ISSN-0120-0186

universidad de nariño

AWASCA

taller de escritores

AWASCA

REVISTA DEL TALLER DE ESCRITORES

Nos. 3 - 4 Septiembre 1980

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
Y FILOSOFIA

Pasto, Nariño, Colombia

PRESENTACION

Manuel Enrique Martínez Riascos

Las páginas de este número de AWASCA recogen y proyectan en cierta medida el resultado de un trabajo colectivo que al interior del Taller de Escritores se viene evidenciando al tenor del desenvolvimiento de nuestro claustro universitario.

A pesar de las limitaciones presentadas, cabe destacar aquí la realización del Concurso de Poesía "Awasca", que a nivel departamental organizó el Taller con motivo de celebrarse el año pasado los Setenta y Cinco años de fundada la Universidad de Nariño.

Así se ha incluído en la primera parte conjuntamente con el Informe del Jurado Calificador del certamen, una selección de los Poemas correspondientes a las Obras que obtuvieron el 2°, 3° puestos y Menciones especiales de los autores (en su orden) Carlos E. Peláez P., Oswaldo Granda P., Carlos A. García G. y Jorge E. Bastidas P. Respecto a la Obra ganadora del Concurso, AIMUARI (Canto de la Cosecha) de la señorita Lydia I. Muñoz C., conforme a lo estipulado en las Bases, fue publicada por la Universidad. A todos ellos nuevamente les hacemos llegar nuestras voces de felicitación y estímulo.

Permítasenos también lanzar desde estas páginas del quehacer literario, nuestro grito desgarrador y artaudiano para saludar IN MEMORIAM a ese magnífico amigo y maestro, sindicalista tenaz y filósofo consecuente como fue el compañero José Miguel Wilches Castrillón, quien nos conmoviera con su muerte acaecida en Medellín, a comienzos de este año.

Finalmente, para todos aquellos que nos dispensan con su lectura y su tiempo, les diremos que ese tejido plasmado laboriosamente en el año de 1977 con el número 1 de esta publicación, aspira con el empuje febril de los artífices del canto y del ensueño, de la inspiración y la palabra, a mantener

y proseguir ese hilado que hace seis años brotó - germinalmente en el telar nutricio de la Universidad y la Comarca nariñenses.

CONCURSO DE POESIA "AWASCA"

Informe del Jurado Calificador

En nuestra condición de integrantes del jurado calificador del concurso poético promovido por el Taller de Escritores "Awasca", con motivo de las Bodas de Diamante de la Universidad de Nariño, rendimos el siguiente informe:

Para su análisis y calificación recibimos veintidos (22) libros de poesías y once (11) poemas sueltos. Por no ceñirse a los propósitos del concurso, fueron eliminados estos once trabajos.

Nos llamó la atención el número y la calidad de las obras presentadas a nuestro estudio. Esto atestigua el despertar literario de las nuevas promociones de este Departamento y un remozado enfoque de la función estética en la mayoría de los casos. Ante esta evidencia, es justo dejar testimonio de la labor altamente positiva del Taller de Escritores, como impulso y estímulo para el fomento de las letras de la comarca y de Colombia.

Después de una detenida lectura, hicimos la primera selección de textos con este resultado:

1. LA SEGUNDA EDAD
   por MARIO BEHAURNAIS
2. ROLL ANTES DEL INVIERNO
   por FRANCISCO BLAS
3. CONVERSACIONES CON AURELIO ARTURO Y OTROS POEMAS
   por RENATTO
4. ESCALERAS DE CORAL
   por JUGLAR SIGLO XX
5. CONFUSIONES
   por GOGRIN H.
6. INVIERNO OTOÑO
   por ELEUTERIO NOMAD AGRESTE
7. POEMAS DE UN HOMBRE QUE VIVE EN SILENCIO
   por GIBSON GRIZZLY
8. INSTANTE SIGNO OSCURO
   poe LUCAS IBAÑEZ

9. AIMUARI (CANTO DE LA COSECHA)
por ANACAONA
10. I, II, III Y OTROS POEMAS
por SAN FRANSEIS MONDREIS
11. CANCIONES
por ICARO
12. POEMAS PEDAZOS DE SILENCIO,
por JULIO ANDRES
13. RED OGRALL,
por GOTARIO
14. POEMAS SUELTOS
por LEAO GUBSER

En la lista que antecede no hay ningún orden de prelación. Una segunda selección, tras reiteradas lecturas, nos permitió escoger cinco obras finalistas:

a). AIMUARI Por ANACAONA
b). CONVERSACIONES CON AURELIO ARTURO Y OTROS POEMAS Por RENATTO
c) ESCALERAS DE CORAL por JUGLAR SIGLO XX
d). POEMAS DE UN HOMBRE QUE VIVE EN SILENCIO por GIBSSON GRIZZLY
e). INSTANTE SIGNO OSCURO por LUCAS IBAÑEZ

Como criterios de selección fueron acogidos los siguientes: Originalidad; equilibrio temático; novedad en las imágenes; armonía en las concepciones; diversidad de tendencias y mensajes; dominio lingüístico y riqueza de los medios expresivos.

Con estos antecedentes y de manera unánime, el Jurado otorga los galardones así:

Primer Premio:

AIMUARI (CANTO DE LA COSECHA), POR ANA - CAONA.

Segundo Premio:

INSTANTE SIGNO OSCURO, POR LUCAS IBA - ÑEZ.

Tercer Premio

CONVERSACIONES CON AURELIO ARTURO Y OTROS POEMAS, POR RENATTO.

Menciones Especiales:

En igualdad de condiciones:

ESCALERAS DE CORAL, POR JUGLAR SIGLO - XX y

POEMAS DE UN HOMBRE QUE VIVE EN SILEN - CIO, POR GIBSSON GRIZZLY.

En constacia firmamos éste Informe en Pasto, a los treinta (30) días del mes de Octubre de mil no vecientos setenta y nueve.

LOS MIEMBROS DEL JURADO CALIFICADOR

(Fdo.) ALBERTO QUIJANO GUERRERO
(Fdo.) HUMBERTO MARQUEZ CASTAÑO
(Fdo.) CARLOS ARTURO JARAMILLO G.

A: MIS PADRES

Y

MARGARITA

INSTANTE SIGNO OSCURO

2° Premio Concurso de Poesía "Awasca"

Carlos Eduardo Peláez Pérez
'Lucas Ibáñez'

A: MIS PADRES

Y

MARGARITA

Dios mío, si yo fuera joven en la actualidad,
si tuviera que enfrentar un mundo como el que
hemos creado, creo que me pegaría un tiro!
O tal vez como Sócrates, me iría en dirección
al mercado y dejaría caer mi semilla en la
tierra. Por cierto que nunca se me ocurriría
Escribir un libro. O pintar un cuadro o componer
una pieza musical. Para quién? Quién aparte de
un puñado de almas desesperadas, puede reconocer
una obra de arte? Qué puede uno con uno mismo
cuando ha dedicado su vida a la belleza? Encarar
la perspectiva de terminar el resto de la
vida dentro de una camisa de fuerza?

H. Miller

Guarda de mi soledad
Para las ensoñaciones.
Deja mis ojos que vuelen
Hacia tu cuerpo.
Acecha mis palabras
Tras el silencio
Que ruge entre mis venas
Porque para decirte
AMOR
Tengo mis manos

1977

"O BELL TIME, RING THY
MIDNIGHT FOR THE BILLIONTH
SOUNDY TIME,
I HEAR AGAIN"

Aquí, sin un lugar explícito
frente a un blanco papel a rayas
Tratando de garabatear el sueño
O la palabra
O alguna imitación del vacío
Que arrastra la noche de bujías vampirescas
O la voz hermética de un saxo.
Recortando las secas ramas
De este árbol de tiempo que crece en mi garganta
Que aparece y vuelve al fondo
De un gran sombrero negro
Con palomas
Muertos
Y grandes ciudades subterráneas
Que nacen con el miedo.
Con este infatigable cuchillo
De sentirme vivo
De ser asombro ante mi mismo
De dejar caer
paso
a
paso
Esta galería de icebergs de sangre en mi cabeza.
Solo el espacio es mi cuerpo
Y una larga espera esculpe
Rostros y terribles recuerdos de mi futuro
De mi pasado
De este ahora que niega la eternidad
Que oye los sordos pasos de la muerte
Como un firme ejército de buhos en los poros.
Un balcón
Una mujer
Una extensa floración de cuerpos y de sueños
- la conversación -
No son mas Ni son menos
Que estos guantes asesinos del día

Ocultando las invisibles manos del misterio
"que no se penetrará nunca"
Que no existe
Que solo se doblegará ...
Un suave martilleo de lluvia
Y estas campanas que duermen en los libros
Me hacen de nuevo erguir
Me hacen entregar mi cuerpo
A los hondos blasones de la vida.

PALABRAS

Este cuchillo de aristas de vacío
Siempre batiendose Siempre afilándose
En el vi entre de estas golondrinas
Que me salen al abrir la boca
Que bailan mientras sus huesos
Se funden Se encachacan
En ropa de muerte
Como si hubiera escapado de la tablilla Horemheb.

DE NEGRO O DE LAS OLAS PERIDAS

"yo creo en las noches"
R. M. Rilke.

Estoy en mí
Con un brazo en la oscuridad
El otro
En la balbuciente espera de la mañana.
Dejo a la piedra que hable
Las voces sígnicas de los muertos
Mientras sudo un color de desespero.

Dentro de mí hay una función
Que habla afuera.
Caigo enteramente
y
El movimiento de risa
Abre un gran canal de sangre
En mi cerebro.

Lo que hay en mí
Juega infatigablemente en la cerilla
Del silencioso
Que calla por no aventurar su cuerpo
Al cuenco invisible de humo
Que envuelve el miedo.

No puedo rodear el díAmante
Con la corteza iridiscente
De mi piel
Un temblor abanica
La dócil fibra de mis nervios.

Solo puedo sentir la fría baldosa
En las plantas de mis pies
Y verme rodeado de un color negro viviente
Alejando el marfil tatuado
Que entra al sueño
Con su gran abismo al borde de la cama.

ENTREACTO

Al abrir la puerta trasera de la noche
Un turbante de desaparecido
Revuelve la oscuridad

Un sílex describe una trepanación de miedos
Que rotan por el cuarto
Como un pájaro recién enjaulado

Desde el centro de la cabeza
Alguién camina con pasos de hielo
Repitiendo la obsesiva mueca
Detrás de los párpados

Valijas y cajas de voces
Ruedan en la memoria!

APUNTES EN UNA CALLE

-Con el tao-

Amame
ámame
hazme sentir esa destartalada palabra
En mi cabeza caminan los zancos
De un vacío
Amame
ámame
No puedo aferrarme a nada
Y todo es maravilloso
Amame
á mame
irremediablemente
Aunque solo "abras los sentidos
Para obtener beneficios"

PASEO

Descendiendo por el borde la montaña
Brazos hirviendo saltaban
Desde los cuerpos
Espacios zig
zageantes de las nubes
Apretaban la sien
Puentes de orilla a orilla
A una misma orilla:
El deseo
Estrellaba su cabelluda lengua
En los orificios del aire.
Estancadas aguas
Sepultaban las ranas
Sepultadas ranas
Estancaban la imagen
Greda a la cara en el agua
Agua en la cara
Parte del abismo en el puente
En el puente de una sola orilla.
Orilla
Acerca en la calle de enfrente
Rostro que no da cara a las piernas.

Tibios moje de hormiguero
Ascenciendo en mi cuarto!

MOLINOS

Traspasados por hirvientes aguas
De verano
G
o
t
e
a
n
d
o
en la puntita de los pies
Del portero del ojo izquierdo
Del ojo derecho

Salidos de la corteza vegetal
De los días

Guardianes de las detonaciones
En las torres de las iglesias

Tajos de perdido sin centro
Con la lengua rota

Como las líneas de moscas

Apretujadas en la miel
Chorreante de pies
Calzados en tejidos oculares
Mejor
La danza de los invitados de sueño.

MANDRAS

Garabatear para intentar
No morir
Y ver reptar de paso
en paso
La figura primera de la mañana
En el cristal:
Guarda la memoria de mis ojeras
Ruido y techos que abren el alma
Del que la cuida
Cuida horas en un herbario
Niega el tiempo que vendrá
En este volcán de fibras.

EN LA VENTANA

"Perdona por no haber llevado
mi cuerpo a la cita"
M. Fernández

Inexorablemente, he quedado vacío, Cierro los
ojos y mi oído se arrastra a una trifulca de vien -
tres que me
hace sacar la lengua. Unos dedos forman telarañas
en mi
brazo en mis piernas en mi ano. Un obsesivo olor
a vello
erosionado me arde en las narices.
El choque en el vitral hace de mí, un fastidio de
párpados solamente.

CONVERSACION CON AURELIO ARTURO Y OTROS POEMAS

3° Premio Concurso de Poesía "Awasca"

Oswaldo Granda Paz
'Renatto'

" Yo no pedí esta furia
ni estas muelas;
no dije:
por favor empujadme
que no avanzo,
estoy sin fe
prestadme un poco de esperanza,
más que la soledad estuve solo. . . "

E. G.

2.

La última huella que queda
es el sonido seco de la puerta.
Luego
el aire
no tiene escapatoria
será el mismo profundamente espeso
inmovible aire
que entrará y saldrá de mí
haciéndome la soledad más íntima
para que algunos pensamientos
que tienen aposento cerca
vengan sin timidez
a hacer su brutal ruido.

5.

La vida que traes
quizá tenga el lugar dispuesto;
el que ocupamos con nuestra vejez.
Tú romperás tu carne
eso talvez te dé felicidad
o luego su risa
sus cosas mínimas
ante el jardín
silencioso
como es su costumbre .
Esa vida que traes
que viene a vivir en nuestra vida
nos aumenta los lazos
Esa vida que traes
crecerá
y pueda que después
quiera oirme pensar.

9.

Desde hace algún tiempo
me azota la idea
de saber si la paz existe.
Quiero zafarme de ella
porque su respuesta
no habita
en ninguna casa.

La paz. La has visto?
"No, aquí no ha venido. . ."

La paz no tiene forma
desde la última batalla
su rostro se ha perdido.

