar rastro alguno.

El ensayista chileno Leónidas Morales compara el movimiento de Cova y los suyos con un esquema literario clásico, proveniente de la tradición grecorromana. Se trata concretamente del descenso a los infiernos que aparece a partir de la publicación del Canto vi de la Eneida de Virgilio, que guarda ciertos paralelismos con el viaje de Arturo Cova y

sus compañeros al medio selvático. Tal como indica Morales, el esquema virgiliano presenta cinco elementos formales de composición que también presenciamos en la novela de Rivera:

1) Laguna o río Estigia, de aguas tétrica, sombrías; 2) Barca de Caronte que traslada las almas de los muertos; 3) La orilla opuesta, donde la barca deposita su carga; 4) El guía que conduce al viajero; 5) El infierno. (Morales, 1971, p. 175)

Veamos cómo estos elementos se reflejan en la novela del autor colombiano:

En *La vorágine*, una vez adentrados en la selva, Arturo Cova y su cuadrilla inician un viaje que los llevará hasta los adentros de los bosques tropicales, un lugar que acabará por arrastrarlos a una muerte segura. José Eustasio Rivera recoge el inicio del descenso de los protagonistas a los infiernos selváticos de la siguiente manera:

La curiara como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en la que la tarde alarga las sombras. [...] Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro, que se moviera hacia el vértice de la nada [...] y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros. (pp. 194-195)

Para Arturo Cova ganar la orilla opuesta significa atravesar esa línea a partir de la cual no habrá regreso. Consciente del peligro que se avecina, el protagonista de *La vorágine* advierte a sus compañeros del riesgo, dirigiéndose a ellos con un aire de grandiosidad al estilo de los héroes del pasado:

Amigos míos, faltaría a mi conciencia y a mi lealtad si no declarara en este momento, como anoche, que sois libres de seguir vuestra propia estrella [...]. Aún es tiempo de regresar a donde queráis. El que siga

mi ruta, va con la muerte. [...] Seremos solidarios por la amistad y el provecho común; pero cada cual aceptará por separado su destino. [...] Por mi parte, sólo os demando que me ayudéis a ganar la opuesta margen. (pp. 237-238)

Para Leónidas Morales, “este rasgo arcaizante de estilo (‘queráis’, ‘os demando’, ‘ayudéis’, ‘opuesta margen’) crea la ilusión de lo heroico y arriesgado, de lo remoto y mítico, y las reminiscencias del descubrimiento y conquista enlazan el infierno de la selva con América”. (Morales, 1971, pp. 177-178).

Una vez adentro, los forasteros descubren el verdadero semblante del espacio selvático, que al mismo tiempo tanto contraría las formas clásicas de la novela de la selva vistas en Hispanoamérica antes de *La vorágine*. Aquí, el espectáculo resulta aterrador. Se desmiente la armonía de estos espacios, apareciendo una clara negación de la selva como paraíso terrenal:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? [...] ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los resposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisiaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitations y su olor pegajoso emborracha como una droga. (p. 296)

Esta dicotomía de “paraíso terrenal-infierno”, “el llano-la selva”, se puede observar también desde otra perspectiva.

Ya se ha dicho que estos dos lugares crean un sistema antitético que realza el drama en la obra. Se trata de una fórmula, mediante la cual se forma una tensión entre dos mundos opuestos, entre los

que surge un conflicto. Además de las oposiciones mencionadas, existe una diferenciación más entre el llano, como lugar seguro y donde los héroes se encuentran a salvo, y la selva, donde los seres humanos se sienten acechados constantemente por el peligro. Esta dicotomía entre seguridad y peligro se transforma en la obra en la antítesis de lo *ordinario* frente a lo *desconocido*.

Para comprender mejor esta oposición de espacios, fijémonos en la obra del ensayista estonio Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*. En su estudio, el autor nos indica que un texto literario presenta divisiones espaciales a modo de antítesis que separan los lugares de dicha obra. Una de las divisiones básicas de este espacio se encuentra en la dicotomía: “alto-bajo”, apareciendo en la literatura muchas otras: “lejos-cerca”, “espacioso-exiguo”, “movimiento-quietud”, “libertad-esclavitud” o “pensamiento (cultura)-naturaleza” (Lotman, 1982, p. 278). En relación con la novela de la selva, podemos citar además la antítesis: “peligro-seguridad”, como resultado de la antinomia de lo *ordinario* y *conocido* frente a lo *desconocido*. Para Lotman, es seguro y ordinario lo repetitivo en la vida de los personajes: “El mundo cotidiano, casero, representado a través de los objetos y cosas habituales, se revela próximo, humano y bondadoso” (Lotman, 1982, p. 279). Se trata, por tanto, de un mundo cerrado, en el que todo resulta conocido para el personaje, siendo el mundo de allá afuera, el mundo abierto y peligroso, el que contrasta con la idea del hogar. En la obra de Rivera, sus personajes, al abandonar su universo, el de la ciudad o el de las pampas abiertas, abandonan también lo seguro. Se sumergen así en lo peligroso, en este caso lo desconocido y cerrado.

Si seguimos el viaje de Cova, vemos que este llega hasta la zona limítrofe con la selva viniendo de los llanos, donde por unos momentos llegó a sentir la

sintonía con aquellos parajes. Por su parte, el topos del bosque tropical viene constituido aquí por un espacio cerrado, un laberinto del que resulta imposible escapar. Arturo Cova es consciente de esta realidad y cuando se monta en la curiara para “cruzar los límites” entre las llanuras y la floresta y emprender así su descenso al interior de la selva, torna por un momento su mirada nostálgica hacia las pampas infinitas: “Al descender del barranco que nos separaba de la curiara, torné la cabeza hacia el límite de los llanos, perdidos en una nébula dulce, donde las palmeras me despedían” (p. 194). Arturo Cova y sus compañeros abandonan en este punto el espacio abierto y familiar y se sumergen en la selva desconocida y ajena, donde acecha el peligro a cada paso. Aquí se encuentran también con otros personajes que, al igual que ellos, un día decidieron adentrarse en aquella masa vegetal para quedar atrapados en sus laberintos. Los testimonios de estos forasteros quedarán también reflejados en el argumento de la novela.

La temporalidad y la narrativa. La tradición oral como punto de encuentro entre el mito y la historia

Al hablar de la composición narrativa en *La vorágine*, observamos que en la obra aparecen multitud de personajes que nos van exponiendo sus vidas y destinos. Arturo Torres-Rioseco describe *La vorágine* como una novela de caracteres, ya que se insertan relatos paralelos a esta dentro de la trama central (el secuestro y la búsqueda de Alicia y Griselda). De dicha forma, “el autor se reserva el derecho de tejer nuevos episodios a medida que avanza el desarrollo, para presentarnos nuevos personajes o simplemente para revelarnos mejor los ya conocidos”

(Torres-Rioseco, 1971, p. 103). Torres-Rioseco reconoce la existencia de tres narraciones principales dentro de la novela: "El viaje de Arturo Cova y sus amigos en persecución de Barrera; el relato de Clemente Silva y el que se refiere a la matanza de Funes" (Torres-Rioseco, 1971, p. 102), expuesto por Ramiro Estébanez. Junto a estos núcleos de la obra cabe mencionar también los relatos de Helí Mesa y Balbino Jácome, que completan esta polifonía de voces, y ayudan a definir el panorama prosístico de *La vorágine*.