10.

Las cosas que suceden
se callan.
(niños muertos en las calles)
me las callo,
las interno
en las sombras, en las pesadillas.

12.

Tu cuerpo vestido de negro
como una tierra oscura
tus cabellos resbalándose
sobre tu espalda.
Tu imprescindible ausencia
permite el claro sobrevenir
de mi deseo que soporta
a manera de unas hojas
en blanco
solas
recordando
tu olor húmedo a almendros.

15.

Esas personas que pasan
creyendo tener la vida;
morirán
y muchos tendrán lástima
porque creen en la muerte.
Nosotros precisamente
reposadamente hemos destruído
esos disfraces.
La muerte nos persigue con temor
no se mete a jugarnos
la muerte solitaria
sabe
que no nos causa sorpresa

23.

La importancia de la vida se ha perdido,
es mínima.

Cualquier día
la indiferencia se mete en nuestros pasos
para marcarnos
como una desgracia.

1.

El recuerdo
como la luz azul
que inunda la atmósfera
viaja
y se entremezcla
delante mío
por momentos
me extrae
y ya no soy una raiz
soy un hombre.
Se rompen
se resquebrajan
sus palabras
las sombras
pregonan con su neblina
la soledad
que siento
así como muchos
esperando
que alguien
golpee la puerta:
"Usted Aurelio Arturo"?
la lluvia
persigue las horas
la lluvia que nos toca
con su frío

y las palabras
que tiemblan
como el viento
como el agua
que ondula
con su diferencia
definitiva
en el sueño
el mismo
que nos mataron
en la frente
los que aman en odio.

Entre los árboles
y las calles
no es fácil
sembrar
hablar de las montañas
y de su tiempo
y de los hombres
que no tienen
la mirada lisa
los callos más duros
están en sus dedos
no sé si mañana
podré conocerles
para hablar
de las cosas podridas
aquí

donde nos toma
y nos envuelve
un aire de manchas
y de cosas ocultas
estoy buscando un río
también
como cualquier
hombre viejo
en el sur

mis dedos se turbian
todas las personas
esperan
que les aprieten
otros se van
con sus hijos
llevando
sus cosas
muy escondidas
sólo el temor
a veces
les reseña los ojos

la inmensa nostalgia
me pervive
también sucede
que...
este verde poema
hoja por hoja

lo mece un viento
que no es el suyo
ni el de ésta tierra oscura
ni de algarabía
es un viento como la miel
espesa
y cuidadosa
no entiendo
no quiero entender
el eco
del que vigila
y ensucia con sangre
la grama
me disgusta
ver al paso
aves
empapadas de rojo
en el camino
me encuentro
y tropiezo
con el humo que sale
por las puertas
de la miseria
la hoguera
que ilumina la ciudad
no es amarilla
es de ceniza gris
de temor
de hambre

se queja la vi da
la pequeña vida
sucia
harapienta
como si igual
tuviera tres heridas
las mismas
que una vez
desesperaron
al amigo de Ramón Sijé

ella llega comba
menuda
a nuestra tierra
no hay sol
no hay pájaros
no hay paz
todo entre rejas
encerrado
para protegerlo
falsamente
con picotazos
llegas
tu nombre
será mi nombre
será el de ella
la luz azul
la luz amarilla
está de nuevo

cruzando
entre las nubes
y se va
se aleja
dejando una estela
tú y ella
y yo
somos "sangre"
por los lados mismos
donde vienen
los días lánguidos
olvidando
las uvas
el viento
el vino lejano

uste pudo
perderse en los montes
en las selvas
y cantó
escuchó las canciones
de los nativos
desde lejos
el agua limpia
el ruido de las hojas
el lento caer
de los árboles cortados
miró alejarse las tardes
y los pájaros

desde lo alto

pero
en ese tiempo
las palomas aún podían
volar libres
los que nacían
tenían la tierra jugosa
podían caminar
cosechar los trigos
amar la mujer
y ver morir las noches
porque
trabajar "era bueno en el sur"
ahora
la tierra ya no es
se hunde
se ahoga con sus manos
ya no se puede
navegar
en las canoas ligeras
por los bosques
por las casas
por las hojas
la ceniza se riega
ya no hay tranquilidad
la tristeza viene cercándonos
y allí está:
una ciudad imprevista

a roto su lazo
mi desesperación
se desnuda
luego
el estremecimiento
en este largo
oscuro salón
cuyos confines
parecen perderse
y no tengo más
que pensar
en lo mismo:
que somos dos
con sueños estancados
con la alegría
de uno, de mil
martillando
despacio
la inocencia
que penetra
dentro
como un remolino
amargo
yo no sólo esperaba
no sólo anhelaba
soltarle mis cosas
para no dejar
que crucen
por el silencio . . .

3.

Esta tarde se han cumplido
los desígnios
para tí
Flores.

Hace tiempo intentamos
unir ideas
pelear
no diré un día oscuro,
no hay palabras

La muerte nos arrastra
cualquier día
como perros
y la soledad nos va
minando cada poro
cada paso
cada lugar que miramos

Te moriste, hermano,
para tí
Flores

POEMAS DE UN HOMBRE QUE VIVE EN SILENCIO

Mención Especial Concurso de Poesía "Awasca"

Carlos Arturo García Grisales
'Gibsson Grizzly'

Es hora de meditar un poco
de recapacitar sobre lo vivido,
lo no vivido lo cobra el Tiempo
tutor inseparable de la Vida.
Es hora de pensar en Amar
de reconstruir, de reformar,
de sentir ... sentir y amar de verdad.
Tendremos tiempo acaso
de pensar en meditar,
sí somos mas que pasajeros
en un instante?
No pensemos en meditar ... Meditamos.
No pensemos en olvidar... Olvidemos.
No pensemos en pensar... Pensemos.
El pensar es solo una fórmula
una forma talvez de reconstruir,
de volver a valorar para poder sentir.
Reconstruyamos el sentir
sintamos realmente.
La realidad fuera de ser realidad,
puede conducirnos a la Verdad.
Hay quien pasa la puerta
sin tocar y no ha llegado.
Hay quien mira su sombra
y se siente perseguido.
Hay quien se siente alegre
en apariencia y su Espiritu
carcomido en tristeza.

Hay quien mira, hay quien pasa...
Hay quien siente su fantasma
perseguido por la tristeza;
sí... por la tristeza
de no saber qué se siente en vida.
¿Somos acaso fantasmas?

Quiero refugiarme
en mí
para valorar
mi encuentro.
Quiero vivir
sin fin,
para buscar lo
Heterogéneo,
acumular la Realidad
en todas las realidades
para en homogeneidad
vivir en Paz.

Ando buscando una fuente
de Inspiración.
La revolución de ideas
a veces confunde,
no se cristalizan
mas sigo buscando.
Es duro escudriñar
el presente... lo mas bello.
La Realidad de la Realidad
... Presente.
El presente del presente
... Presente.
Sigo siendo presente.

Todo sigue igual,
aún no se ha escrito nada.
Sigamos pasando en la vida,
sigamos viajando en la
Imaginación.
Sigamos viviendo y soportando
mas no conformes.
Conformemos un núcleo,
una célula, hagamos vida.
Desarrollemos mas fuente
de vida.
Solo en la soledad
desarrollamos esa fuente de energía
esa verdadera potencia
que lleva al dominio de si mismo.
Produzcamos, creemos...
Viva la vida y su enigma.

Que la imaginación
pase a la eternidad
que pase y subsista.
Que gritemos Unidos
¡Muera la Injusticia!
Que perduremos todos.
Que sigamos pasando
y viajando en la Historia.
Que nuestros anteterrestres
rescaten los valores perdidos...
La Humanidad.
Que descifremos nuestro enigma,
Que el Yo vuelva a ser Yo.
Que la Vida sea Vida.
¡Que viva la Comuna!
Que viva cada uno y su historia.
Que perdure lo bello.
Que viva el amor.
Que viva la vida.
En fin...
.....Que siga el mundo.

Todo es eterno
como eterno cambia.
Se transforma el pensamiento
paso a paso, poco o nada,
nada y lo mismo,
lo mismo y todo.
Por qué no adelantar el cambiar
y crear así una sola
forma de Amar?
... La Verdad...

Llegó el momento de partir
y no ha llegado.
Llegó la hora de vivir
y no he nacido.
He llegado tan solo
para ver la partida
de tantos seres que mueren
sin un amor y un nido.
Compartiremos iguales
las desgracias de la vida
y con furia marcharemos
por el umbral perdido.

A la luz de la Luna
y en una noche estrellada
meditabundo y ciego
un sordo-mudo paseaba.
Dialogó con las estrellas,
maldijo y maldijo su desgracia
hasta que una luz misteriosa
esa su luz del pasado
reprodujo en su memoria
recuerdos que había olvidado,
Se recostó en su Roca
y en un gran sueño profundo
compartió su gran miseria
con éste bellaco mundo.
Despertó a gran carcajada
y aún no veía nada.

Y que podemos decir de la risa?

..... y que podemos decir de la
risa?

Y que puedo decir.....
si mi pluma...
.....NO QUIERE ESCRIBIR .....

La verdad

es hermana

de la mentira.

Viven juntas..

se comprenden...

según el interesado...

..... Y SE ODIAN RECIPROCAMENTE....

La muerte

es un paso mas...

hacia la perfección...

....Desafortunadamente .....

no sabemos....

.... Cual sea esa PERFECCION...

Un poeta con Reloj
es un poeta
esclavo del tiempo
y
limitado
en la Poesía...

ESCALERAS DE CORAL

Mención Especial Concurso de Poesía
"Awasca"

Jorge Eliecer Bastidas Padilla
'Juglar Siglo XX'

POEMA NO CANTADO

Era la fuga de la luna
con su llanto de marfil,
y tú, llegaste sigilosa
como sacada de mis sueños
con el grito largo
de letanía universal;
Yo, me quede aqúí, después que te marchaste
con mis enormes gajos de silencio
junto a los ecos de mi sombra...
por tu culpa
también decapitada.
Te fuiste, con tu risa solitaria de campana,
llevándote las tardes, las mañanas,
mis calles, los faroles,
y lo que es más...
el amor... para fusilarlo en primavera;
Recuerdas la primera vez.? me preguntabas:
"Cómo son los bordes de tu sueño"?
Yo no se soñar, te contestaba",
desde entonces, en las noches con arena,
inutilmente me enseñabas a soñar.
Recuerdo que llegaste, allende el mar,
con tu piel de plumas llena,
tras de tí, ese miedo azul que te seguía
con sus costumbres viejas de dejar
las aves sin las alas;
Una mañana... la mariposa del ensueño se murió
en el cristal de mi ventana se murió,
'.. No quiero muertos, no quiero muertos' tu gritabas,
no ves que en cada muerto,
en nuestro pecho, un latido retrasado se quedaba?
... Sí, ya sé, que por fin te has muerto,
quizá, las mariposas te mataron
cuando sus amores apenas comenzaban,
ahora, por favor, no me digas
que después de la muerte
me esperas en la nada.

FILOSOFIA

Para qué diablos ha de servirte
la inerte paciencia,
que te piden los oblongos sabios,
para qué, si por ese entonces,
serán tus cabellos
un tiempo y a oxidado,
y poco ha de importarte
si le buscan primero
a Sócrates su elipse
y le aplican luego
estroncio noventa
al tal Parménides.
Qué ha de importarte,
si hacen de Platón
la sinopsis de una hipotenusa,
si vierten a Epicuro,
en un triángulo rectángulo,
si de todo esto,
no reirás, ni tú,
ni Leucipo, ni Demócrito,
porque contentos a horcajadas llevan
los ardientes átomos de Zenón de Eléa.

PARA ENTONCES

Cuando mis viejos zapatos anden
empacando con prisa torpe
el árido silencio de bolsillo,
o, en el quicio de la fuga viva
violando pálidas golfas
a fuerza de recuerdo,
cuando mi canto de cansancio
por fin, en la sangre crezca
tornando en mil adioses
los irredentos caminos del olvido,
o, el dolor se encuentre como el pan...
ven a las mañanas
en que por tu culpa,
a mis venas brotaba tu silueta;
Ven, para que al volver,
mi sueño encuentre
florecidos los caminos de tu entraña...
o... Quédate,
quédate entre sueños,
que con sueños dicen
todas las penas mueren...
Yo, habré partido,
porque para amarte, para amarte,
a mi corazón, le sobraba soledad.

HISTORIAL

Vengo a tí,
y me sigues en silencio,
me voy gritando,
y me dejas el olvido,
a mí, que antaño fuera,
el mejor sembrador
de todos tus ensueños.

HAY QUE CONTARLO TODO, TODO

Hay que contarlo todo, todo,
o morirnos como sanchos
con la dura terquedad en la pupila,
tenemos que contarlo todo, todo,
antes que en las muertes de mañana
y con la medida del olvido
soñemos nuestros sueños
tallados en la arena;
contar, que cada verso es una angustia,
que hasta el ruiseñor dice mentiras
y en solitarios de campana ha convertido
las notas del hambre
entre las venas.
Hay que contarlo todo, todo,
gritar que el tirano ha vuelto,
inhóspito a buscarle
refugios a la arena;
contar que nuestras vidas
por el fusil se han convertido
en mágicas aves
de papel entre las nubes;
Decir, que las palabras quieren otro canto
y el canto,
otras palabras
para esquivar en firme
el acantilado vientre de las olas.
Tenemos que contarlo todo, todo,
porque . . .
¡Ah famélica
que se ha puesto nuestra mesa!
y qué cansados nuestros ojos sin trabajo,
qué pan tan duro tiene el hambre
"Y qué duro es
morirse entre la gente
sin hacer un leve ruído".
Hay que contarlo todo, todo,
decir, que la mano está vacía,
y que en el pecho desgajado
coléricas rebotan
las hambres soportadas;

Gritarte: ¡Dios...
que te bendiga el cura,
o, el alcalde de mi pueblo,
o, el Obispo, que hoy,
ahito, no ha comido,
o, el sargento de mi pueblo
que la vida ha pensionado
con el cómplice silencio
de tu asfixiado corazón!.
Tenemos que contarlo todo, todo,
todo, todo tenemos que contarlo.
Todo, todo, todo...