Sin embargo, entre todas estas historias creíbles y de índole real, hay una cuyo carácter es muy diferente al resto de las demás. Se trata del cuento/mito contado por Helí Mesa, uno de los compañeros de Arturo Cova. Su exposición está relacionada con un suceso extraño del que son testigos Cova y sus compañeros, al encontrarse en un arrenal blanco, en medio de la selva, con una huella humana, sin que aparecieran otras a su derredor: "Una tarde, casi al oscurecer, en las playas del río Guaviare advertí una huella humana. Alguien había estampado sobre la greda el contorno de un pie, enérgico y diminuto, sin que su vestigio reapareciera por ninguna parte" (p. 224).

Los hombres se sienten consternados, pues no consiguen explicarse quién pudo haber dejado allí esa única pisada y cómo logró que no reaparecieran sus huellas por ningún otro sitio. Tan sólo Helí Mesa rompe con la polémica y aclara lo que sus compañeros acababan de ver: "He aquí el rastro de la indiecita Mapiripana!" (p. 225).

Después de decir estas palabras, Helí Mesa traza una mariposa en el arrenal como "ex voto propicio a la muerte y a los genios del bosque" (p. 225). Después les cuenta a los demás la historia de la indiecita, una sacerdotisa que vive en aquellos lugares y a la cual tanto los cazadores como los indígenas temen.

Se trata de una criatura de origen sobrenatural que en la novela desempeña una doble función. En primer lugar, es una hechicera, la causante primera de la creación de ríos, arroyos y raudales de las selvas amazónicas:

La indiecita Mapiripana es la sacerdotisa de los silencios, la celadora de manantiales y lagunas. Vive en el riñón de las selvas, exprimiendo las nubecillas, encauzando las filtraciones, buscando perlas de agua en la felpa de los barrancos, para formar nuevas vertientes que den su tesoro claro a los grandes ríos. Gracias a ella, tienen tributarios el Orinoco y el Amazonas. (pp. 225-226)

Por otro lado, tiene la función de protección de aquellos bosques de todo aquel que decidiera adentrarse en ellos y que se opusiera a su voluntad:

Los indios de estas comarcas le temen, y ella les tolera la cacería, a condición de no hacer ruido. Los que la contrarían no cazan nada; y basta fijarse en la arcilla húmeda para comprender que pasó asustando los animales y marcando la huella de un solo pie, con el talón hacia adelante, como si caminara retrocediendo. (p. 226)

Tal como continúa Helí Mesa, hubo en otros tiempos un misionero que desafió sus fuerzas. Como castigo, la indiecita Mapiripana decidió engañarle para arrastrarlo al interior de la selva y mantenerlo preso en una cueva durante muchos años. Entre tanto, la indiecita lo visitaba para chuparle los labios hasta que el pobre hombre perdía sangre, quedándose además ella en cinta a los pocos meses. Después de un tiempo le dio al infeliz dos hijos, un vampiro y una lechuza. El extranjero, horrorizado al ver todo aquello, intentó huir, pero la hechicera hizo uso de sus poderes, enfureciendo las aguas y metiendo en las corrientes grandes piedras, para que a su prisionero le fuera imposible escapar. Sus hijos, por su parte, le perseguían "y de noche, cuando

se escondía, lo sangraba el vampiro, y la lucífuga lo reflejaba, encendiendo sus ojos parpadeantes, como lamparillas de vidrio verde” (p. 226).

Cuando al fin el misionero pierde toda esperanza de libertad, regresó a la cueva para pedirle a la Mapiripana que lo protegiera de sus propios hijos, a lo cual ella le respondió: “¿Quién puede librar al hombre de sus propios remordimientos?” (p. 227).

A partir de entonces, el hombre, al comprender que permanecería así, cautivo de por vida, se quedó resignadamente en la cueva, esperando su propia muerte:

Desde entonces se entregó a la oración y a la penitencia y murió envejecido y demacrado. Antes de la agonía, en su lecho mísero de hojas y líquenes, lo halló la indiecita tendido de espaldas, agitando las manos en el delirio, como para coger en el aire a su propia alma; y al fenecer, quedó revolando entre la caverna una mariposa de alas azules, inmensa y luminosa como un arcángel, que es la visión final de los que mueren de fiebres en estas zonas. (p. 227)

Si ahora realizamos un análisis de la forma y el contenido de la narración de Helí Mesa, vemos que nos encontramos ante un mito etiológico. La indiecita Mapiripana es un personaje que proviene del pasado remoto, un pasado ahistórico donde se nos narran los orígenes del mundo y de los elementos que lo componen. Estos elementos los observamos cuando habla la hechicera, la causante de la aparición de los raudales que conforman la selva —sus cataratas, sus lagunas y sus ríos—. Por tanto, cumple una función creadora, aunque también protectora. Mantiene a salvo la selva y sus animales de los cazadores que osan adentrarse en la floresta. La huella que de tiempo en tiempo deja en los suelos selváticos es un símbolo de su presencia y su enojo, que no deberían ser ignorados por el intruso. Por su parte, el tiempo mítico al que pertenece la

Mapiripana choca en la novela con el tiempo histórico en el que se desarrolla la acción de *La vorágine*. Arturo Cova y sus compañeros se encuentran en la historia, nuestra historia, en un tiempo palpable al que podemos acceder cronológicamente invirtiendo el transcurrir de la historia, yendo hacia atrás, hasta llegar al momento que nos separa del argumento de la obra —principios del siglo xx—. Con la huella en el arenal blanco, se produce la fusión de ambos tiempos. La Mapiripana, representante del pasado mítico, deja una prueba física de su existencia en el presente —su huella con el talón invertido—.

Este contrapunto entre el tiempo mítico y el tiempo histórico se puede considerar como uno de los pilares de la comprensión del espacio y la historia de Latinoamérica. Aquí, la historia se sumerge en el mito y el mito reaparece fundido en la historia.

Para Octavio Paz, una de las máximas figuras del pensamiento americano, esta dicotomía entre mito e historia surge de manera gradual. Antes del tiempo histórico medible, en América existía el otro tiempo, el mítico, invariable y que contenía todos los tiempos: el presente, el pasado y el futuro. Después fue cambiado por el otro tiempo, el cronométrico, el medible, un tiempo que narra nuestras vidas y que, en un fluir constante, continúa siempre hacia adelante, sin detenerse nunca para mirar hacia atrás:

Hubo un tiempo en el que el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro. El hombre, desprendido de esa eternidad en la que todos los tiempos son uno, ha caído en el otro tiempo cronométrico, y se ha convertido en prisionero del reloj, del calendario y de la sucesión. (Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 357)

Sin embargo, aunque aparentemente exista ya solo un tiempo, la historia sin el mito, Octavio Paz reconoce que el mito brota del pasado, instalándose a

veces, al menos por unas horas y de forma cíclica, en nuestro tiempo, el tiempo histórico. Tal es el caso, por ejemplo, del calendario religioso:

La Fiesta es algo más que una fecha o un aniversario. No celebra, sino reproduce un suceso: abre en dos el tiempo cronométrico para que, por espacio de unas breves horas inconmensurables, el presente eterno se reinstale. La fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra. La Edad de Oro regresa. (Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 358)

De esta manera, dentro de esa relación entre el mito y la historia se abre una brecha. Las festividades, hemos visto, son uno de los causantes del tiempo interrumpido. La tradición oral, otro. Es por ello por lo que cada vez que narramos un cuento o un mito, volvemos a alterar el tiempo continuo. Al igual que los días festivos, ese pasado lejano, con la oralidad, vuelve a reaparecer en nuestras vidas —una vez, otra vez, y otra más—:

La dicotomía anterior se expresa en la oposición entre Historia y Mito, o Historia y Poesía. El tiempo del Mito, como el de la fiesta religiosa, o el de los cuentos infantiles, no tiene fechas: “Hubo una vez...”, “En la época en que los animales hablaban...”, “En el principio...” Y ese Principio que en el año tal ni el día tal contiene todos los principios y nos introduce en el tiempo vivo, en donde de veras principia todos los instantes. Por virtud del rito, que realiza y produce el relato mítico, de la poesía y del cuento de hadas, el hombre accede a un mundo donde los contrarios se funden. [...] El Teatro y la Épica son también Fiestas, ceremonias. (Paz, p. 359)

Si ahora regresamos a *La vorágine*, el paralelismo entre las palabras de Octavio Paz y la composición de la novela colombiana se hace entrever. Aquí, cada vez que emerge de la selva la indiecita Mapiripana para dejar estampada su huella en algún

lugar de la foresta, se repite ese proceso de transgresión temporal, como el de la narración eterna que revive en su oralidad, o el ciclo de festividades que va interrumpiendo nuestro calendario. Del mismo modo, al igual que el cuento o la fiesta, la huella mítica de la hechicera altera de forma palpable el transcurso del tiempo histórico. Vuelve a darse la estampida de los animales y reaparece el pánico en la mente de los forasteros, cuyas miradas de locura revelan su angustia al saber que la Mapiripana vendrá a cobrarles su atrevimiento. De la boca del narrador revive también el relato sobre el misionero infeliz, el cual cayó en la trampa de la hechicera, la cual, por su osadía, lo mantuvo cautivo por el resto de sus días.

Conclusión

Una vez llegados a este punto, podemos dar por concluido nuestro viaje por los interiores de las selvas del Amazonas en *La vorágine*. Tal como tantas veces se ha mencionado aquí, existe una clara intencionalidad del autor en escribir una obra cautivadora y llena de exuberancia, una obra clave para la literatura hispanoamericana. En ella, José Eustasio Rivera apostó por una fórmula distinta a la literatura tradicional, que cambió para siempre la percepción del topos de la selva en el continente americano. Las formas de la novela y el trágico final de los personajes inspiraron a todo un subgénero de la novela, habiendo dejado la frase final de *La vorágine*, “Los devoró la selva”, (p. 385) una huella muy profunda en las letras hispánicas.

La estructura de la obra, tal como hemos tenido la oportunidad de comprobar, consiste en un entrelazado de formas y vaivenes cuyo resultado es una novela dinámica, y ante todo dramática, fruto de las distintas antítesis de los elementos que la componen. Estos fueron utilizados por José Eustasio Rivera

de manera contrapuntística, de tal forma que llevan al lector de unos momentos de máximo sosiego a otros de fuerte dinamismo y pasión. Y esta fórmula, al fin y al cabo, hace que *La vorágine*, incluso después de cien años desde su primera publicación, siga despertando el interés de los lectores por todo el mundo.

Referencias

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana-Vervuert.
- Bachtín, M. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Chasca, E. (1971). El lirismo en *La vorágine*. En T. Pérez (ed.), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 114-135). Casa de las Américas.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Musigraf Arabi.
- Morales, L. (1971). Un viaje al país de los muertos. En T. Pérez (ed.), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 164-185). Casa de las Américas.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la Soledad*. Ediciones Cátedra.
- Pechal, Z. (2011). *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Univerzita Palackého v Olomouci.
- Rivera, J. E. (1998). *La vorágine*. Ediciones Cátedra.
- Torres-Ríoaseco, A. (1971). Una crónica revelación de la selva. En T. Pérez (ed.), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 81-113). Casa de las Américas.

keré se objevují před publikací *Víru*. V tomto bodě provedeme analýzu literárních postupů, které José Eustasio Rivera použil pro dosažení větší dynamiky svého románu, aby zaujal čtenáře prostřednictvím literárního dramatismu, který lze v jeho textu pozorovat. Výsledkem tohoto procesu je systém opozic mezi pravidelnými formami a nekonfliktními obrazy a jejich protiklady. Vytváří se tak vztahy mezi jednotlivými složkami, jejichž výsledkem je protichůdný pohyb uvnitř díla.

Jako základní teoretické východisko pro naši analýzu použijeme schéma kontrapunktu, které počátkem 20. století definoval ruský filozof a literární kritik Michail Bachtin. Dle této teorie se literární dílo skládá z protikladných částí, které si odporují a vytváří antiteze. Tento systém opozic je možné pozorovat na různých úrovních ve struktuře literárního textu.

Ve své esejí *Dostojevskij umělec* Michail Bachtin analyzuje Dostojevského tvorbu a rozvíjí myšlenku existence polyfonního díla, které je dle Bachtina charakteristické pro ruského spisovatele. Bachtin se ve své argumentaci opírá o diskurz protagonistů Dostojevského děl, které lze rozčlenit do různých znaků rezonujících v myslích literárních postav. Tímto způsobem se objevuje rozklad identity hlavního hrdiny, jehož osobnost se větví do několika vnitřních hlasů, na jejichž základě vzniká tzv. mikrodialog. Tyto hlasy si zachovávají vlastní autonomii. Navíc jejich hlediska a argumenty jsou nezávislé na centrálním hlasu hlavního hrdiny a autorovy vůle.

Jako příklad tohoto mikrodialogu lze uvést Dostojevského novelu *Dvojník*, v níž hlavní hrdina, Goliadkin, poté co je zesměšněn a razantně odmítnut vysokou petrohradskou společností, pocítí rozdvojení své osobnosti, určitou formu schizofrenie, která způsobí konfrontaci mezi

starým a novým Goliadkinem. Jeden je uzavřený a nejistý, druhý s opačnými osobnostními vlastnostmi. (Pechal, 2011, ss. 95–104).

Jak jsme již říkali, jedním z výsledků této polyfonie hlasů a mikrodialogu je efekt kontrapunktu. Tento hudební termín, který slouží k popisu různých kontrastů a kontrapozic tónů v hudební skladbě, se v literárním díle proměňuje v protiklad (*punctum contra punctum*). Jedná se o pohyb od jedné pozice k druhé, od jednoho hlasu k druhému hlasu. Michail Bachtin poukazuje na L.P. Grossmanna, který ve své studii *Dostoievskij jako umělec* rozvinul a rozšířil tuto teorii o kontrapunktu v literatuře. Podle Grossmana je kompozice všech Dostojevského románů „založena 'na principu dvou nebo několika paralelních příběhů', jež se navzájem kontrastně doplňují a jsou spojeny principem polyfonie." Bachtin, 1971, s. 61). Bachtin dodává, že Grossmana „nezajímá ani tak *ideologická* mnohohlasost spisovatelových románů, mnohem víc mu jde o samo kompoziční využití kontrapunktu jako faktoru, jenž spíná dohromady různé příběhy obsažené v románu, jeho různé fabule a různé významové vrstvy." (Bachtin, 1971, s. 63)

Na druhou stranu Viktor Šklovskij, další z autorů, které Bachtin cituje, doplňuje, že "*Polyfonní román je dialogický a celý a beze zbytku*. Mezi všemi složkami románové struktury zde existují dialogické vztahy, tj. všechny jsou kontrapunkticky postaveny proti sobě." (Bachtin, 1971, s. 59)

V románu *Vír*, tak jak uvidíme níže, se tento systém opozic objevuje od nezákladnějších kompozičních prvků, jako jsou lexikum a fonetické rysy, až po ty nejvyšší vrstvy literární struktury, např. románová prostorovost a časovost. Na základě těchto úvah, až budeme mluvit o kontrapunktu, budeme mít na mysli literární techniku založenou na systému opozic. Jejich funkce v románu

zápalu rozdrásal svými zuby rány, takže začal krváčet, a zuřivě jsem ho ponořil pod vodu, abych ho utopil jako kotě. Tenkrát, vysílen únavou, byl jsem svědkem nejstrašnějšího, nejděsivějšího a nejodpornějšího divadla: miliony rybek caribe, mávajících ploutvemi a lesknoucích se, ve vteřině ho roztrhaly. Každým kousnutím trhaly kusy masa s rychlostí hladového hejna slepic, které klove zrna z kukuřičného klasu. (s. 246).