LOS CAMINOS DEL OLVIDO

Todo en ti, es un camino,
un llanto donde todo nace,
un estampido donde todo muere,
un surco, donde las lágrimas que cantan
pasan llotando, pasan riendo,
rompiéndose y gritando
desde la cuna al agua,
desde el agua hasta la cena
que impotente ya se quiebra,
volviendo el llanto,
mil añicos al silencio;
Todo en ti, es un camino, todo,
un camino, con silencios
de tambor entre las sienes,
un devorado calendario sin banderas,
un solitario insomnio que destierra
la prisa inútil de tu epidérmico cansancio,
y tus paralíticos caracoles que se mueren
en el tiempo retardado de los astros;
Todo, todo en ti, es un camino,
un camino de inhabitables huellas
con sus estériles elipses,
vestidas de bambú,
una bandera que condena
en el húmedo corazón del sáuce,
las vidas que metiste
en mortales túneles de sangre;
Todo, todo en ti, es un camino,
un camino, que te mira calcáreo,
despacito, casi sin mirarte,
donde se rompe la retina absorta
sublevando al inícuo cielo,
que absurdo, te vuelve a perdonar;
En ti, todo es un camino,
un camino en el que asaltan
verdugos onerosos,
tu sangre a la deriva,
donde se roban las orillas
urgándote la frente,

donde se quiebra tu esfera de sol,
que se quema y rueda
con sus diques moribundos,
que indolentes escudriñan las entrañas;
Todo, todo en ti, es un camino,
una escarpada historia,
un embriagado mundo donde existen
temibles ansias de vampiros desolados,
agrietados niños
que en el pecho aprietan,
el hinchado vientre
de sus llantos astillados;
Todo, todo en ti, es un camino,
un hato de perros vagabundos
de oníricos hombres enlatados,
de mujeres como la tierra,
con la mancha insomne
de los sueños liquidados,
un camino en el que todos,
gritaban, ladraban y morían;
Todo, todo en ti, es un camino,
un camino al que tienden
el asqueante puente
de deshechos nacimientos...
un insólito pueblo,
que con su venia construyéronle
la fibra y los nervios del olvido...
Todo, todo en ti, es un camino.

EL SUPREMO OLVIDO

Voy al tiempo
y el tiempo
de mi, se ríe,
voy al espacio
y el espacio
de mí, se burla,
voy a Dios
y Dios
a mi, no me oye,
entonces,
vuelvo al hombre
y el hombre
de mí,
ya se ha olvidado.

PARA UN PUEBLO DE FANTASMAS

Con el hambre pegada a tus costados
y los ímpetus castrados por el circo,
te deslisas entre horas silenciosas,
absurda turba,
con tu mente y tu cuerpo embrutecidos,
con tus claros ojos como apretados grillos,
con tu prieta boca, repleta en desencanto;
Eres un perro callejero que te pierdes
en la sombra de una esquina cualesquiera,
mientras el viento,
una campana custodiada tañe,
te adormeces como niño,
mirando las sombras fugitivas.
Todo lo hablas a media voz,
enclenque, desnutrido de razón,
con la tímida sonrisa
"Que se alarga voluptuosa
hacia el camino del suspiro";
Los ojos se te asfixian de caminos,
ni sur, ni norte,
ni venas donde crezca
tu sangre a borbotones,
ni garganta, donde con aspereza brote
al agrio grito acorralado!
Vives con infinita dimensión
de absurdas esperanzas,
ignorando el poder
de las manos victoriosas;
"Estúpidamente suspiras por gaviotas
que en la distancia te dejaron
un rosado puño de nostalgias".
Sigues adelante
todo de lumpen lleno,
soportando del tirano sin rubor
los ecos de su dura carcajada.

EPITAFIO

... Y paso el tiempo...
dirán mis versos,
un día sin sonidos,
... Y pasó la guerra...
dirán mis versos,
un día cualquiera,
quedaron de memoria,
caricias de pecho enrojecido,
marcando el límite final,
después del último silencio vegetal.

COLOMBIA

Para no llenarte los ojos de silencio,
con tu cabeza vieja de patriarca,
te marchas buscando un canto,
un canto sin espinas,
con mañanas y con trigo.
Te marchas...
porque soportar no puedes
del tirano, el hierro que somete,
el yugo de la sombra que envilece,
la clara frente por siempre perseguida;
Te vas,
porque un día,
tu luna la escondieron,
y empezaron desde entonces a cambiar,
los perfiles de tus sueños.
Te marchas...
porque aquí,
no se deja nacer la melodía,
porque existen viajeros sin caminos,
mujeres con otoños,
en niños soledades,
... Poetas sin canción;
Te marchas,
para que a la frente
del hombre no le nazca
la vieja historia
de su falsa libertad.
Te vas,
por no seguir en tus antíguas cosas,
"Llevando en la base de tu vientre,
el asombro de una cuna,
sin pan y sin juguetes";
Hay sangre en los peñascos,
... Sangre en las ciudades,
"Sangre sin espantos...
sangre de voces, que crecen como pulsos"
de voces que llegan su esclavitud gritando,
... Su esclavitud, sin verdadera historia.

MESCHONNIC, Henri. Pour la poétique II. Epistémologie de l' écriture. Poétique de la traduction. París, Editions Gallimard, 1973, 457 p.

RESEÑA ESPECIAL

Alicia Miranda Hevia

De los artículos que contiene este libro de Meschonnic se han seleccionado cuatro que están relacionados con la poética de la escritura, y se propone aquí hacer de ellos un trabajo doble de traducción y de síntesis. Los cuatro artículos en cuestión son: "Para una epistemología de la escritura" (pp. 17 - 144), "Linguística y poética: para conocer una palabra - escritura" (pp. 155 -169), "Semiótica y poética: a partir de Benveniste" (pp. 173-187), y "La poética la historia en Bajtin" (pp. 191-203).

I. Para una epistemología de la escritura.

Introducción.

Se toma la poética como la epistemología de la escritura, de un objeto de conocimiento que es un texto como lenguaje-sistema, en tanto que ese sistema translingüístico se relaciona con la lengua como sistema, con un inconsciente como sistema y con una ideología como sistema.

Los problemas generales que plantea la poética son principalmente:

1) Criticar una lingüística idealista de la heterogeneidad entre el pensamiento y el lenguaje tomando como puntos de aplicación:
   a) El estudio del funcionamiento específico del lenguaje poético en su sentido amplio (partiendo de R. Jakobson);
   b) la teoría y la práctica de la traducción de textos literarios, que puede ser el mecanismo más importante (después de la etnolingüística, de los trabajos sobre la afasia y sobre el aprendizaje del idioma) para contribuir a fundar una teoría materialista de la escritura.

2) Las relaciones entre la poética así concebida y la semiótica: el lenguaje poético constituye una semántica particular y no entra más que parcialmente en el dominio de la semiótica (su

unidad no es el signo, sino el texto; el texto que se transforma en signo define la literatura, en relación con la escritura).

3) Las relaciones entre la poética y la historia, en el estudio del papel transformador de la escritura dentro de las ideología y sobre ellas.

A. Para una epistemología de la escritura

1. El problema epistemológico.

Está en cuestión el estatuto mismo de todo discurso sobre el lenguaje, y particularmente sobre el lenguaje poético. Para la poética, se trata sobre todo de buscar una racionalidad dentro de la cual se anule la oposición de lo científico y de lo poético, en tanto que supervivencia aristotélica no dialéctica, en nombre de una práctica que se teoriza.

Plantear la poética como la epistemología de la escritura supone en principio que la escritura es una actividad de conocimiento específica: transformación de la escritura y de la ideología dentro del lenguaje y por él. Cualquier otra concepción de la escritura la lleva al seno de la literatura.

La estetización de la literatura acompaña y enmarca su neutralización. La ideología de la literatura y del arte compensan adornándolo que han vuelto inútil, benigno, Este es el papel político de la estética.

Debe volverse a pensar la pedagogía de la literatura. Los que enseñan literatura enseñan discursos sobre la literatura. Que algunos hayan prescindido del empirismo vibrátil-temático para pasar al estructuralismo no constituye necesariamente un progreso. Se trata solamente de un traslado de la neutralización de la escritura.

La tarea posee un carácter polémico inevita

ble.

Lo primero que se debe plantear es si tiene sentido hablar de una epistemología de la escritura. Si la epistemología no existe más que dentro de una ciencia ya hecha; si la epistemología no supone una "ciencia" de la literatura ya hecha; al tratarse del conocimiento de un conocimiento, cómo está implicada una teoría de la escritura como conocimiento; cuáles son sus relaciones con el sujeto, con las ideologías.

La epistemología, en su sentido más amplio, es la crítica de los principios, de las hipótesis y de los resultados de una aspiración hacia el conocimiento, el conocimiento de la escritura y de la literatura en tanto que este conocimiento se relaciona necesariamente con una práctica.

ESCRITURA designa la producción de formas-sentido; LITERATURA significa el producto de la escritura leído y transformado dentro y por la ideología. PRODUCCION no está definido y queda por investigar.

Los conceptos con los cuales se ha pensado hasta ahora la escritura la conducían a algo que no era su funcionamiento, siempre bajo el supuesto de que la literatura se hace con conceptos de estética. En efecto, la literatura es el producto conceptualizado y socializado de la escritura.

El primer problema epistemológico de la escritura es el de construir conceptos que sean el producto de una interacción entre la práctica de la escritura y su teorización. Una práctica del lenguaje no es solamente práctica. Toda práctica de lenguaje implica una ideología del lenguaje.

2. La relación entre lingüística y poética

Una lingüística practica siempre una ideología

del lenguaje, por lo tanto de lo social. Plantearla como ciencia aparentemente fuera de las ideologías es fundarla sobre la doble censura y ausencia del sujeto y de lo social, del psicoanálisis y de la dialéctica.

La poética, al ser el estudio de los hechos específicos que tienen lugar en el lenguaje, no puede constituírse fuera de una teoría del lenguaje.

Epistemológicamente, la poética se construye a partir de la noción saussuriana de sistema; el punto de partida debe ser lingüístico; en esta operación hay transferencia de dominios, y no analogía.

La obra se toma como "competencia" en el sentido de sistema autoreferencia y auto-constitutivo y no en el sentido de "modelo". La noción de transformación es una noción inseparable de la de sistema.

Ciertas estructuras de lenguaje juegan en la diacronía de la obra el papel de centros productores de frases.

La poética trata de dialectizar las nociones de producción (infinita) de frases, de producción (finita) de la obra, y de la obra como producto produciéndose.

Se trata de aplicar a la noción de texto en sí el concepto de "shifter", un yo-aquí-ahora, operador de deslizamiento.

Se cuestiona la noción de forma. El problema de la no-gramaticalidad lleva a un problema de semántica. No se puede aislar la forma del significado, Decir forma, es estar dentro del significado. Sentido de un lado, y forma del otro, son conceptos aritotélicos cuya impertinencia se constata. Son ineficaces dentro de una poética que tiende hacia el materialismo.

A partir del juego de estos dos conceptos, la for-

ma y el significado, dentro de una lógica de la identidad, se constituye la noción de estilo (y de poesía) como desviación, y con ella, toda la retórica. Contra el idealismo de la experiencia común, solamente la poética puede fundar el texto como lo "concreto pensado".

3. El carácter dialéctico de la poética.

El concepto de forma-sentido es un concepto dialéctico que anula las oposiciones idealistas (tales como biografía/obra, tema/forma) e inscribe una síntesis dialéctica del sujeto de la escritura con el objeto - texto, y del objeto-texto con el sujeto-lector. La forma-sentido es esa estrcutura mensaje que posibilita una re-enunciación indefinida. El texto se toma poéticamente como una señal donde las nociones de objeto y de sujeto se unifican en una sola objetividad-subjetividad.

El vivir, homogéneo con el decir, por medio del cual definimos la escritura, opera el movimiento inverso; la conceptualización debe hacerse a partir de la escritura, y cualquier eliminación del vivir no puede ser más que un teoricismo. Aproximación provisional, configuración hipotética y experimental, teórica, vivir se presta a una precisión sucesiva, por zonas: las relaciones entre un lenguaje como sistema y un inconsciente como sistema, o las relaciones entre el lenguaje como sistema y una ideología como sistema. La escritura opera un deslizamiento de una ideología a otra. El vivir, que incluye una relación con la historia siempre mediatizada por un discurso sobre la historia, se considera aquí como esa relación con el lenguaje que dialectiza la contradicción idealista entre hablar y actuar, entre lo individual y lo social, entre el habla y la lengua. Se toma como condición de una enunciación tal que la estructura del enunciado sea inseparable del enunciado mismo sea su sentido tanto y más que el significado

mismo, y sea productora y transformadora del "autor" tanto como del "lector".

El estructuralismo no da cuenta de lo que pasa al escribir y al leer, ni de la permanencia de la operación de deslizamiento que define históricamente a un texto.

La poética no envía ni a una fenomenología trascendental, ni a una fenemenología existencial que analice una experiencia del mundo.

El lenguaje poético es una práctica no de la identidad sino de la contradicción. De donde:

1°. Un texto no cesa de devenir, su conocimiento es inagotable, produce una repetición indefinida de la lectura;

2°. es un lugar de interacciones;

3°. está hecho de conflictos, de contradicciones que no puede resolverse. Se puede plantear que si éstas se resolvieran, no habría texto, habría una escritura variablemente ideológica, explotadora pero no transformadora. Las contradicciones del texto son: la de la lógica del significante con la lógica del significado, la del sujeto con el objeto, la del decir con el vivir, la del individuo con la sociedad, la de la escritura con la ideología. Donde no existan estas contradicciones funcionan las escrituras ideológicas.

No hay, en un texto, resolución. El problema es hacer la teoría de una obra concreta, en el interior de una teoría de sociedades concretas. No se podría separar la teoría de la escritura de la dialéctica de la estructuración y de la recepción: inseparablemente, un decir, un decir algo, un decirle algo a alguien.

La teoría se hace en una doble práctica de escritura, de lectura, en constante interacción.

4. Problemas del sujeto: el cero y lo impersonal.

Sólo el reconocimiento de la escritura como práctica específica puede hacer que se reconozca su carácter de conocimiento, que es doble:

1° La escritura es una epistemología de su propia lengua. La escritura hace decir a una lengua lo que solamente esta lengua podría decir en un momento dado, pero que no había dicho nunca.

2° Es la práctica de un sujeto: el que escribe se escribe, el que lee se lee.

La oposición entre lenguaje y metalenguaje, entre lenguaje poético y conocimiento de la poesía, reposa sobre una concepción teológica del arte.

Para Freud, la teoría de la actividad literaria como conocimiento es ambivalente. La escritura se toma como un conocimiento, pero este conocimiento no tiene, naturalmente, nada del carácter de un conocimiento. Freud toma la escritura como una escucha de significantes, y así elimina en su práctica la oposición metafísica entre forma y sentido.

La escritura se define entonces como una práctica social del lenguaje que se hace dentro de la materialidad y por ella; la espacialidad de los significantes, el revestimiento lingüístico de la motivaciones pulsionales, una estructuración de significantes que se relaciona de una forma particular o universal con el cuerpo libidinal, con las organizaciones arcaicas.

Así la escritura se define como comunicación transnarcisista: el texto es lo que puede re-enunciarse indefinidamente, con una especificidad histó

rica que es cada vez la variable de un invariante, en relación con lo que no se lee jamás.

Lo impersonal es el máximo de relaciones entre el lenguaje poético-sistema y el inconsciente como sistema, que permite el máximo de comunicación transnarcisista al mismo tiempo que, indisociablemente, estructuralmente, se crea un tipo de historicidad que franquea las barreras de la lengua, la cultura y la historia, y no lo intemporal. Esto permite volver dialécticamente lo personal hacia lo impersonal.

Así como el sujeto no es cero en el metalenguaje, tampoco es cero en el lenguaje. Se trata únicamente de volver a ocultar la relación sujeto-objeto, y el problema del valor.

Dentro de su narcisismo y por él, toda escritura es comprometida y política. El texto o la obra, en tanto que operador de deslizamiento ideológico, es un operador de transformación ideológica.

La escritura es homogeneidad entre el decir y el vivir. El vivir es doble: trabajo en la ideología y en lo social, trabajo en el "yo" -los dos inseparables.

1° Dentro de la pulsión, en tanto que productora de un lenguaje, el lenguaje está ligado por un vínculo estructural a la libido. El texto es el tipo de mensaje que transforma el código.

2° Es el transformador de la ideología dentro de la dialéctica de las oposiciones individuo/sociedad y por ella, escritura personal, escritura impersonal, dentro de los significantes, tanto como dentro de los signos -de lo contrario se trata de literatura voluntarista e involucrada.

Epistemológicamente es anacrónico seguir estableciendo una separación entre ciencia e ideología - en todo lo que concierne una práctica social del lenguaje, que sería pertinente ahí donde el-que-hace - no está más que dentro de la ideología de lo que hace del lenguaje, y cuya teoría no podría hacerse - más que por-el que-está-afuera. Se exige una tarea doble:

1° Constituir una cientificidad específica que construya la relación llamada escritura y no que aporte una ya hecha.

2° Constituirla como específicamente actual.

La poética se encamina hacia una cientificidad: pero no será nunca un lenguaje constituído, terminado, positivista.

5. La poética y las prácticas actuales de lectura y de escritura.

* Política y poética de Tel Quel

El grupo Tel Quel ha hecho desde su fundación un trabajo teórico importante en Francia. Ha intentado establecer una teoría materialista general de la escritura y de la literatura. Se trata de - examinar en una práctica colectiva (Kristeva, Sollers) las relaciones fundamentales entre política, teoría y práctica.

El estatuto explícito del lenguaje de Tel Quel - destaca en primer lugar lo acertado de su crítica al conformismo, al apolitismo hábil, a la formalidad cientista de Jakobson, a Aragon y al eclecticismo universitario. Pero en la crítica hay un apresuramiento teórico. Postulan la existencia de una verdad (verdadero/falso). Ahora bien, no existe verdad ni "desarrollo de la verdad" en el "arte". Tel Quel - hace uso de tautologías (avant-garde=aujourd'hui=actuel avantgarde) y construye mitos políticos. En la prácti

ca, Tel Quel comete el error epistemológico de tomar el realismo por materialismo.

° Teoría y práctica de Tel Quel

El empleo ideológico de términos científicos sitúa el analogismo de este grupo como búsqueda de un metapositivismo. En Kristeva, el empleo del término "fórmula", o la comparación de Mallarmé, Lautréamont y Artaud con los números imaginarios o los números irreales se origina en un sueño de ciencia, en una ambición de ciencia. El discurso teórico es sorprendido en flagrante delito de ilusionismo intimidatorio -tal es el papel del nombre de Artaud.

La relación entre lenguaje, lengua y texto, lleva a Tel Quel, a pesar de la metaforización del vocabulario, a un idealismo postaristotélico.

° De la "aplicación" del marxismo a la literatura y a la lingüística.

Algunos discursos, por su coherencia léxica, se sitúan aparentemente dentro del marxismo. Se critica, en primer lugar, el libro de Pierre Macherey Para una teoría de la producción literaria. En él se conserva la estética idealista que postula que la escritura "no puede considerarse como un conocimiento" y se elimina el sujeto por medio del sociologismo. Con un lenguaje estetizante se habla de una "secundariedad" -segundo lugar de la obra- en relación con el "secreto" interior que traduce -retorno a Platón.

La distinción, ni dialéctica ni dialectizable, entre la filosofía idealista del lenguaje (que lleva a la abstracción estructuralista) y lo directamente político, priva a este discurso de construir la contradicción que postula como dada ("Una obra se constituye contra una ideología tanto como a partir

de ella", p. 156 de la edición francesa, Maspero, 1966).

Un ejemplo de esquematismo dogmático y abstracto que se presenta bajo la enseña del marxismo es el artículo de France Vernier "Es posible una ciencia de lo literario?" (La nouvelle Critique, N° 49, enero de 1972, pp. 67-72). La pretensión de una "ruptura radical" con el blanco fácil, indefinido concretamente, del esencialismo, conlleva un análisis sumario del "valor" como únicamente ideológico, y termina en la negación misma del problema. El vocabulario "marxista" funciona como elemento cuyo referente es marxista (por estereotipos) pero cuyo funcionamiento es mecánico y no dialéctico: "aplicar el análisis marxista a este fenómeno tomado en su funcionamiento no puede ser marxista, puesto que no se puede aplicar más que una teoría pre-existente, y la teoría debe constituirse aquí como materialismo dialéctico."

Este discurso, que se toma a sí mismo como político, es políticamente ineficaz, y por lo tanto, dañino. Sin valor epistemológico, este trabajo presentaba un peligro político dado el lugar de su publicación, y por lo tanto se ha tratado de analizar su funcionamiento.

En el artículo de Haroche, Henry y Pecheux "La semántica y el corte saussuriano: lengua, lenguaje, discurso" (Langages, N° 24, pp 93-106), una semántica, el lugar de las significaciones, es el lugar del materialismo histórico. Con el pretexto de luchar contra el empirismo y el formalismo se opera una división entre valor y significación, entre estructura e historia. Esto imposibilita la constitución de una semántica teórica puesto que en ningún momento se puede separar el valor de la significación, el léxico de la sintaxis. El interés de este procedimiento reside en la coartada política de

un trabajo aparentemente epistemológico (coartada que se presenta en la selección del corpus y en la justificación de esa selección[1])

* El retorno al empirismo.

El retorno al empirismo marca la noción y la práctica de la descripción de textos literarios. Wittgenstein es el soporte filosófico declarado o no de un fortalecimiento actual del empirismo. La descripción, separada de la interpretación, y supuestamente anterior a toda teoría o interpretación, constituye el empirismo. Este ocupa al estructuralismo positivista; conduce a la tautología que se quiere tautología o metáfora del texto, y excluye todo intento de hacer descubrimientos.

Es el caso de S/Z de Roland Barthes (Ed. du Seuil, 1970). Una noción ahistórica ("un presente perpetuo") busca la fusión del lector con el escritor por medio de la abolición del metalenguaje. La aplicación de los conceptos de Derrida escamotea en S/Z la relación objeto-sujeto, el problema del sujeto y el de las relaciones entre escritura e ideología. Una lectura-escritura tal, lejos de ser una práctica materialista que transforme al lector, solo puede llevar a un mimetismo, supresión individual de inhibiciones.

* La poética como teórico-político y práctica teórica.

La escritura es una práctica del lenguaje que pone en relieve y conlleva la oposición saussuriana entre lengua y habla, entre valor y significación. El escritor se escribe en la sociedad, la sociedad en el texto. Si no hay exploración del lenguaje, no hay escritura. Si esta exploración existe, es la de un sujeto.

---

[1] N. de T. El corpus en cuestión es una serie de publicaciones de mayo de 1968.

Escribir es el quehacer del escritor: plantearlo así es comenzar a concebir la especificidad de su trabajo, situarlo como trabajador ideológico. Escribir es lo que dialectiza lo individual y lo social, en una práctica del lenguaje. Un texto, si es texto, no existe jamás en una sola ideología: se construye como indefinido operador de deslizamiento ideológico, juego histórico de variables e invariantes.

En la relación entre literatura e historia, se pone el énfasis en la relación entre los grandes y pequeñas unidades, en la sintáxis.

La relación entre escritura y literatura implica siempre una teoría del lenguaje. La Escritura es una práctica del lenguaje. La lectura escritura es un proceso epistemológico. La literatura es una formación ideológica. La lectura-literatura constituye su aplicación usual, dentro de su propio falta de conocimiento. Adopta las formas ecléticas varibles de los estudios ahistóricos de lo imaginario. Es el historicismo, el sociologismo. Se hace técnica de formalización para no proceder a su examen epistemológico.

La poética no opone "creador" a "consumidor". La relación de lectura está incluida dentro de la dialéctica de su unidad. El momento espitemológico y metodológico tiene también su dialéctica con dominantes variables, que en este caso pone más énfasis sobre la escritura. Porque la escritura queda por racionalizar. Sigue siendo sacrificada. La búsqueda de una nueva racionalidad de la escritura elimina las oposiciones no dialécticas entre ciencia e ideología, individuo y sociedad.

II. Lingüística y poética: para conocer una palabra-escritura.

Pequeña metafísica de la palabra, de Brice Parain (Ed. Gallimard, 1969) es la meditación de un

filósofo sobre el lenguaje. Ninguna alusión a los trabajos de este siglo sobre el lenguaje salvo a un filósofo, Wittgenstein. Es síntoma de una corriente -como en Lingüística y filosofía, de Etienne Gilson- un fracaso de la filosofía nacido de una antigua metafísica de la palabra que no sabe plantear ciertos problemas más que de manera que no tengan solución.

Son el signo de una exigencia y de un retorno a la filosofía. Hoy en día, una presión epistemológica le impide a un lingüista dejar de situarse. El libro de Parain es signo de un idealismo ofensivo que es y no es anacrónico

Es un libro de angustia, una reflexión que toma sus vacilaciones por un progreso.

Parain recuerda ciertas observaciones:

1°. Que el idealismo separa la reflexión sobre el lenguaje de la reflexión sobre la escritura, prohibiéndose así comprender el funcionamiento del uno y del otro;

2°. Que el dualismo en el estudio del lenguaje implica el dualismo en el de la escritura; reconocer el alma y el cuerpo en el significado y el sonido de las palabras lleva a la escritura como misterio y lleva a Dios, donde terminan los dos, Parain y Gilson;

3°. Que es necesario pasar por un estudio de la escritura para fundar una teoría del lenguaje;

4°. Que la teoría de la escritura no puede venir más que de una práctica, escritura y lectura abiertas la una a la otra, integradas en la teoría del lenguaje;

5°. Que el lenguaje en fin pertenece cada vez menos a la filosofía.

En este libro la vida se opone al lenguaje, el ser a las palabras, el ser al ser dicho. Vivir se opone a hablar y la escritura complica esa distancia. La escritura termina por encarnar la perversión de las relaciones humanas, y se opone a la palabra misma. La angustia metafísica de Parain está hecha de una conciencia de heterogeneidad: contacto con el mundo dentro del lenguaje y por él, o vocación por el desgarramiento del ser y del decir. La confusión de los planos de la moral, de la lógica y de la lingüística culmina en la confusión de términos.

El dualismo lleva a Dios: Gilson lo dice claramente. Parte de una "heterogeneidad primera y fundamental de la palabra y del pensamiento". Problema de la arbitrariedad del signo, con el cual no puede dejar de involucrarse una metafísica. Tratar de las condiciones lógicas del lenguaje y de los problemas de la verdad, tratar el lenguaje como si existiera fuera de las lenguas, trae consigo una indeterminación. Todo reposa sobre una noción recibida y no criticada de la arbitrariedad del signo. Este pensamiento no pone en cuestión su propio logocentrismo. Parain y Gilson se interrogan sobre el sentido de las palabras, de una palabra. Pero el lenguaje no es palabras, es frases, contextos restrictivos donde se traman las connotaciones. En todo lo que es texto, tal palabra no tiene un sentido, es el texto el sentido de la palabra, todo el texto en todos los sentidos. En el momento en que se razona a partir de una palabra aislada, hay idealismo, implicación de un sentido propio de las palabras, un universal abstracto que existe antes de la distinción de las lenguas para una conciencia trascendental.

La conciencia vulgar, debido a que está formada por la metafísica dualista reinante, fracasa delante de la experiencia de la escritura. Escribir es una manera de vivir por las formas, no el resultado de una emoción. La lingüística hoy en día no permi

te identificar poesía y emoción. Escribir no es entonces expresarse. Todo mundo se expresa. El escritor no se expresa.

Lo inefable-indecible-inexpresable (la conciencia dualista es una conciencia nostálgica: paraíso perdido) este centro de libertad oscura dentro del ser, yo lo llamaría creación del dualismo, no naturaleza sino ideología. Se basa sobre el sentimiento de que lo dicho ha traicionado un pensamiento anterior. Pero el lenguaje de la comunicación siempre está indefinidamente inacabado, ambiguo-no ambiguo, y en situaciones que tienen otras fuentes aparte de la palabra. Hay distancia del decir a lo dicho, efecto del movimiento que es la unidad lenguaje-pensamiento que somos y que se hace así mismo incesantemente, mientras continuamos. Lo dicho, lo escrito, es en el momento depósito, alusión, un hecho dejado atrás y ya diferente de lo que devenimos. Lo dicho no puede captar el decir. Solo puede haber un retorno hacia atrás.