Skličující prales, otevřená pampa. Prostorové protiklady v románu *Vír*.

Další dichotomií v Riverově díle lze spatřit v zobrazované krajině a v rozdělení jejího prostoru. V průběhu putování Artura Cova americkou přírodou se v jeho životě střídají momenty harmonie a klidu s okamžiky heroismu, napětí a dramatinizace. Zde vzniká nová antiteze: otevřené pláně, které kolumbijský spisovatel staví proti pralesu. V pláních zažívá Arturo momenty úlevy a vnitřního pokoje: „A tak jsme se odtud znova vrátili do temné pustiny, kde řvali pardálové, aniž jsme se odhodlali odpočívat, bez útulku, nazdařbůh, až posléze pozdní svítání pokynulo svou zlatou tvrzí naší umdlévající naději.“ (s. 82) Tyto pocity plné poezie, které evokuje pampa, jsou silně v rozporu s chvílemi nejistoty a zoufalství, které Arturo Cova prožívá poté, co pronikne do labyrintu pralesa:

Dopřej mi úniku, ó praleso, ze svých chorobných stínů, vytvářených dechem bytostí, které zesnuly v opuštění tvého majestátu. Ty sám se podobáš nesmírnému hřbitovu, v němž hniješ a vstáváš z mrtvých! Chci se vrátit do končin, kde tajemství nikoho neděsí, kde je nemožné otroctví, [...] Prahnu po žáru písčitých pláží, po

zrcadlení žhavého vzduchu, po chvění prostranných pamp. Dopřej mi návrat do krajů, odkud jsem přišel, dopřej mi, abych se mohl vrátit po oné cestě slz a krve, kterou jsem vážil onoho neblahého dne, kdy jsem se, hledaje stopu ženy, plahočil horami a pustinami a dychtil po pomstě, nelítostné bohyni, která se usmívá jenom nad hrobem. (s. 96).

Pokud se nyní soustředíme na analýzu obecné charakteristiky literárního subžánru románu pralesa ve 20. století a na vztah literárních postav a světa pralesa, zjistíme, že příroda má zásadní vliv na osobnost protagonisty. Vydat se na cestu a vstoupit do pralesa, může znamenat pro hrdinu začátek autentičtější prvotní existence. Pro Fernanda Aínsu, romány pralesa se mohou považovat za iniciační, jelikož je zde přítomen svět „uzavřený a také tajemný, který způsobuje přilnutí nebo odmítnutí, ne-li oba pocity, které se proplétají v jeden nejasný a těžko vysvětlitelný vjem.“ (Ainsa, 2006, s. 54).**

Již v první části románu *Vír* Arturo Cova pociťuje přitažlivou sílu přírody, jako součást procesu uvědomování si sebe sama. Ještě na pláních pociťuje moc těchto míst a velkou touhu zůstat zde, kde si navíc přeje vzít Alicii za ženu. To vše zažívá v tomto skutečnějším a upřímnějším prostředí, daleko od světa, ze kterého oba utekli:

Snil jsem o tom, že s Alicií zůstanu tam na těch pláních, že tam budu stárnout uprostřed mladosti svých dětí, chřadnout ve vycházejícím slunci a cítit, jak se do našeho srdce vkrádá únava z prostředí stáletých stromů, jimiž stoupá mladá míza, až jednoho dne já zapláču nad Alicinou mrtvolou nebo ona nad mou. (s. 74).

Nicméně, tento vztah harmonie mezi protagonistou a světem, který ho obklopuje, brzo pomíjí. Poté co se hrdinové dostanou do povodí

Amazonie, přírodní prostředí se stává labyrintem a destruktivním místem, charakteristickým pro romány s pralesní tematikou. V díle Josého Eustasia Rivery je rovněž možné pozorovat tuto antitezi. Tak jak již bylo řečeno, zatímco na pláních mohou hrdinové dosáhnout s přírodou vztah harmonie, v pralese k tomu nedochází prakticky nikdy. Poté co literární postavy vstupují do nekonečné zeleně, začíná pro ně cesta, která končí sestupem do pekel, kde cizinec mizí beze stopy.

Čilský esejista Leónidada Moralesa přirovnává pohyb Artura Cova a jeho přátel ke klasickému literárnímu schématu, pocházejícímu z řecko-římské tradice. Jedná se o sestup do pekel, který se objevuje od vydání čtvrtého zpěvu Vergiliovy Aeneidy, která má určité paralely s příchodem Artura Cova a jeho mužů do prostředí pralesa. Tak jak uvádí Morales, Vergiliovo schéma obsahuje pět formálních kompozičních prvků, které lze najít rovněž v Riverově románu:

- 1) Laguna nebo řeka Styx, ponurých a pochmurných vod;
- 2) Charónova loď, která převáží duše mrtvých;
- 3) Protější břeh, kde loď zanechává svůj náklad;
- 4) Průvodce, který převáží pocestného;
- 5) Peklo. (Morales, 1971, s. 175).**

Podívejme se, jakým způsobem jsou tyto prvky zobrazovány v díle kolumbijského autora:

V románu *Vír*, poté co se Arturo Cova spolu se svou skupinou ocitnou v pralese, začíná pro ně cesta, která je dovede hluboko do tropických lesů, kde jsou vrženy do spárů jisté smrti. José Eustasio Rivera popisuje počátek tohoto sestupu jeho hrdinů do pralesního pekla následujícím způsobem:

Ve večerních hodinách, kdy se prodlužují stíny, vznášela se naše loďka na vodě jako plující rakev. [...] Ona řeka, nevhled-

ná a nezpěněná, byla němá, zádumčivě němá jako předzvěst a budila dojem temné cesty vedoucí do víru nicoty [...] a rovnoměrný stín smazal pomalu obrysy zaníceného lesa, čáru nehybné vody, siluety veslařů... (s. 98).

Dosažení protějšího břehu znamenalo pro Artura Cova a jeho družinu překročení hranice, ze které již není návratu. Vědom nebezpečí, ve kterém se ocitli, upozorní své společníky na tuto hrozbu a obrací se na ně s velkolepostí, na způsob dávných hrdinů:

Drazí přátelé, prohřešil bych se proti svému svědomí a své upřímnosti, kdybych v tomto okamžiku, tak jak jsem to učinil i včera, neprohlásil, že můžete jít volně svou cestou... [...] Ještě je čas na návrat – kamkoliv! Ten, kdo půjde za mnou, vrhá se smrti v náruč. [...]

Budeme solidární v přátelství a společném prospěchu, ale každý z nás se sám bude potýkat se svým osudem. [...] Co se mne týče, jenom vás prosím, abyste mi pomohli dosáhnout protějšího břehu.“ (ss. 129-130).