Una poética de las cosas supone relaciones entre las cosas y nosotros anteriores a las relaciones entre nosotros y el lenguaje, pero el lenguaje estaba antes que nosotros y toda relación con las cosas es una relación de las palabras en su sintaxis, en cada lengua dada. La poética de las cosas también es una creación del dualismo. Estamos en un continuo letra-palabra-pensamiento-cosa que nuestra civilización nos representa como disconti-nuo.

Una teoría materialista del lenguaje, donde el pensamiento y el lenguaje son, no identificados sino comprendidos como dos aspectos de un mismo proceso homogéneo, que integra las ciencias anexas del lenguaje, parece plantear mejor sus preguntas. Una teoría tal permite estudiar las lógicas de la escritura como un funcionamiento del lenguaje, desacralizado pero específico, entre las diversas prácticas semióticas. Reconoce en este estudio no

una ciencia, sino un proceso de cientificidad.

La metafísica de Brice Parain es un ejemplo de la heterogeneidad de la escritura; de ahí su cultivo de la angustia. Es útil: el idealismo hace demasiado necesario otro conocimiento de la palabra escritura.

III. Semiótica y poética a partir de Benveniste

Por su tensión contra el positivismo, Benveniste abre una cientificidad del lenguaje-experiencia humana. Es su dirección contínua, desde su teoría de los pronombres y de los tiempos verbales hasta el concepto de discurso que resuelve la oposición saussuriana entre lengua y habla en la comunicación intersubjetiva, hasta la distinción de dos lingüísticas, la de lo semiótico y la de lo semántico: "el signo y la frase son dos mundos distintos". Así se sitúan de manera más eficaz ciertas cuestiones y se pueden plantear nuevas.

Se comienza a ver un rigor en esta idea inexplorada-tan desapercibida estaba-: el lenguaje sirve para vivir. El trabajo inaugural de Benveniste no concierne mas que al lenguaje común, restringido sobre todo a la comunicación oral, pero este estudio del lenguaje ordinario será de provecho directamente o no, para comprender también el lenguaje poético.

Los trabajos más importantes en la actualidad sitúan la literatura como una de las prácticas del lenguaje cuyo estudio pertence a la semiótica. Hay aquí cierta abstracción. Lo semiótico significa, su unidad es el signo; su funcionamiento es paradigmático. Lo semántico comunica, su unidad es la frase; su funcionamiento es sintagmático. Partiendo de Benveniste, se puede distinguir mejor la oposición y la interacción entre escritura y literatura. Pues la escritura está más próxima de lo semántico que d de lo semiótico, pero crea a su vez lo semiótico, al

producir lo que deviene literatura que no ha sido siempre. Por el conocimiento de la escritura se abre un dominio específico, "translingüístico", que resulta de la elaboración de una metasemántica que se construirá sobre la semántica de la enunciación. Beneficiará de ello y le traerá también los conceptos que elabora. Así como la lingüística ha rebasado los límites de la oposición presaussuriana entre atomismo y estructuralismo, la poética franqueará, fundándose en el concepto de discurso, la oposición estéril entre objeto y sujeto, significación y valor, donde se bloquea el análisis estructuralista. Debe elaborar su propia epistemología antes de poder contribuir a la teoría de los sistemas de signos. Debe reemplazar la "estética", no fundar una nueva, puesto que la estética solo puede ser idealista.

El trabajo de la poética es la cientificidad de un estudio de la escritura, de ese modo particular de enunciación que yo no llamaría ya "escrita". La escritura funde en su práctica la oposición corriente intralingüística de lo hablado a lo escrito en un modo específico, mas cerca de lo oral (en el sentido de "literaturas orales", "civilizaciones orales".)

Benveniste opone la poesía a la lengua, como la ambivalencia a la lógica de la identidad: universalidad, búsqueda del significante, motivación, sintaxis de la sucesión. Tomando de Freud este "simbólico inconsciente" y su dominio ("el folklore, los mitos, las leyendas, los dichos, los proverbios, los juegos de palabras corrientes") encuentra todo en el estilo: "es en el estilo, más que en la lengua, que veríamos un término de comparación con las propiedades que Freud ha revelado como características del ¡lenguaje onírico! Pero los proverbios son aparentemente lengua, los juegos de palabras y el resto también. ¿Dónde comienza el estilo? "Estilo" ha sido tan utilizado que ya no puede ser un "término". ¿Un relato mítico funcionario como la

escritura? Y si se evoca una "retórica" del inconsciente no se descubre nadà, puesto que se utiliza una categorización cuyos supuestos lingüísticos y filosóficos deben precisamente criticarse.

La especificidad de la escritura como enunciación es que constituye cada vez más un sistema de significación. Así como no se dice la misma cosa en palabras, en música o en pintura, no se puede tampoco convertir en unidades de lengua lo que se dice en la escritura y por ella. Un poema no puede ser traducido al lenguaje corriente. Benveniste señala la relación que existe: de un sistema interpretante a un sistema interpretado. La poesía es el sistema interpretado, la lengua es el sistema interpretante.

Pero, al contrario de lo que acontece con otros sistemas de signos ("los signos de la sociedad pueden ser integralmente interpretados por los de la lengua, y no a la inversa") la lengua no puede interpretar integralmente la escritura, que sin embargo se hace dentro de la lengua.

La obra no es sistema de lengua, es sistema en el discurso, resolución siempre específica de problemas siempre nuevos, se transforma, reconocimiento de formas-sentido a medida que se produce en ellas -una historia, no un "hacer" sino un "hacerse". El ritmo es talvez su significante mayor, y todavía no estamos más que en la presencia de un estudio de lo que es ritmo, las interacciones del ritmo y del sentido. Es un sistema autoreferencial, autoconstitutivo. Produce su referencia al mismo tiempo que la designa, construcción tanto de lectura como de escritura.

Evacuar la estética no es eludir el problema del valor. Los "criterios" idealistas, intuitivos, subjetivos, permanecen inevitables e inevitados en el uso. Se dice "es bonito", "es malo". Pero al cambiar de discurso, en la legislación teórica, se

deponen estas intuiciones precientíficas y se cree uno limitado a describir, a clasificar, para una futura ciencia de los signos. ¿Clasificar para qué? ¿para quién? Se está en el orden semántico, no semiótico. La belleza es la connotación individual social, históricamente emplazada, de lo que se percibe como sistema, en relación con una experiencia -sea de sistemas ya registrados, sea de un sistema en formación. La belleza es una prueba, antes de "saber" de qué. A través de su idealismo, de su esteticismo, las connotaciones transmiten una experiencia.

La escritura produce un sistema de significación no un sistema de signos. De ahí una "semántica" particular que es la poética. La unidad de los sistema de escritura es el texto, y el texto no es un signo. Está compuesto de formantes que son las formas-sentido, que integran el texto. La diferencia con el discurso, donde la unidad es la frase, forma parte de la especificidad de la escritura. Un texto es un operador de deslizamiento, dentro de la intersubjetividad. Como yo-aquí-ahora realizan y sitúan la subjetividad en el discurso, un texto opera un cambio de plano. Benveniste escribe: "Cada vez que la palabra despliega el acontecer, recomienza el mundo." Al releer el mismo relato. No solamente porque se puede leer indefinidamente. La lectura realiza entre texto y lector una enunciación parcial. Siempre es un "yo" el que lee. Esta relación subjetiva interior a la lectura hace pasar el texto del plano semiótico de la (lectura)-literatura al plano semántico de la lectura-escritura. Lengua y literatura pertenecen a lo semiótico; discurso y escritura a lo semántico. Que un texto sea operador de deslizamiento me parece apoyado por la incesante reducción antológica. Ahí donde Giraudoux veía la muerte de la literatura se produce al contrario la literatura misma, en esta "selección" de "trozos". Precisamente porque pemiten el deslizamiento, en todos los sentidos de la palabra, son posibles las anto-

gías y la literatura. La literatura es la antología. Cuando la unidad o uno de los formantes de la unidad del sistema de significación, en el arte o en la escritura, deviene signo, se socializa como respuesta, entra en lo semiótico. Ha sido reconocida. Las respuestas de los escritores pueblan el papel.

La escritura es específica no solamente porque es una palabra poderosa sobre sí misma y sobre los otros, sino también porque es una epistemología de la lengua. La escritura es una práctica que libera en el lenguaje, en cada lengua, para cada época y para cada cultura, posibilidades insospechadas. El hecho de que se teorice o no así misma -casi nunca lo hace - no altera ninguna de sus realizaciones.

La escritura anula en su especificidad las oposiciones lengua/estilo, biografía/obra, creación/crítica, creación/traducción. Para la poética estas son categorías idealistas, estetizantes, fundadas sobre la heterogeneidad de la "forma" y el "sentido" de una lingüística del signo.

El mundo se vé únicamente a través del lenguaje. La referencia es parte integral de la escritura. La escritura resuelve la antinomia aparente de las palabras y de las cosas, del lenguaje, y del mundo, por el hecho de ser una práctica. Escribir está contenido en el vivir, no vivir en el escribir. El estudio de un poema no es un poema, ni imitación ni paráfrasis; el metalenguaje de la poética elabora sus conceptos a partir de la escritura, no de la literatura.

Se puede tomar el proverbio como ejemplo de una clase de operadores de deslizamiento situados a medio camino entre la lengua y el discurso, entre la literatura y la escritura. El proverbio es un lugar ambiguo. Realiza para la frase la contradicción de tener a la vez un "sentido" y un "empleo".

Por el problema mismo de su traducción, el pro -

verbio permite ver cómo funciona el pasaje de la lengua al discurso, del discurso a la escritura, de la escritura personal a la escritura impersonal. Se puede fundir el verbo con la escritura, hacer de la escritura un lenguaje que va hacia el proverbio. Una escritura tal no hace más que pasar por el horno banal de las frases. Sin embargo, al tener como objeto lo más socializado del lenguaje, parece insólita: juega a la vez sobre los dos modos de "todo el mundo" y de "lo nunca dicho". No solamente dice, hace, puesto que transforma. Hay proverbios nuevos para situaciones nuevas. Un proverbio es un cuestionamiento que se ha transformado en parte histórica del discurso. Abre y cierra una situación.

La cientificidad de lo singular es inconcebible únicamente para la lingüística de la lengua y del signo, ligada a una teoría de la "literatura" volcada hacia lo semiótico. El concepto de semántica permite avanzar hacia el conocimiento de la escritura. No es más que una paradoja aparente y provisional, debido a una manera antigua y acostumbrada de pensar, el hecho de que su cientificidad sea necesariamente continua con un vivir y con una práctica.

IV. La poética la historia en Bajtin

El propósito de Batjin ha sido el de fundar una poética histórica. De La poética de Dostoievski a La obra de Francois Rabelais su método cambia. Una sola idea constituye la unidad de su obra: la concepción que ha llamado carnavalesca del mundo. Se puede hacer más de una selección de su trabajo, que debe situarse históricamente y dentro de la interpretación de:

1°. Las relaciones entre la poética y la historia.
2°. el carnaval y la ambivalencia.
3° el dialoguismo
4°. la translingüística y la "palabra"

5°. la noción de género.

1°. Contra el método morfológico de los formalistas, Batjin ha querido fundar la poética dentro de la historia, la historia de las tradiciones culturales y literarias y la historia social La novela polifónica de Dostoiesvski se sitúa dentro de la coexistencia y la interacción de las contradicciones propias a la sociedad capitalista rusa. Pero el paso del plano social al plano de las estructuras del lenguaje que es la obra de Dostoievski se plantea y no se demuestra. Solamente se estudian las estructuras de las relaciones intersubjetivas dentro de ese lenguaje.

De Dostoievski a Rabelais, Batjin pasa del estudio sobre el funcionamiento de un lenguaje a la situación de una obra dentro de una cultura.

La estructura del mensaje se confunde con las estructuras de la representación. Desde la advertencia hecha en el Dostoievski, esta poética se disuelve en efecto en "análisis histórico-social", que tanto aclara la historia de la risa y el puesto que ocupa Rebelais dentro de esa historia, sólo ha sido posible al ponerlo en relación con un sentido de la cultura popular, de su vínculo con la literatura, histórica y geográficamente situado, pero sufre ciertas limitaciones ideológicas. Batjin acentúa la oposición entre toda cultura popular y su cultura oficial, sin darse cuenta, hasta llegar a la contradicción.

Los vínculos entre lo intratextual y lo extratextual le ceden el lugar a lo extratextual: antes del texto, contexto, después del texto. Este procedimiento, según cada uno de los objetivos que se propone, puede exigir su tiempo, tener su urgencia. Pero no ha logrado su objetivo, que era "una comprensión total de la obra".

2° La fuerza de Batjin reside en su concepción de la visión carnavalesca del mundo. Considera la risa como ambivalencia, revancha colectiva y ritual sobre el miedo, el mundo al revés y en fiesta. La influencia determinante del carnaval sobre la literatura y los diferentes géneros, es en Batjin un principio explicativo de las estructuras literarias; pero, ¿qué quiere decir "influencia" ¿ Cómo tiene lugar?.

La ambivalencia carnavalesca produce el doble, la inclusión orgánica del diálogo en el universo de Dostoievski. El lenguaje poético como ambivalencia es un progreso hacia una lingüística científica de la frase y ya no del signo, de la enunciación y no ya del enunciado. Implica una teoría del sujeto que está por constituírse, teoría de la relación entre un lenguaje poético como sistema y un inconsciente como sistema.

3°. Batjin es el primero que le dio lectura al dialoguismo de Dostoievski. Construyó un tipología de las relaciones de la enunciación. Cabe preguntarse si es solamente un concepto creado por, para, a partir de Dostoievski. Batjin no lo retoma en su Rabelais. Una paradoja apenas oculta de esta poética histórica es que funda retroactivamente una categoría sobre una historia que se hace sólo para llegar de vuelta al lugar de origen. El dialoguismo es propio de un universo formalmente polifónico y sin devenir como el de Dante. Productor de una tipología, el dialoguismo, en tanto que se opone al monologuismo, parece que substituye los antiguos géneros y a la vez los conserva. Es una primera sistematización de las relaciones de la enunciación.