Pro Leónida Moralesa, „tento archaický styl (‘můžete jít volně’, ‘jenom vás prosím’, ‘pomohli’, ‘protějšího břehu’) vytváří iluzi něčeho heroického a riskantního, něčeho vzdáleného, mytického, a také vzpomínky na objevení a konkvistu Ameriky ve spojení s peklem pralesa“. (Morales, 1971, ss. 177-178).**

Poté co se cizinci ocitnou uvnitř lesů, objevují pravou tvář tohoto prostoru. Jak již bylo zmíněno, takto pojata krajina si v narativní tvorbě protiče s idealizovanou přírodou klasických forem románu pralesa, na které můžeme narážet v Hispanoamerické literatuře před publikací *Víru*. V něm literární postavy naráží na děsivou podívanou. Harmonie těchto míst je popřena

a objevuje se jasné zamítnutí pralesa jako ráje tohoto světa:

Jaká je poezie v zákoutích, kde jsou motýli, podobní průsvitným květům, čarovní ptáci a zurčící potok? [...] Zde neklokotají zamilovaní slavíci, zde není upravený sad a sentimentální panorama! Zde slyšíme jen kvákání vodních ropuch, vidíme křoví na nepřejícných pahorcích, stojatou vodu se shnilým rákosím. Je tu dráždivý parazit, který pokrývá zem mrtvými včelami; různé nečisté rostliny přitahují se v pohlavním chvění, jejichž těžká vůně omamuje jako droga. (s. 176).

Tuto dichotomii „pozemský ráj-pekle“, „pláň-prales“, je možné zanalyzovat také z jiného pohledu.

Už bylo řečeno, že tyto dva prostory vytváří protipóly, které vyzdvihují dramatičnost díla. Jedná se o vzorec, jehož prostřednictvím vzniká napětí mezi dvěma světy a vytváří se mezi nimi konflikt. Kromě zmiňovaných opozic, existuje ještě jeden aspekt. Na pláních se hrdinové cítí v bezpečí, v pralesě jsou lidské postavy neustále v ohrožení. Tato dichotomie mezi bezpečným a nebezpečným se v literárním díle může proměnit v antitezi *všedního a neznámého*.

Abychom lépe porozuměli tomuto prostorovému protikladu, můžeme zde zmínit dílo estonského esejisty Jurije Lotmana, *Štruktúra umeleckého textu*. Ve své studii autor poukazuje na fakt, že v literárním textu existují prostorová dělení ve formě opozic, které oddělují od sebe místa v daném díle. Jedno ze základních rozlišení těchto prostor se nachází v dichotomii: „vysoký-nízky“. V literatuře se objevuje i mnoho dalších příkladů: „daleko-blízko“, „přistranne-tesno“, „pohyb-nehybno“, „sloboda-otročto“ nebo „myšlienka (kultúra)-príroda“. (Lotman, 1990, s. 259).

V souvislosti s románem pralesa můžeme také uvést antitezi: „bezpečí-nebezpečí“, jako důsledek antinomie *běžného a známého* oproti *neznámému*. Pro Lotmana je to, co je opakující se a běžné v životě literárních postav, synonymem bezpečí: „Každodenný, domácí svět, představený v podobě běžných věcí a predmetov, stáva sa blízky, ľudským a dobrým.“ (Lotman, 1990, s. 259). Jedná se tak o uzavřený svět, ve kterém je vše pro literární postavu známé. Na druhou stranu vnější svět je otevřený a nebezpečný v kontrastu s představou domova. Když v Riverově díle hrdinové opouštějí svůj svět – město, nebo otevřené pláně–, opouští prostor, který je bezpečný. Vrhají se tak do nejistého světa, v tomto případě neznámého a uzavřeného.

Při sledování cesty Artura Covy jsme viděli, že se nejdříve dostává do oblastí hraničících s pralesem, kam přichází z otevřených plání, kde na několik okamžiků cítí souznění s těmito místy. Na druhou stranu topos tropických lesů je tvořen uzavřeným prostorem, jedná se o labyrint, z něhož není úniku. Arturo Cova si je vědom této skutečnosti a když nastupuje na loď, aby „překročil hranici“ mezi pláněmi a pralesem a započal tak svůj sestup do divočiny, obrací na chvíli svůj nostalgický pohled na nekonečnou pampou: „Když jsem sestupoval roklí, která nás oddělovala od loďky, obrátil jsem hlavu k nejzazší mezi rovin, ztrácející se v jemné mlze, odkud mi palmy kynuly na rozloučenou. (s. 98).

Arturo Cova a jeho přátelé opouští v tomto místě otevřený a známý prostor a vstupují do neznámého a cizího pralesa, kde na ně číhá nebezpečí na každém kroku. Zde se setkávají také s jinými dobrodruhy, kteří se, stejně jako oni, jednoho dne rozhodli vstoupit do husté vegetace, v jejichž labyrintu zůstali navždy uvězněni.

Výpovědi těchto cizinců jsou také zahrnuty v ději kolumbijského románu.

Časový rámec a ústní slovesnost. Tradice vyprávění jako střet mezi mýtem a historií.

Když mluvíme o dějové kompozici v románu *Vír*, vidíme, že v díle se objevuje množství postav, které nám vypráví o svých životech a osudech. Arturo Torres-Río seco popisuje *Vír* jako charakterový román, do jehož ústřední zápletky (únos a pátrání po Alicii a Griseldě), jsou vloženy paralelní příběhy. Tímto způsobem si „autor vyhrazuje právo splétat nové epizody do vývoje děje, aby nám mohl představit nové postavy nebo jednoduše lépe odhalit ty, které již známe.“ (Torres-Río seco, 1971, p. 103).** Torres-Río seco poukazuje na fakt, že v románu existují tři hlavní převyprávěné příběhy: „Cesta Artura Covy a jeho přátel, kteří pronásledují Barreru; příběh převyprávěný Clementem Sivlou a ten, který se vztahuje na Funesovo krveprolití“ (Torres-Río seco, 1971, p. 102).** S ním nás seznamuje Ramírez Estébanez. Spolu s těmito narativními epicentry, v díle můžeme narazit také na příběhy, které nám převypráví Helí Mesa a Balbino Jácome. Ti se tak zapojují do této polyfonie hlasů a pomáhají lépe definovat prozaickou strukturu románu *Vír*.

Mezi všemi těmito příběhy, které zní věrohodně a reálně, existuje jeden, jehož charakter je zcela odlišný. Jedná se o pohádku nebo mýtus, který nám převypráví právě Helí Mesa, jeden z přátel Artura Covy. Jeho výklad souvisí s podivuhodnou událostí, které jsou svědci Cova a ostatní členové jeho skupiny. Ti objevují na bílé písčité

pláži uprostřed pralesa lidskou šlápěť, aniž by se kdekoliv jinde objevila další: „Jednou odpoledne, když se již skoro smrákalo“, zpozoroval jsem na břehu řeky Guaviare lidskou stopu. Byl to otisk rázné a malé nohy v jílovité půdě, jejíž šlápota se již jinde neobjevovala. (s. 119).

Muži se cítili zmateni, jelikož si nedokázali vysvětlit, jak mohl někdo zanechat jednu jedinou šlápěť a jak dosáhl toho, aby se již žádná jiná nikde neobjevovala. Helí Mesa nakonec učiní přítrž sporům a svým přátelům objasňuje, co právě spatřili: „To je šlápěť Indkánky Mapiripany!“ (s. 119).

Poté co vyřkne tato slova, Helí Mesa nakreslí motýla v písku, „jako by to byla obětní deska zaslíbená smrti a lesním skřítčkům“... (s. 119). Poté všem převypráví příběh o Indiánce Mapiripane, kněžce, která žije v těchto místech a které se obávají jak lovci, tak Indiáni. Jedná se o nadpřirozenou bytost, která má v románu dvojí funkci.

Především se jedná o čarodějkou, která je hlavní příčinou vzniku řek, potoků a bystřin amazonských lesů:

Indiánka Mapiripana je kněžnou ticha, strážkyní zřidel a tůní. Žije v srdci pralesa, ždímá mráčky, vhání vodu do řečišť, hledá perlorodky v pobřežních houštinách a budí k životu praménky, které pak odevzdávají své vodní bohatství velkým řekám. Její zásluhou mají Orinoko a Amazonka přítoky. (s. 120)

Na druhou stranu má za úkol chránit tyto lesy před každým, kdo se rozhodne do nich vstoupit a kdo se postaví proti její vůli:

Tamější Indiáni se jí bojí, a ona jim povoluje lovit, ale jenom pod podmínkou, že nebudou tropit povyk. Ti, kteří se zdráhají, neuloví nic. A stačí pohled na zvlhlou hlínu, aby člověk poznal, že tudy přešla,

plašíc zvířata a zanechávajíc po sobě jedinou šlápěj obrácenou patou kupředu, jako by chodila pozpátku. (s. 120).

Helí Mesa pokračuje ve svém vyprávění a hovoří o misionáři, který vyzval temné čarodějčiny síly k souboji. Za trest se ho Indiánka Mapiripana rozhodla obelstít, aby ho mohla odvléct hluboko do pralesa a věznit v jeskyni po mnoho let. Poté, co se ubožáka zmocnila, začala ho navštěvovat, aby mu sála rty tak dlouho, dokud nešťastník nezačal krváčet. Po několika měsících navíc čarodějka otěhotněla a po nějaké době mu porodila dvojčata, upíra a sovu. Misionář, zděšen tímto pohledem, se pokusil o útěk, ale čarodějka využila své moci a rozbouřila vodu vrhající do proudu velké kameny tak, aby její vězeň nemohl uniknout. Jeho děti ho navíc pronásledovaly, „a když se v noci ukryl, sál mu upír krev a sova na něho svítila svýma mžikavýma očima podobajícima se dvěma zeleným lucerňičkám.“ (s. 120).

Když misionář definitivně ztratil naději na svobodu, vrátil se do jeskyně, aby požádal Mapiripanu o ochranu před jeho vlastními dětmi, na což ona odpověděla: „Kdo může člověka zbavit výčitek svědomí?“ (s. 121).

Od té doby, když nebožák pochopil, že zůstane navždy takto uvězněn, rezignovaně začal pobývat ve své jeskyni, čekajíc na svou vlastní smrt:

Od té doby trávil čas na modlitbách a činil pokání. Zemřel zestárlý a vychrtlý. Než skončil, našla ho Indiánka, jak leží naznak na svém ubohém lůžku z listí a lišejníků, blouzní a mává rukama, jako by chtěl ve vzduchu polapit vlastní duši. A když umíral, poletoval v jeskyni modrý motýl, ohromný a světlý jako archanděl – neboť takové je poslední vidění těch, kdo v oněch krajích umírají na horečku. (s. 121).

Když se nyní soustředíme na analýzu obsahu a formy tohoto příběhu, který nám sděluje Helí Mesa, můžeme pozorovat, že se jedná o etiologický mýtus. Indiánka Mapiripana je postava, která má svůj původ v dávné, absolutní minulosti, ze které pochází příběhy o zrodu světa a o prvcích, které ho tvoří. Na tyto elementy narážíme v momentě, kdy se mluví o čarodějnicích, která je příčinou vzniku vodních ploch, které spoluvytváří prales – jeho vodopády, laguny a řeky. Mapiripana tak plní funkci tvůrčí ale také ochrannou. Brání prales a všechna jeho zvířata před lovci, kteří se tam odváží vstoupit. Stopa, kterou čas od času nechává v lesní půdě, je symbolem její přítomnosti a jejího hněvu, který by narušitel neměl ignorovat. Zároveň mýtická doba, do které lze Mapiripanu zařadit, je v díle v kontrastu s dobou historickou, ve které se děj románu *Vír* odehrává.

Arturo Cova a jeho přátelé se nachází v historii, v naší historii, v hmatatelném čase, ke kterému se lze dostat chronologicky, když obrátíme běh dějin a budeme kráčet směrem dozadu, až se ocitáme v době, kdy se odehrává děj tohoto románu – počátek 20. století—. Se šlápějí v bílém písku nastává prolínání obou časů. Mapiripana, jako představitelka mýtické minulosti, zanechává v historickém čase fyzický důkaz své existence – stopu s obrácenou patou—.

Tento kontrapunkt mezi mýtickou a historickou dobou je možné považovat za jeden z hlavních pilířů pro chápání prostoru a dějin Latinské Ameriky. Zde se historie mísí s mýtem a mýtus se znovuobjevuje přetaven v historii.

Dle Octavia Paze, jednoho z nejvýznamnějších hispanoamerických myslitelů, vzniká tato dichotomie mezi historií a mýtem postupně. V Americe před měřitelným, historickým časem, existoval jiný čas, mýtický, který byl neměnný

a který obsahoval všechny časy: přítomnost, minulost i budoucnost. Poté byl vystřídán jiným časem, chronometrickým, měřitelným. Jedná se o čas, který převypráví naše životy a který ve svém neustálém plynutí pokračuje vždy směrem dopředu, aniž by se zastavil a ohlédl zpět:

Bývaly doby, kdy čas nebyl posloupností a přechodem, ale nepřetržitým tokem stálé přítomnosti, která obsahovala všechny časy, minulost i budoucnost. Člověk, odtržený od této věčnosti, v níž všechny časy tvoří jeden celek, byl zavlečen do jiného, chronometrického času a stal se zajatcem hodinek, kalendáře a časové posloupnosti. (Paz, 1998, s. 357).**

Nicméně, i když se zdá, že v současnosti už existuje jen jeden čas, dějiny bez mýtu, Octavio Paz uznává, že mýtus někdy vyvěrá z minulosti a cyklicky se usazuje alespoň na několik málo hodin v našem čase, v čase historickém. Jedná se například o náboženský kalendář:

Svátek je víc než jen datum nebo výročí. Neoslavuje, nýbrž reprodukuje určitou událost: rozevívá chronometrický čas, aby se věčná přítomnost znovu usadila na několik málo nezměřitelných hodin. Svátek proměňuje čas ve stvořitele. Opakování se stává obnovováním. Čas tvoří. Zlatý věk se vrací. (Paz, 1998, s. 358).

Ve vztahu mezi mýtem a historií se tak otevírá mezera. Viděli jsme, že svátky jsou jednou z příčin přerušenoého času. Ústní slovesnost může být další. Proto pokaždé, když převyprávíme nějakou pohádku nebo mýtus, opětovně narušujeme plynulost času. Stejně jako sváteční dny, s ústní slovesností se tato vzdálená minulost

znovu objevuje v našich životech; jednou, podruhé a ještě jednou:

Výše uvedená dichotomie je vyjádřena v protikladu mezi Historií a Mýtem, nebo mezi Historií a Poezií. Čas v Mýtu, stejně jako čas náboženského svátku nebo čas dětských příběhů, nemá přesně určená data: "Bylo jednou...", "V dobách, kdy zvířata mluvila...", "Na počátku..."

A tento počátek, který v takovém a takovém roce nebo v takovém a takovém dni obsahuje všechny počátky, nás uvádí do živého času, kde všechny okamžiky skutečně začínají. Na základě obřadu, který uskutečňuje a vytváří mýtický příběh v poezii a v pohádce, získává člověk přístup do světa, ve kterém protiklady splývají. [...] Divadlo a epika jsou rovněž Svátky, obřady. (Paz, 1998, s. 359).**

Vrátíme-li se nyní k románu *Vír*, můžeme pozorovat, že paralela mezi slovy Octavia Paze a kompozicí kolumbijského díla je zřejmá. Pokaždé, když se Indiánka Mapiripana vynoří z pralesa, aby někde v lese zanechala svou stopu, opakuje se tento proces časové prostupnosti, stejně jako proces věčného vyprávění, který je oživen ve své slovesnosti, nebo v cyklu slavností, přerušujíc tak náš kalendář.