4°. Batjin rechaza la lingüística de su tiempo, lingüística del enunciado, inoperante fuera de la lengua, y también la estilísitica. Plantea una translingüística de las relaciones yo/tú, que prefigura el discurso de Benveniste.

B atijin hace de la palabra algo animado. Define la la palabra como "la lengua en tanto que fenómeno - concreto total". Inclinado hacia una lingüística del discurso y una poética histórica, conserva el término "palabra" que pertenece a la lingüística del signo. De ahí la confusión y las asociaciones fraseológicas que constituyen una interferencia terminológica.

5°. La poética histórica de Batjin trabaja una definición de género que se toma como "modelo artístico del mundo". El género está dotado de una - esencia, posee una memoria, una vida y una muerte. El género se identifica con la tradición literaria. En fin, el género ha sido dotado de una conciencia

Esta poética histórica, en su reacción inicial al formalismo, ha retrocedido a nociones simplistas - como "fuente" e "influencia". La poética no se encuentra en la noción estética de "estilo": "el estilo de Rabelais".

Se ha podido situar el trayecto de Bajtin, con su - empirismo sociologizante, su intuición y su erudición. No resuelve sus postulados implícitos; no es dialéctico. Muestra el problema del condicionamiento ideológico de toda investigación literaria. Está ligado a sus ejemplos. El dialoquismo se empobrece fuera de Dostoievski. Aporta revelaciones. No resuelve el problema de un estudio a la vez sobre - el texto como lenguaje-sistema y dentro de la historia-sistema. Sirve para plantearlo mejor.

París, Junio de 1979.

=

A:

JOSE MIGUEL WILCHES CASTRILLON

IN MEMORIAM

MAESTRO

Socorro Acosta de Hernández

Grita el silencio...
y en el hálito del tiempo,
se rompe tu existencia,

Húmeda en el ocaso
tal como declina el día,
se apaga lentamente
la frente de un pensador.

Lánguida desvanece la pupila;
la muerte te besa traicionera
y la tierra te acoge en sus brazos.

Hoy como ayer en un coloquio,
Artaud te envuelve en su mirada
trocando carcajadas en un llanto.
Vuelves a morir;
pero también a nacer...
ya no sólo en hondas musicales,
sino plasmado en pliegues rojos.

Y tu nombre maestro,
se proclamará siempre
en torno a la palabra;
porque como escritor y filósofo
fuiste palabra, frase, pensamiento.

¡Esta noche!
Escrita en los arcanos nunca estuvo,
predestinada jamás por altos dioses;
ésta, como la obra de un proceso,
Tú mismo paso a paso la forjaste.

En la escuela de tu inquietante lucha
como amigo de francas enseñanzas,
compañero para todos verdadero.

¡Esta noche, maestro!

Tú no ocupas puesto singular en el recinto
más te encuentras plasmado en cada mente

de quienes esta noche,
rinden homenaje a tu presencia.

POEMAS

Carlos Francisco Palma Urbano

A Yimi, quien siempre me sonrie
dentro del silencio palpitante
de las horas.

INVOCACION

Que nazca el fuego
y haya calor en las líneas vertebrales del poema,
fuego en las venas
y que el candil del pensamiento tenga luz,
luz,
ideas nuevas
y una canción profunda
se haga universal para los hombres,
para aquellos que han olvidado
que el pan empieza entre las manos,
la tierra y la semilla
y vuelvan a creer como estas frases
en las caricias de un niño
Invoquemos con voces de impaciencia
para asumir una actitud verdadera frente al mundo
y porque la poesía
no presencia más su propio desahucio.

A QUIEN SIEMPRE ME HACE COMPAÑIA

Para Soledad.

Dame la mano que así podré caminar un poco más
tranquilo.
Acaso no escuchas el cosquilleo de las sandalias
ni miras las diéresis que dan luz a las palabras?
Atame los brazos.
Déjame caminar así
para no destruir los fantas sicodélicos del pensa-
m iento.

Me tengo hastío,
me siento sólo,
ven!
abrázame más fuerte y háblame
que la soledad nos está separando
con distancias de sangre...
Siento tu cuerpo junto al mío
como el último orgasmo...

No digas nada por favor,
calla!
y regálame esa flor
que está asomándose en tus labios.

NOSTALGIA

Escuchábamos su risa
sumergida en el fondo de los lagos
bajos las hojarascas
y las hierbas frescas del potrero
y como en aquel verano gris en que murió su voz,
acudimos al viento batallador de la esperanza
para oir el anhelo de sus días,
de su historia convertida
en lo que puede significar una mentira
o un hado inconcebible
o la muerte de un lucero que siempre vió la luz,
su propia luz
y que jamás supuso
la tragicomedia de su vida
o su vida como un extenso poema.

NOVENA CREACION

Sea la poesía
y obviando la alegría del agua
que moja la palabra,
como un fantasma surgió una causa moral
y no pude ocultar mi desconcierto
mirando en la tarde
cómo caían las hojas con el viento
y dije entonces :
sea el agua
y cayeron arroyos como frutos maduros
y voces con sus palabras blancas,
formaron un poema.

SU VOZ

De pronto
en medio de la brisa está su voz
transgrediendo el aire
que junto al mar respiro.
Sin darnos cuenta,
dejamos escapar gritos desencadenados
y vacías nuestras almas
con sus mil "kilo-ausencias"
quisieran entenderse mejor,
armar una voz más fuerte en todos los lenguajes
y callarnos de repente
sin saber cómo ni cuándo.

EXHORTACION

Un minuto de silencio nada más
y una plegaria honda por si mismo.
por todos los que aman y los que odian,
por todos los que viven y los que mueren,
por un rayo de voz iluminada,
por un temblor de rosa o de cariño,
imploremos con voces de impaciencia:
por el conductor que se cansò de su camino,
por el artista sin triunfo,
por el obrero de acérrimo salario,
por los apátridas en medio de su patria,
por los que esperan una voz que nunca llega,
por la moral una oración con un silencio inmenso,
por los maestros, por el aula y por la tiza,
por la esperanza sin grillos ni cadenas,
por la felicidad que huye,
por el fantasma gigante del recuerdo,
por todos mis hermanos que sufren
y el dolor cada día de sí más tiene hambre,
por todo aquel que sueña con el ser que ama
y al despertar le espera una avara consigna de -
hipocresía y olvido,
por el júbilo de todos los que triunfan,
por la alegría de todas las sonrisas,
hablo por todos:
por el ppbre y el rico,
por el ignorante y el sabio,
por el anciano y el niño,
por el poderoso y el débil,
por la razón y el absurdo,
por los pacientes y los rebeldes
una oración prolongada como rosario de flores.
P idamos por todos:
por el fusil,
por la fragua de sus mortíferas balas,
por la madre que llora y su llanto no se oye,
por el reflejo incierto de las manos vacías.
E scucha omniciente,
que todo ante ti decline como a la tarde el sol

y que en este ardoroso silencio descubramos gri -
tos de gloria
y veamos en la sangre cuánta eternidad tiene un ins
tante.

Finalmente,
fundemos una oración por los poetas
y por un verso nuevo también otra oración.

PETICION

La noche lenta,
la noticia sin vida,
el labrador pierde sus directrices en la tierra,
la personalidad determinante no madura,
somos huéspedes en la casa,
despojados del control,
de la ilusión
y encendemos fuego donde e calor asfixia
con automatismo,
con insolencia
porque el amor con su dolor no nos abriga.
Por todo esto pidamos más,
m ás frutos y semillas,
m anos que saluden cordiales nuestro espíritu
y no beba mi padre olvido vestido de paloma.
Pidamos paz en los periódicos.
En el día paz:
en la cárcel y en la escuela,
en el almacén y la oficina,
en los estandartes una frase nueva de alivio.
En la noche:
una total calma infinita
por el que descansa,
por el que sacrifica su sueño en los hospitales,
en los cuarteles y en las calles.
Por la palabra que jamás duerme

para que sea clara y sea precisa.
Pidamos paz,
sonrisas y abrazos fraternales.
Pidamos por todos
y también paz,
mucha paz
mil veces paz para los muertos.

POEMA

Herminsul Jiménez Mahecha

En la soledad de una despedida sin adios,
en el calor de una noche sin techo,
en la paz de un sepulcro forjado a balazos,
en el amor fiel de una mujer perdida,
en todo esto, un día te veré
Más, ¿Qué espero de una pompa de jabón?,
¿de un final sin término ni principio?,
¿de una tormenta sin lluvia ni viento?,
¿de esa flor que pisamos ayer?...
solo sé que, antes y ahora,
ignoro que espero.

Herminsul Jiménez Mahecha
Sep. 28 de 1979

IMAGENES

Herminsul Jiménez Mahecha

Estando aquí, sentado frente a mi mesa, con un universo de imágenes encerrado entre las páginas de mis libros y con otras tantas ideas, rebozantes de vida, que se escapaban de sus prisiones de papel por medio de los títulos de los libros entre los cuales se leía "Así habl...", he sido agradablemente sorprendido por ciertos recuerdos que, agolpados a la vuelta de mi puerta, se lanzaron sobre mí, como débiles seres faltos de sentido para existir, acaso en busca de mi para poder narrarle a mi otro yo todas esas peripecias que entre amigos se relatan como simples anécdotas.

Allí, entre ese inconmensurable mar de cosas, unas ya envejecidas por el tiempo y otras apenas opacadas por el polvo de los días, encontré muchas de las cuales en el archivo de mi memoria difícilmente se guardaba una leve reseña. Para empezar, me encontré a una poetisa nadaista de largos cabellos oscuros, con gafas de cristales claros y marco dorado, que soñaba con todos sus ideales concretados en un caballito pony con el cuerpo formado por asteroídes y planetas, las patas hechas de estrellas y por cola la estela luminosa de un cometa, mientras, sus ojos eran como soles pero aún más brillantes que la esfera de fuego. Más allá de ella, vi ese caballo de madera que nunca tuve cuando niño y que jamás apareció en mis sueños hasta cuando leí el nombre del corcel que cabalgaba por los cielos, esto cuando mi cabeza empezaba a actuar como un petardo que despierta a la velocidad del amanecer en esas praderas de mi mal conocida tierra poblada de hierba, árboles y unas tantas piedras rumbo al río.

Caminando, vi sobre un estante, un grueso cuaderno de nombres, fechas y direcciones que había recopilado a lo largo de mi adolescencia y que me sonreía burlonamente con sus desencajadas hojas, pues aquel era como un registro de defunciones de seres que hacía años no veía ni oía mencionar tampoco. Por otra parte, angustiado, busque al-

guién que me contase muchas cosas y solo entonces encontré un rostro frío, triste y lánguido, una voz femenina que me habló de aquellos amores aventureros que conocí y evócaba los perfiles de las muchachas según el vertiginoso paso de los sonidos de esos discos que sabía a la perfección a fuerza de bailar en mis noches de fiebre y de alegría; Finalmente, ese tenue eco que me hablaba fue borrándose paulatinamente, hundiéndose en las recónditas profundidades de mi memoria.

En una variedad tan grande como las flores del mundo, fui recordando mil y mas detalles que me traían un sentimiento nuevo sobre cosas que hacía tiempo no veía; veía claramente muchos sucesos como si en dicho momento se realizaran por primera ocasión y recordaba los sentimientos que alentaban mi alma joven cuando jugaba, bailaba y reía como si toda mi vida fuese eso. Y mis recuerdos eran más veloces, todo se conjugaba en un gran tornado que me envolvía y hundía en la profundidad de sus entrañas, sintiendo despersonalizarme a cada momento, como si ese instante fuese el punto de mayor decisión y aturdimiento ante las cosas que veía.

Posteriormente, luego de un minuto que talvez fue todo un siglo, vino una calma un tanto tensa en la cual pude verme sentado frente a mi mesa de trabajo, con las manos angustiosamente entrelazadas, el cuerpo siendo presa de una gran agitación, mi cara metamorfoseada horriblemente mis cabellos ya escasos, mis ojos hundidos y rodeados de grandes ojeras y con un semblante de tangible cansancio; todo esto lo veía diafanamanete en el sucio y viejo espejo que me ha sido fiel compañero a lo largo de tantas noches en vela. Pero, no es posible que esto suceda: yo mismo soy un recuerdo y veo mi ventana, afuera solo unas luces tenues demuestran su existencia, esas luces son pálidas faces, tan opacas como las palmas de mis manos y

como el ya lejano brillo de mis gastadas botas. - Ahora comprendo, todo ha pasado y, sólo ahora - cuando me doy cuenta, despierto del sueño de mis recuerdos, ahora cuando la luz se alza sobre mis hombros y... los párapados me pesan sobre los ojos, es sólo ahora cuando empieza el amanecer.

RELATO

Manuel Enrique Martínez Riascos

... Suenan los tambores y en el centro del escenario, una calle cualquiera en un lugar común se proyecta una luz... Al tiempo, una voz anuncia: Señoras y Señores, la compañía de teatro 'E[illegible]' tiene el agrado de presentarles esta noche -tambores- la última obra del inspirado Cayus SuiluJ-Yabrut, 'tranquilidad'...

Al fondo se perciben extraños ruídos como de fusiles. Se cubre el lugar de verde oliva y se puede observar como avanza un grupo de hombres al parecer uniformados... Pronto todo es oscuridad y se silencian hasta los sonidos para dar paso a otros muy distintos... tac, tac, teclea alguién por allí, pum, pum, martillea otro por allá, la, la, canta uno más aca, zz ss duerme otro también.

Raro. El lugar se torna rojizo. No estamos en la calle. La última señal nos lleva a una casa en la cual no se producen esas notas diarias del trabajo sino otras, causadas por ese compactamiento de seres verde-oliva-cabeza-de-casco-manos-de-fusil, que habiendo penetrado en ella golpean, silencian, ordenan, destruyen, insultan, manosean, hurtan, en fin, buscan la evidencia de que en una habitación de esa vivienda rústica se dancita -una voz tronante- 'los enemigos de la patria, los subversivos del orden'... Sólo que allí se reunían simplemente a dispararle tonadas al tiempo sitio y a intercambiar palabras.