Stejně jako pohádka nebo svátek, mýtická šlápěj čarodějky narušuje hmatatelným způsobem chod historického času. Opět se vrací zběsilý útěk zvířat a znovu se objevuje panika v mysli cizinců, jejichž šílené pohledy poukazuje na úzkost z vědění, že se Mapiripana přijde mstít za jejich opovážlivost. Z úst vypravěče také ožívá příběh o nešťastném misionáři, který padl do lsti čarodějnice, která ho kvůli jeho troufalosti držela v zajetí po zbytek jeho dnů.

Závěr

Po dosažení tohoto bodu můžeme naše putování po amazonských pralesích v románu *Vír* ukončit. Jak už zde bylo mnohokrát zmíněno, ze strany autora existoval zřejmý záměr napsat struhující dílo, které se od jeho zveřejnění stalo klíčovým pro hispanoamerickou literaturu. José Eustasio Rivera v něm zvolil odlišný postup od tradičních literárních děl, ve kterých je příroda zobrazována jako idylické místo, čímž navždy změnil vnímání toposu pralesa na americkém kontinentě. Způsob tematického zpracování a tragický konec jeho hrdinů daly prostor pro vznik nového románového subžánru. Poslední věta tohoto díla: "Pohltil je prales!" (s. 249), zanechala hlubokou stopu v hispánském písemnictví.

Struktura díla, jak jsme měli příležitost vidět, spočívá v konfrontaci jeho forem a v nestálosti literárních prvků. Výsledkem tohoto procesu je dynamický a zejména dramatický román, který byl vytvořen na základě techniky kontrastu, v rámci které jsou jeho složky stavěny. Ty José Eustasio Rivera seřazoval do opozic tak, aby vedly čtenáře od momentů absolutního klidu a rovnováhy k momentům silné dynamičnosti a vášně. A právě tato technika je jednou z příčin, proč román *Vír*, i sto let po jeho prvním vydání, stále vzbuzuje zájem čtenářů po celém světě.

Sekundární literatura

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana– Vervuert.
- Bachtín, M. M. (1971). *Dostojevskij umělec*. Československý spisovatel.
- Chasca, E. (1971). El lirismo en La vorágine. In: T. Pérez (ed.). *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. (ss. 114 –135). Casa de las Américas.
- Lotman, J. (1990). *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran.
- Morales, L. (1971). Un viaje al país de los muertos. In: T. Pérez (ed.). *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. (ss. 164 –185). Casa de las Américas.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la Soledad*. Ediciones Cátedra.
- Pechal, Z. (2011). *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Univerzita Palackého v Olomouci.
- Rivera, J. E. (1955). *Vír*. Československý spisovatel.
- Torres-Río seco, A. (1971). Una crónica revelación de la selva. In: T. Pérez (ed.). *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. (ss. 81–113). Casa de las Américas.

Presentación de la revista *Zegusqua Pedagógica*

Enfoque y alcance

El término *Zegusqua* viene de la lengua chibcha que significa contar. Este término viene acompañado del adjetivo *pedagógica* el cual manifiesta la intencionalidad de fomentar el contar narrando con un claro interés político como es la educación y la enseñanza. Este es un espacio generado desde la Facultad de Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. La revista *Zegusqua Pedagógica* es una publicación en formato único electrónico, con una periodicidad anual, que tiene por finalidad promover, publicar y divulgar resultados de la reflexión, la gestión del conocimiento y la investigación en temas y problemáticas de los campos de la literatura, la lingüística, la semiótica, la filosofía, la geografía, la historia, la pedagogía y la didáctica, las artes, la enseñanza de lengua propia y lenguas extranjeras, y otras disciplinas y ciencias humanas afines.

La revista *Zegusqua Pedagógica* divulga procesos de creación e investigación mediante varias formas escriturales que hemos denominado *travesías*: narrativas, reflexivas e investigativas. Estos espacios se ofrecen como una posibilidad de construcción y comunicación del conocimiento mediante estéticas que lo hagan memorable.

1. *Travesías narrativas*: se entiende como toda narración que pretenda divulgar procesos de investigación o de creación con acento en temas y procesos específicos del campo y que pueden ser visibles mediante los siguientes formatos:
 - a. *Entrevista pregunta-respuesta*. Cuenta el punto de vista temático otorgado por un/una sabedor/a del campo. Es decir, no se ocupa de generalidades o de la historia particular del entrevistado, sino que responde a una serie de preguntas y respuestas sobre un tema de interés. Este tipo de texto constará de: título, itálicas (en el que se hace el perfil del entrevistado), una serie de preguntas y de respuestas. Esta entrevista no debe superar las tres páginas. Se trata de una ficción veraz, pues lo que se lee, tres páginas, no es equivalente al tiempo real que se empleó para la entrevista. El texto final recoge el sentido de lo dicho, está limpio de reiteraciones, y se construye a partir de las preguntas y respuestas originales, así como de nuevas que surjan a la hora de organizar el texto final.
 - b. *Entrevista romanceada*. Este tipo de reportaje contextualiza el tema que se tratará, acude a los contextos reales en los que se pretende contar una experiencia significativa de un/a sabedor/a del campo; organiza el proceso mediante secuencias

narrativas —qué sucede primero, luego, de último—; detalla los aspectos que observa, ya sean del espacio físico o social; recoge las diferentes voces de las personas involucradas, usa el estilo directo e indirecto, no es necesario consignar las preguntas, estas se introducen en la lógica narrativa; introduce comentarios sobre el mundo narrado o citado, le otorga un carácter analítico a lo narrado. Se trata de un relato que permita de forma explícita o implícita inferir el acontecimiento que le da origen a la problemática abordada. A través de este tipo de reportaje se puede mostrar parte del trabajo de campo de una investigación o sistematizar la experiencia significativa de un tercero o propia. El texto debe constar de un título, un esquema narrativo básico: inicio, desarrollo y cierre, y hacer uso del talento narrativo y literario de quien lo escribe. Extensión máxima: tres páginas.

- c. *Perfil*. Reconoce en el otro su aporte al campo no para criticarlo sino para comprenderlo. Su propósito es contar de manera fiel quién es una persona de actualidad a partir de una pregunta de investigación sobre alguien. Indaga mediante varias técnicas investigativas: revisión documental, entrevista al propio sujeto y a su red; se centra en el momento actual o sincrónico de su aporte, y en ese sentido, se aparta de la biografía o la pretensión reconstructiva de toda una vida. Aunque en este género narrativo predomina la voz del narrador, su narración es para ocuparse del otro, no de la historia personal del narrador.
- d. *Sistematización de experiencia*. Este género predominantemente narrativo asume tres momentos para su elaboración: reconstrucción, interpretación y potencialización sobre lo que pasó en una determinada práctica pedagógica; recoge las diferentes voces y evidencias de los participantes en cada una de esas fases. Si bien es preferible que sean los propios actores los que organicen su experiencia de forma narrativa y reflexiva, también pueden contar con la ayuda externa de pares en el proceso. Como toda historia digna de ser contada, es necesario que la experiencia se asuma en un antes y después respecto a una práctica pedagógica que marca el acontecimiento transformador o de innovación.
- e. *Crónica*. Esta revista publica textos narrativos encabalgados entre el acontecimiento real histórico y su tratamiento literario, para dar paso a miradas sobre problemas sociales contemporáneos. Estos pueden ser ilustrados mediante pequeñas historias que condensan poderosamente la mirada de los otros sobre un hecho memorable el cual vivirá en la mente de los lectores. No se trata pues, de una reconstrucción lineal de hechos sino del juego del hilar; no se trata de solo una apertura y un cierre argumental sino de intensificar la valoración del mundo en esos dos tiempos que viven los personajes; no es sobre la historia personal del narrador sino de la historia de los otros; de la objetividad vertical sino de la exploración subjetiva de la mirada.

- f. *Taller creativo*. Esta revista reseña los espacios de creación que suceden dentro de la vida universitaria y de las instituciones escolares. Para ello los participantes del taller están invitados a contar de qué se trata, qué persiguen, los modos en los que hacen y los resultados que llevan hasta el momento. Pueden agregar evidencias como fotografías, fragmentos de las creaciones. Extensión máxima: dos páginas.
 - g. *Evento artístico*. Esta revista reseña eventos artísticos que tengan un grado de continuidad y de los cuales haya habido al menos una primera versión sobre la que se puedan comunicar evidencias palpables de su realización. Para ello, los participantes están invitados a publicar una breve descripción del nombre del evento, fines que persigue, su naturaleza y lugar en el que se desarrolla. Extensión máxima: dos páginas.
2. *Travesías reflexivas*: esta revista publica producción reflexiva tipo ensayo en varias modalidades: foto ensayo, ensayo académico y monólogo. La idea fundamental del acto de ensayar es la de probar una idea que ponga en tensión el sujeto en los contextos, el cuerpo en los territorios, los saberes en las disciplinas, entre otros, y que interpele a la subjetividad crítica. Para ello, cada número de revista presentará una pregunta de indagación que articule la creación de los ensayistas.
- a. *Foto ensayo*: este formato parte de una serie de fotografías unitarias que puestas en relación con otras establecen la relación fractal del tipo la parte contiene el todo, el todo contiene la parte. En ese sentido el fotoensayo construye una narrativa expresiva para quienes quieren desarrollar o plasmar una idea. Sin embargo, una sola imagen puede condensar todo el discurso que se quiere transmitir. Por tal motivo, queda abierta la posibilidad de que el ensayo también sea presentado mediante una sola imagen. Las imágenes pueden estar acompañadas de un párrafo argumentativo.
 - b. *Ensayo narrativo*: un ensayo parte de dudas, antes que de certezas; por tal motivo, este es el espacio para construir una reflexión genuina, creativa y narrativa sobre una idea que se quiere probar, pero que emplea secuencias narrativas, descriptivas, dialógicas, de comentarios y lógicas para reflexionar sobre un tema en particular. La extensión no debe superar las dos cuartillas.
 - c. *Monólogo*: en esta estrategia narrativa un protagonista va narrando y reflexionando sobre su propia historia, ya sea para sí o para los otros; hace uso de todos los recursos literarios, pintorescos, lógicos y patéticos, connaturales al ser humano, es decir a los sentidos, las ideas y las emociones para construir su universo en torno a un acontecimiento o idea que quiere expresar.

3. *Travesías investigativas*: esta revista publica artículos derivados de actividades de investigación como la participación en semilleros de investigación, de auxiliares de investigación o trabajos de grado en pregrado o maestría que correspondan al formato Imryd (introducción, materiales y método, resultados y discusión).
 - a. Artículo de investigación: puede ser de revisión de tema o de resultado de investigación.
 - b. Nota científica: resultados de estudios pequeños o preliminares que aporten conocimientos nuevos a hipótesis que están en proceso de investigación.
4. *Separatas*: este espacio tiene como objetivo incentivar la competencia literaria y la producción discursiva a partir diálogos interculturales en varias lenguas. Los géneros y los temas son libres.

Proceso editorial

La revista cuenta con un comité interno de trabajo editorial conformado por docentes de la Facultad de Humanidades el cual orienta el proceso de convocatoria, elección y acompañamiento a los autores. La convocatoria es permanente, por ello su artículo puede ser enviado a nuestros correos en cualquier momento del año. Durante el proceso de elección cada artículo enviado a nuestros correos es revisado por el comité interno quien determinará la pertinencia del artículo y le dará respuesta al autor sobre la solicitud de la publicación, en un plazo no superior a un mes desde el recibo del material. Esta respuesta puede contener tres calificaciones:

1. No se acepta la solicitud de publicación, y en este caso el editor emite una justificación sobre la decisión.
2. Reúne las condiciones mínimas de publicación, en la gran mayoría de los casos estos documentos deben ser ajustados, en cuyo caso, se devuelve el artículo al autor con una serie de recomendaciones para que se ajuste a las condiciones de la revista y se le da un tiempo límite para volverlo a presentar. En esta calificación se pueden agendar tutorías por parte de los docentes con el autor para realizar un acompañamiento más específico en los asuntos que deben ajustarse.

Una vez recibido el documento con los ajustes realizados por el autor, este recibe información sobre la edición en la que será publicado el artículo, que en todo caso será la inmediatamente siguiente a la convocatoria hecha. Para continuar con el proceso, el autor debe estar de acuerdo con las políticas adoptadas en la revista con respecto a la cesión de derechos patrimoniales y a la autorización de uso de la producción textual para la actividad ordinaria de investigación, docencia y publicación, acorde con la Ley 13 de 1982 y Ley 44 de 1993.

En caso de que el autor que obtiene la calificación 2 no envíe el documento en los plazos establecidos y con los ajustes recomendados, se considera que desistió de la intención inicial de publicar.

Una vez se tiene la totalidad de los artículos que conforman una edición semestral, se envían al Grupo de Trabajo Editorial de la UPN quienes se encargan de hacer una segunda revisión, corrección de estilo, diagramación y publicación en la página web.

Política de acceso abierto

Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de que poner la investigación a disposición del público de manera gratuita favorece el intercambio de conocimiento global.

Condiciones de envío de documentos

Teniendo la certeza e intención de escribir en nuestra revista, tenga en cuenta las siguientes recomendaciones:

Correo de la revista: Zegusqua@upn.edu.co

- Envíe su documento en alguno de los siguientes formatos:
 - » Word 2007-365 (.docx)
 - » Word 97-2003 (.doc)
- El texto debe ser enviado con interlineado de uno y medio (1,5) y tamaño de fuente 12 puntos. Se usa cursiva en lugar de subrayado (exceptuando las direcciones URL) y todas las ilustraciones, figuras y tablas deben estar dentro del texto, en el sitio que les corresponde y no al final.
- La citación sigue la norma APA 7ma edición. No olvide consultar las Directrices para autoras/es.
- Los anexos como imágenes deben enviarse en formato JPG. Se deben atender las siguientes indicaciones:
 1. Formato de autoría del producto: mediante este formato se exonera a la revista *Zegusqua Pedagógica* de cualquier plagio de autoría y el firmante asume la responsabilidad jurídica por eventuales violaciones de derecho de autor.
 2. En el caso de publicar imágenes de niños, los autores deben anexar el formato de autorización de los padres o acudientes.
 3. Todas las imágenes que se publiquen deben ser originales, pues dado que es una revista que propicia la creación no se aceptan imágenes de libre circulación ni tomadas de internet.

4. Se recomienda a los autores que, en caso de publicar muestras de talleres de creación, tramiten previamente los registros de derechos de autor para evitar futuros plagios.
- El envío del producto a la revista *Zegusqua Pedagógica* se constituye en la aceptación de los siguientes aspectos:
 1. El participante se compromete a que este producto no está cursando su proceso de publicación en cualquier otro medio de divulgación.
 2. El participante se compromete a no remitir el producto a otro medio en los siguientes seis meses de envío a este medio, tiempo que dura nuestro proceso de arbitraje y respuesta de aprobación o no.
 3. El envío constituye la autorización de que en caso de ser aceptado el producto pueda ser publicado en nuestro medio.