Al final todo es silencio...

Juan en el camión celular recordaría a su amigo-el jornalero cuando éste cierta mañana le había sugerido que se marchara a otra parte, porque tal como estaban las cosas en el país, hasta por "eso" lo podían encerrar a uno como 'sospechoso' ...

EL ARTE GRIEGO

Traducción

Gonzalo Jiménez Mahecha

CAPITULO III

EL ARTE ARCAICO

El siglo VI ve afirmarse la prosperidad de los Estados de la Grecia continental. Al gobierno de los tiranos (que nada tenían de lo tiránico en la acepción moderna del término), se suceden ya en algunas ciudades constituciones democráticas. Las ciudades-Estado permanecen independientes unas de otras y se hacen a menudo la guerra, pero el sentimiento de una nacionalidad común se desarrolla, fundado sobre la distinción entre los griegos y el resto del mundo -los Bárbaros. La prosperidad se acompaña con una expansión comercial sobre las costas del Mediterráneo y el crecimiento rápido de las colonias establecidas en Sicilia, en Italia y en las costas del Mar Negro por las generaciones precedentes. También el pueblo griego (y no tal o cual Estado) se granjea algunas enemistades en ultramar: al oeste, la de los cartagineses y etruscos, clientes y rivales de los griegos en el plano comercial y, al este, la del nuevo Imperio persa. A comienzos del siglo V, los griegos deberán enfrentarse a estos enemigos con las armas en la mano. Contendrán esos embates y acertarán durante algún tiempo a evitar las contiendas con los extranjeros aunque no entre ellos mismos. Pero ya, en el curso del siglo VI, las artes y las diferentes escuelas del mundo griego se aproximan, siendo cada técnica influenciada por una ciudad preponderante: Atenas para la alfarería, las ciudades del Peloponeso para el trabajo del bronce. Las diferencias regionales son sin embargo aun fáciles de discernir y uno de los rasgos del arte del siglo VI es el aporte de los artistas venidos de Oriente a causa de los Persas, y que trabajan lejos de su país de orígen.

Las artes nuevas de la escultura y de la arquitectura monumentales están representadas por monumentos notables. Las dimensiones de algunos edi-

ficios de Grecia oriental permanecen inigualadas - hasta después del período clásico.

ARQUITECTURA

Las obras maestras arquitectónicas de Egipto habían producido sobre los Griegos un efecto bastante diferente del de la escultura. Hasta entonces, los griegos no habían conocido sino construcciones bastante simples de piedra o ladrillo, sin otra búsqueda decorativa que algunos frisos murales - esculpidos a la moda oriental. En Egipto, descubrieron una arquitectura colosal de piedra, y unas columnas de piedra igualmente que incluyen bases y capiteles esculpidos. Estas columnas eran prácticamente desconocidas en el Próximo Oriente, pero en Grecia, en Samos, un templo había, desde el siglo VII, sido rodeado con una columnata. Los - Griegos se apropiaron rápidamente esta idea que debía convertirse en un elemento esencial de su arquitectura.

Se pueden fijar en los finales del siglo VII los comienzos de los principales órdenes de la arquitectura en Grecia. En Grecia continental se desarrolló el orden dórico cuyas columnas simples remiten a la vez al modelo micénico y al modelo egipcio, con sus capiteles en forma de cojines y sus - fustes acanalados desprovistos de base (ill. 56). El arquitrabe sostenía un friso dividido en triglifos, cruzados por ranuras verticales, y en metopas a menudo esculpidas. Este estilo estaba igualmente extendido en las colonias griegas del Occidente (ill. 57) En Grecia Oriental y en las islas, el otro orden mayor de la arquitectura, el orden jónico, pide prestado para sus decoraciones al repertorio del arte orientalizante. Esas volutas y - elementos florales nunca habían adornado en el - Próximo Oriente nada más importante que el mobiliario de bronce o madera, o, como los capiteles - con volutas de Fenicia, nunca habían pertenecido a

un verdadero orden arquitectónico. Los primeros capiteles de Esmirna y Focea son en forma de campana y llevan motivos florales en relieve. Son seguidos por capiteles eólicos, cuyas volutas surgen del fuste, y finalmente unos papiteles jónicos más anchos, con las volutas a veces ligadas. Los fustes jónicos llevan acanaladuras más numerosas que las columnas dóricas y, más tarde, caras más acentuadas entre las acanaladuras. Las bases comprenden toros abultados y discos cuidadosamente acanalados. Algunas de las más antiguas columnas jónicas servían como zócalo a estatuas votivas, como en Delfos o en Delos, las esfinges sagradas, ex-voto de los Naxianos. (ill. 58). En las construcciones jónicas, el entablamento encima de la columnata es más simple que el de las construcciones dóricas, pero un friso continuo, a veces esculpido, constituye un rasgo importante. En el conjunto, el orden jónico ofrece más variedad y decoraciones superficiales (ill. 59). Comparado con el estilo dórico, parece adornado y demasiado rebuscado, pero como lo veremos, los arquitectos de la época clásica utilizaron correctamente este contraste.

Los órdenes eran aplicados al exterior de los templos, que habían conservado su plano simple que se componía de un pórtico y una sala (cella) donde se alzaba el ídolo, plano al cual se añade entonces una columnata. Unas construcciones más pequeñas, los Tesoros, levantados por unos Estados en santuarios nacionales, no poseían columnas sino en la fachada únicamente. En los Tesoros jónicos de Delfos, estatuas de jóvenes muchachas, las cariátides, reemplazan las columnas del pórtico. Unos edificios más importantes tienen a veces, en los costados, una doble hilera de columnas, o hasta una triple hilera como fachada, como en Samos y Efeso. En el interior de la cella, otras columnas ayudaban a sostener el techo y formaban una especie de nave que conduce hacia la estatua sagrada. Los altares se elevaban en el ex

terior ante la puerta principal del templo, y se componían ya sea de simples bloques rectangulares cuya parte superior estaba esculpida, ya sea, como en Grecia Oriental, de construcciones monumentales con amplias escalinatas que conducían hacia la plataforma de los sacrificios. Cuando la madera era aún utilizada para el exterior de los templos, era protegida con un revestimiento de arcilla pintada, pero en general, en esta época, los muros eran enteramente de piedra y hechos con bloques rectangulares ensamblados con precisión. Para casas particulares o muros de terrazas, se podían emplear bloques poligonales, con los lados a veces encorvados, no menos precisamente ensamblados (estilo lésbico).

Las construcciones jónicas eran decoradas con molduras cuidadosamente esculpidas (ill. 60) alrededor de las puertas, en el tope de los muros, en los canales y encima de las columnas, aún sobre las mismas columnas. Semejantes motivos de flores y volutas son reproducidos en numerosos objetos pequeños de bronce o arcilla. Se derivan de los adornos florales orientalizantes.

Fue a las moradas de los dioses y no a las de los hombres a quienes estuvieron primeramente reservados los órdenes de arquitectura en piedra. Las casas particulares se contentaban probablemente con exteriores de madera pintada. Las galerías con columnas (stoa) y los portales de los templos eran igualmente tratados con magnificencia, pero no es sino más tarde cuando los edificios públicos palacios de justicia y teatros serán objeto de este lujo.

ESCULTURA

En el curso de este período, el tipo de la estatua del kouros, hombre joven desnudo con la postura fijada y simétrica, un pie adelante, las manos adheridas a los costados, permanece inmodificado.

Nos ofrece así una referencia cómo da para el estudio de los progresos técnicos y la evolución de las concepciones que testimonian otras obras.

Los kouroi fueron mucho tiempo llamados "Apolos", pero es dudoso que representen a este dios o a alguna otra divinidad. La mayor parte constituían ofrenda a un dios, otros eran erigidos en las tumbas como recuerdo -y no como retrato. En el curso del siglo VI, se observa una seguridad creciente en la técnica de la escultura del mármol: el empleo del cincel, allí donde el trabajo era ejecutado antaño con punzones y abrasivos, hace desaparecer el aspecto cúbico de las primeras estatuas (cf. ill. 55). Los detalles anatómicos son tratados de manera más realista y mejor proporcionados al conjunto del cuerpo (ill. 61). La sonrisa arcaica, que daba una impresión de alegría forzada, se distiende en una expresión más natural y a veces enfadada. Las estatuas son ahora raramente más grandes que el natural. Un gran paso se ha cumplido así hacia el realismo, a despecho de la rigidez de la pose. Pero el artista trata aún la diferentes partes del cuerpo como simples motivos, y esta concepción persiste hasta la época clásica.

Otras estatuas de hombres no conservan la pose de los kouros. De la Acrópolis de Atenas proceden el famoso Moscóforo (Portador del becerro) y una colección de caballeros, entre los cuales está el Caballero Topino (ill. 62). En su rostro se dibuja la sonrisa arcaica. La escultura admirablemente precisa del mármol, cuyos planos encorvados se reencuentran en aristas agudas, debía ser brillantemente valorizada por el sol. Los mechones y bules de la cabellera están meticulosamente reproducidos, y la corona de encino ilustra el éxito en los juegos de este joven dandy ateniense. Aquí también la estricta frontalidad de los kouroi se ha relajado. La cabeza está bajada y vuelta de lado hacia el espectador que pasa ante el caballo.

Los estudios del cuerpo femenino son raros en es-

tatuaria, tanto que el dominio técnico no ha permitido sugerir mejor sus características sensuales. Veremos en ello lo que hay de diferente respecto de la pintura sobre vaso. Para el escultor arcaico sin embargo, la mujer no es apenas sino un maniquí que se viste. Los rostros son apenas más hermosos o más atrayentes que los de los hombres, las cabelleras no siempre más adornadas. Pero la imaginación del escultor y su gusto por la variedad se manifiestan en el vestido de los pliegues pesados y rectos, dispuestos en abanico a través del cuerpo, o cuyos bordes dibujan una línea zigzagueante. La existencia de los senos es admitida, pero no más. Más tarde, en las Corés (muchachas jóvenes), el lienzo está estrechamente ceñido en las piernas y las caderas, y parece mostrarlas desnudas, pero este movimiento habia primero sido concebido simplemente para ofrecer una línea de pliegues en diagonal en la parte inferior del cuerpo. Una de las primeras Corés áticas (ill. 63) no es sino una estatua tiesa y torpe, pero está compensada por la audacia de la escultura y la simplicidad del vestido. La vestimenta es siempre el pesado peplos. Es el vestido llevado por la que es tal vez la más bella dama de Atenas, La Coré del peplos (ill. 64), pero esta vestimenta no satisfacía plenamente el gusto de las formas del artista arcaico. De ultramar llegaron conjutamente una moda nueva y un nuevo tratamiento del vestido. En esta época, en Grecia Oriental, los escultores se adiestraban en diversfificar la superficie del ropaje esculpido sugiriendo los pliegues mediante líneas cinceladas y sinuosas o ranuras estrechas y poco profundas. El chiton, más ligero y más voluminoso, que las Corés áticas llevaban bajo su túnica, se prestaba mejor a esta búsqueda con sus mangas y sus faldas amplias que podían ser recogidas en múltiples pliegues. Otros pliegues se obtenían llevando la falda de lado en un gesto que debía más tarde hacer resaltar las piernas, colocando diagonalmente el himation (manto) sobre la parte superior del cuerpo, para corresponder al vestido

transverasal sobre las piernas, y arreglando los motivos complicados de las orlas bordadas. Estas nuevas Corés del chiton (ill. 65) han influenciado las series de estatuas descubiertas en la Acrópolis de Atenas y que datan poco más o menos de mediados del siglo VI. Las firmas en los zócalos y el estilo de algunas obras prueban que artistas griegos orientales, sobre todo jónicos u originarios de las islas, como Archermos de Quio, trabajaban en Atenas (ill. 66). Bajo su influencia, algunas cabezas de Corés comienzan a feminizarse. Hacia fines de la época arcaica, se presta más atención a la forma del cuerpo bajo el vestido, y los rasgos del rostro cambian.

Todas estas estatuas permanecen muy convencionales y no presentan ninguna variedad en la pose. Para encontrar composiciones escultóricas más ambiciosas, debemos volvernos hacia los bajo-relieves, en particular hacia los que adornaban los edificios. La arquitectura y la escultura tomaban en Grecia de la misma fuente e iban siempre a la par. La arquitectura nunca era para el escultor un simple apoyo, la escultura nunca era una simple decoración Realzaba y ayudaba a articular las diferentes partes del edificio, y sus temas se añadían a veces al carácter sagrado del templo. El escultor llenó las metopas rectangulares de las construciones dóricas con grupos de dos o varios personajes. Los combates constituyen los asuntos predilectos, pero se encuentran también persecuciones, y la acción se contínua a veces de una metopa a otra. Unas series de metopas pueden estar relacionadas por un mismo tema: las aventuras de los Argonautas en el Tesoro de Sicione en Delfos, o las hazañas de Teseo y Hércules en el Tesoro de los Atenienses del mismo santuario. La composición de algunas de estas primeras metopas es de las más audaces: caballeros vistos de frente, altivo desfile de los héroes ladrones de ganado (ill. 67), combates de hombres y monstruos.
Los triángulos afilados situados en los extremos

del frontispicio presentaban un problema delicado. En el comienzo, una figura maciza ocupaba el centro del frontispicio, flanqueada por otras figuras solas o agrupadas a escalas diferentes. Las esquinas eran cómodamente llenadas con cuerpos acostados. El conjunto se inspiraba a veces en un tema único, pero la reducción de la escala en los extremos no favorecía la unidad y parecía a veces ridículo. Los pescados o los monstruos con cola de serpiente eran los asuntos preferidos para los ángulos, como los espíritus de los vientos que se entrelazan en el templo de Atenea de la Acrópolis de Atenas (ill. 68). Estos, como a menudo las primeras esculturas arquitectónicas, están tallados en caliza, a veces revestidos con estuco para obtener una superficie única, y pintados con colores brillantes. Los fondos eran pintados con azul obscuro o rojo para hacer resaltar las figuras más claras de lo obscuro de los frontispicios. Hacia fines de la época arcaica, la unidad de escala es observada para todas las figuras del frontispicio, exceptuada la divinidad central. Las escenas de batallas (en Egina y Atenas) facilitan un pretexto para las figuras inclinadas, que caen o acostadas, aptas para llenar este marco difícil (ill. 69).

Las esculturas de los edificios jónicos están dispuestas según reglas menos rígidas, y los gustos personales o locales se expresan allí libremente. Del templo colosal de Artemisa en Efeso, no nos quedan sino restos de los personajes esculpidos que decoraban los tambores inferiores de las columnas, los frisos del canal y tal vez los muros de la cella. El Tesoro de Siphnos en Delfos nos ofrece un mejor ejemplo de escultura arquitectónica jónica, que data más o menos de 525 a. de J. C. Las columnas del pórtico están reemplazadas por unas Corés-cariátides, ricas esculturas florales (cf. ill. 60) circundan la puerta y decoran los canales. Frisos con personajes corren a lo largo de los cuatro muros, hasta bajo el techo. Ofrecen

soluciones muy variadas a los problemas de composición planteados por el friso narrativo. Allí se puede distinguir la mano de dos artistas con temperamentos muy diferentes: el este y el norte han sido decorados por uno, el oeste y el sur por el otro. Al norte, una batalla de dioses y gigantes (ill. 70) se despliega a través del friso, uniendo los combates singulares con los intrincados; en el oeste, el juicio de Paris está tratado en tres partes, figurando cada diosa en su carro, y manifiesto el relato mediante gestos expresivos; en el este un episodio de la guerra de Troya, cuya mitad nos presenta a los dioses celebrando consejo en el Olimpo, la otra un combate singular en la llanura de Troya; y al sur una procesión muy fragmentada ilustra la violación de las hijas de Leucipo por los Dioscuros.

Finalmente, en el tope y los extremos de los frontispicios de los edificios dóricos y jónicos, se alzan las acroteras. Estas estatuas representan generalmente monstruos, esfinges, grifos o gorgonas.

La escultura decorativa arquitectónica, en particular la de los frontispicios más tardíos, es casi en relieve redondo, pero allí las poses y los grupos son mucho más ambiciosos que los de la estatuaria de la misma época. Es más bien comparable con la pintura sobre vaso y, por otra parte, toda la escultura en relieve arcaico se explica fácilmente en relación con el dibujo lineal trazado sobre el bloque de piedra no tallado, por donde comienza el trabajo. En un relieve poco acentuado, todos los detalles están en el primer plano, aún si las figuras se cabalgan. En algunos alto-relieves de metopas o frontispicios, las figuras son casi completamente destacadas desde el fondo, y entonces solamente se puede hablar de obras en relieve redondo, que pueden ser consideradas de tres cuartos. Pero la composición permanece también libre a despecho de las dificultades acrecentadas de la ejecución.

El bajo relieve poco acusado, acentuado mediante el color, era también empleado para los monumentos funerarios de los cuales los más conocidos son los de Atenas. A comienzos del siglo VI, eran altas estelas coronadas por esfinges (ill. 71). Pero pronto la misma estela es esculpida con un relieve en que figura el muerto. Las gentes jóvenes son representadas mediante atletas, el disco sobre el hombro teniendo su frasco de óleo, los hombres mediante guerreros (ill. 72): todos están de pie como unos kouroi (a los cuales se asemejan por el detalle de la escultura), vistos de perfil. Un hombre joven está representado con su pequeña hermana, otro fragmento de piedra muestra a una madre que tiene a su hijo muerto, pero es raro que estas estelas altas y estrechas lleven más de un personaje. El relieve representa al muerto sin por ello ser verdaderamente el retrato (los kouroi también - como las Corés en la Grecia Oriental - podían adornar las tumbas). La distinción entre la adolescencia, la juventud y la edad madura se hace a grandes rasgos, y el púgil, por ejemplo, es caracterizado por sus rasgos ampulosos.

Hacia 530 a. de J. C., las esfinges que coronaban las piedras funerarias fueron reemplazadas por florones más simples, nuevo ejemplo de la influencia de la Grecia oriental en Atenas: este adorno ya era conocido en Jonia hacía una generación, aunque de ordinario las estelas de esta región no hayan sido esculpidas. Que el modelo a lo largo fuera delgado se abandonó en Atenas antes de las guerras médicas, pero subsistió en las islas (cf. ill. 115).

Bajo-relieves aparecen también en otros monumentos. Decoran zócalos de estatuas o estelas. Han sido encontrados en el cementerio principal de Atenas, esculpidas escenas de atletas (ill. 73) o de gentes jóvenes estretenidas. Servían también como ex-voto en los santuarios. Estos relieves voti-

vos (ill. 74) llevaban a veces una imagen de la divinidad o una escena del culto, donde el donatario figura sin duda entre los fieles. Algunos muestran al donatario solo, como los relieves de tierra cocida de la Acrópolis de Atenas. Los más bellos sin duda eran empotrados en los muros del santuario.

Por otra parte, fuera del mismo templo, la decoración de un santuario griego se componía en gran parte de donativos privados cuyo lugar, en honor o categoría, dependía de su talla, su mérito o la importancia y reputación del donatario. Estos pedidos, públicos o privados, a arquitectos y escultores, son una característica importante de la Grecia arcaica. El artista es comprometido a ejecutar un trabajo, para satisfacer a los mortales o a los dioses. Para él, "el arte por el arte" es una noción sin fundamento.

BIBLIOGRAFIA

TOMADO DE: BOARDMAN, John. L'Art Grec. París, Larousse. 1965. 286 p.

RESEÑA

Manuel Enrique Martínez Riascos.

LUZ EN LA ARCILLA

Alberto Quijano Guerrero. Vol. 5, Biblioteca Popular Nariñense, Noviembre de 1979. Pasto. 162 p.

Este nuevo volumen de la Biblioteca Popular Nariñense recoge un total de catorce ensayos sobre diversos temas que han ocupado en la mente de su autor, un lugar de serena reflexión y evocación creadoras.

Así, abre sus prosas con aquella Biografía mínima de un pueblo, en la cual se resuma en un hálito de inspiración y lirismo todos aquellos aspectos que han mojonado el origen y evolución de la ciudad del valle de Atriz. Y las concluye En busca de una estética proustiana, no sin antes detenerse en aquellos otros temas, que al criterio del académico Alfonso Rebolledo Pérez(prologuista de la obra) se pueden catalogar así: Temas regionales: Biografía mínima de un pueblo; Boceto del Galeras; Capusigra un héroe de la raza; Pequeño elogio del barniz de Pasto; Tres oraciones laicas a tres santos civiles: Melchor Inca de Salazar; Agustín Agualongo y Juan Lorenzo Lucero. Temas fuera del orden regional: Alabanza de doña Rosalía Suárez; Arboleda protomártir de la poesía romántica; La lírica en la poesía de Gabriela Mistral. Los temas universales: Prioridad de la lírica; Psicología de los colores; Literatura y política; La inutilidad de la Filosofía? Rutas ignacianas; En busca de una estética proustiana.

Con esta selección de sus Prosas, el Dr. Alberto Quijano Guerrero al tiempo de evidenciar una vez su maestría en las artes de la escritura y el estilo, se proyecta en el panorama de las Letras con dimensiones que traspasan lo vernáculo y lo cuotidiano.

IDEAS Y VALORES

Revista del Departamento de Filosofía, Universidad Nacional. Nos. 53 y 54. Diciembre, 1978. Bogotá, 240 p.

Este número doble de Ideas y Valores, se constituye en un documento de vital importancia no solo para los pensadores y docentes de la Filosofía, sino también para todos aquellos colombianos que siguen las rutas del pensamiento en general, ya que la mencionada publicación dedica enteramente su contenido a lo que fueron las "Actas del III Foro Nacional de Filosofía", evento convocado por el departamento de Filosofía de la Universidad Nacional y que se realizó en Bogotá durante los días 26, 27 y 28 de Julio de 1978.

Se presentaron un total de treinta y dos Ponencias, en cuya discusión, como señala Rubén Sierra Mejía en la Presentación de la revista, "se pusieron de manifiesto las distintas escuelas filosóficas que en la actualidad se estudian en Colombia, desde el pensamiento heideggeriano, especialmente representado en el sector de la Metafísica, hasta las tendencias más recientes como la moderna epistemología francesa, particularmente representada por Bachelard y Foucault, la filosofía analítica y la teoría crítica de Habermas. Por otra parte se destacó la importancia de que el trabajo filosófico supere su tradicional aislamiento y sus métodos exegéticos para que plantee problemas e inaugure en consecuencia un diálogo o un trabajo conjunto con las ciencias particulares" (p. 5).

COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES POETIQUES.

Correo del Centro Internacional de Estudios Poéticos. Nos. 123-128. Noviembre - Diciembre 1978. Bruselas, Bélgica, 82 p. (Traducción).

Publicación en francés con carácter de periódico bimestral, constituye el órgano de expresión e intercambio del Centro mencionado cuya sede se localiza en la capital belga.

Creado en 1954 (hace veintiseis años) en los Cursos Internacionales de Poesía que con carácter Bienal se tienen en Knokke-Le Zoute, el Centro Internacional de Estudios Poéticos tiene como fin suscitar la búsqueda de las principales formas de expresión poética del mundo, tanto del pasado como de la actualidad.

Lugar de libre discusión, el Correo presenta estudios críticos donde lo seleccionado responde al criterio de alta exigencia aplicado al análisis de la actividad poética, y mantiene un vínculo de amistad entre aquellos que estiman que la poasía tiene su sitio en el orden general de los conocimientos y de las actividades humanas.

Forman parte del Centro, la Biblioteca Internacional de Poesía -más de 60.000 libros y revistas- fundada en 1956, está al servicio de poetas, críticos, profesores, estudiantes de todos los países.

Como también la sección de Documentación Poética Internacional que incluye además de los catálogos de la Biblioteca, el Fondo Pierre-Ñouis Flouquet, el Fondo Pierre Bourgeois, el Fondo Edmond Vandercammen, el Fondo Paul Dewalhens, un importante fichero bio-bibliográfico, un fondo de manuscritos, de archivos, de documentos iconográficos, asi como las informaciones generales suministradas por los corresponsales del Centro.

El Centro mantiene corresponsales distribuídos en casi todo el mundo, especialmente en Argentina, Brasil, Bulgaria, Canadá, Chile, Cuba, Dinamarca, España, Francia, Grecia, Guatemala, Honduras India, Italia, Marruecos, Isla Mauricio, Mexico, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Polonia, Portu

gal, Rumania, El Salvador, Senegal, Suiza, Checoslovaquia, Túnez, Venezuela.

El presente ejemplar del "Correro..." trae estos textos: Historia y jalones al margen del Surrealismo, cuyo autor Jan Rubes "es un joven y brillante ensayista checoslovaco que se afirma como uno de los mejores historiadores-críticos del Surrealismo" (en palabras de Fernand Verhesen, Director del periódico).

Jardínes del Paraíso, por Vahé Godel, en el cual confluyen obras de Rousseau, de Balzac y de Proust.

Un ensayo sobre la soledad en la obra del poeta chileno Humberto Díaz Casanueva, al cual Evelyne Minard (autora del texto) profesora Asistente de la Universidad de París Norte, ha consagrado su tesis de doctorado.

Un poeta de la crueldad (?) y de la negación por Michel Monate. Estudio sobre Pierre della Faille que el autor ha estractado de su Memoria de Maestro presentada en la Universidad de París 3, en 1974.

Michel Fardoulis-Langrange: El excéntrico por Eric Bourde, que "nos ofrece un ensayo sobre uno de los escritores más secretos y maravillosamente refinados de estos tiempos, Michel Fardoulis-Lagrange que ha publicado recientemente L' observance du meme..."

Aspectos de la parodia en algunas prosas de Pierre Reverdy, por Albert Mingelgrun (substituto en la Universidad de Bruselas) que ha publicado en particular un Ensayo sobre la evolución estética de Paul Eluard (L' Age d' homme, 1977) y Temas y estructuras bíblicas en la obra de M. Proust (Ibid, 1978) trabaja actualmente en aclarar las relaciones entre el dadaísmo y el surrealismo.

Rimbaud/Jouve o el ojo de la catástrofe, por Daniel Leuwers.

EL AZAR Y LA NECESIDAD

Jacques Monod. Barral Editores, Barcelona, 1977. 216 p.

Esta es la 9a. Edición que la famosa editorial española imprimiera para los lectores de habla castellana de esta obra del Premio Nóbel de Fisiología y Medicina 1965. Profesor del College de Francia, dirige el servicio de bioquímica celular del Instituto Pasteur, del cual fue nombrado Director en 1971.

El libro trae un subtítulo: Ensayo sobre la Filosofía natural de la Biología moderna, al que Monod alude en el Prefacio con estas palabras: "Resulta hoy día imprudente por parte de un hombre de ciencia el empleo de la palabra filósofía, aunque en seguida la califique de natural, en el título o en el subtítulo de un libro. Porque ello condena el libro a una acogida desconfiada por parte de los científicos y, en el mejor caso, condescendiente, por parte de los filósofos. Tengo una sola excusa que considero, sin embargo, legítima: el deber que la actualidad impone a los hombres de ciencia de pensar su disciplina en el conjunto de la cultura moderna para enriquecerla así no sólo con importantes conocimientos técnicos, sino también con ideas enraizadas en su ciencia particular que puedan considerarse humanamente significativas. La misma ingenuidad de una mirada virgen (y la de la ciencia lo es siempre) puede alumbrar con una luz nueva viejos problemas... Este ensayo no pretende en absoluto exponer la biología entera sino que intenta claramente extraer la quintaesencia de la teoría molecular del código ... Asumo por entero la plena responsabilidad de los desarrollos de orden ético y hasta talvez político que no he querido evitar por peligrosos que fuesen o ingenuos o demasiado ambiciosos que pudiesen parecer: la modestia conviene

al sabio pero no a las ideas que lo habitan y que debe defender" (p. 10-11).

INDICE

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFIA

PASTO - NARIÑO - COLOMBIA

APARTADO AEREO 626

APARTADO NACIONAL 86

TELEFONO: 58-50

SE SOLICITA CANJE