



ESTAMOS SIENDO

ONTOLOGÍA EN POETAS LATINOAMERICANOS

Edwin Bolaños
Julián Cárdenas
Juan Cepeda H.
Viviana Chicazuque
Carlos A. Moreno



Estamos siendo

Ontología en poetas latinoamericanos

Juan Cepeda H.
Editor

Edwin Bolaños
Julián Cárdenas
Juan Cepeda H.
Viviana Chicuazuque
Carlos A. Moreno

Investigación financiada por USTA-COLCIENCIAS



COLCIENCIAS
Ciencia, Tecnología e Innovación

Estamos siendo: Ontología en poetas latinoamericanos / Edwin Bolaños y otros cuatro autores ; editor Juan Cepeda H.- Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2016.

208 páginas.

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-958-631-945-4

1. Poesía latinoamericana – Crítica e interpretación 2. Poesía -- Ontología 3. Poetas – Latinoamérica I. Universidad Santo Tomás (Colombia) II. COLCIENCIAS III. Semillero Metafísica y Ontología: SEMEyON.

CDD 861.09

CO-BoUST



COLCIENCIAS
Ciencia, Tecnología e Innovación

© Autores: Edwin Bolaños, Julián Cárdenas, Juan Cepeda H.,
Viviana Chicuzaque, Carlos A. Moreno M. Editor: Juan Cepeda H.

© Universidad Santo Tomás

Unidad de Investigación

Grupo de Investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana

Semillero Metafísica y Ontología: SEMEyON

Integrantes activos 2016:

Edwin Bolaños Flórez, Juan Cepeda H.,

Mónica Chávez, Viviana Chicuzaque, Sara García, Érik González,

Jadany Piedrahíta, Andrea Torrijos

Todas las imágenes son de Maimará, Argentina, tomadas por Juan Cepeda H.

© SEMEyON

Este es uno de los productos de investigación del proyecto Ontología en poetas latinoamericanos, de-sarrollado durante 2014-2015, cofinanciado por Colciencias y la Universidad Santo Tomás, mediante convocatoria 617 de 2013.

Ediciones USTA

Carrera 9 n.º 51-11

Edificio Luis J. Torres, sótano 1

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfonos: (+571) 5878797, ext. 2991

editorial@usantotomas.edu.co

<http://ediciones.usta.edu.co>

Directora editorial: Matilde Salazar Ospina

Coordinación de libros: Karen Grisales Velosa

Asistente editorial: Andrés Felipe Andrade

Diagramación: Cristina Castañeda Pedraza

Diseño de cubierta: Cristina Castañeda Pedraza

Corrección de estilo: Pamela Montealegre

Hecho el depósito que establece la ley

ISBN: 978-958-631-945-4

Primera edición: 2016

Esta obra tiene una versión de acceso abierto disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad Santo Tomás: <https://doi.org/10.15332/li.lib.2016.00134>

Todos los derechos reservados

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización previa por escrito de los titulares.

CONTENIDO

Prólogo	7
A ser, por estar. La semilla de un proyecto de investigación que apenas germina	
PRIMERA PARTE. APROXIMACIÓN ONTOLÓGICA A LA POÉTICA LATINOAMERICANA	11
Ontología poética indígena colombiana	13
La negación del ser indígena en Colombia y Latinoamérica	14
Filosofía indígena: sabiduría del pensamiento ancestral	23
Ontología indígena: hacia la comprensión del <i>ser</i> y del <i>estar</i>	26
Poética indígena precolombina	29
El <i>estar</i> : comprensión ontológica desde la poética indígena colombiana	31
El pueblo	35
Pacha y naturaleza: fuerza creadora y dinamizadora del ser	39
Memoria y palabra	48
Referencias bibliográficas	51
La fuerza del amor en la poesía de José Martí: álamo pasional que ardió en los montes sagrados de su existencia	57
Referencias bibliográficas	89
Posibilidad ontológica del <i>Martín Fierro</i>	95
José Hernández y la poesía gauchesca	96
Posibilidad ontológica del <i>Martín Fierro</i>	106
Consideraciones finales	125
Referencias bibliográficas	125
A lo profundo. Una aproximación ontológica a la obra de Hugo Mujica	129
Introducción	130
Sobre las influencias de categorías ontológicas: analítica y función	137
Referencias bibliográficas	165

SEGUNDA PARTE: ONTOLOGÍA POÉTICA LATINOAMERICANA	169
Sentipensar ontológico latinoamericano	171
a. Sabidurías ancestrales	172
b. Pasiones de ser	181
c. <i>Lo que es</i> popular	191
d. Ontología poética	199

Prólogo

A ser, por estar

La semilla de un proyecto de investigación que apenas germina

La ontología se constituyó, en la modernidad, como la rama especializada en el problema del ser en cuanto ser, que hace parte de una disciplina más amplia a la que desde el siglo I se ha llamado metafísica. Sin embargo, si se lee detenidamente, esta ontología no es otra que la misma filosofía primera de Aristóteles: el estudio de aquello por lo que todo lo que es está ahí siendo. Ya es sabido que la mentalidad y la lengua griegas apalabraron las cosas en términos de lo que son, y por ello «ser» como verbo era no solamente parte de la estructura gramatical sino parte esencial de la cultura griega: constituía su horizonte de comprensión de la realidad.

Aunque otras culturas en el mundo también han pensado la realidad en términos de lo que es esta, no desarrollaron esa sutileza gramatical para expresarlo tan agudamente como lo hicieron los griegos; así como también se encuentran hoy día culturas que para expresar el mundo no tienen término alguno que se identifique con el verbo ser.

La labor de Aristóteles en la sistematización de estos saberes como una disciplina completamente estructurada fue tan valiosa que, en términos generales, jamás se le cuestionó hasta inicios del siglo XX, y la historia de la filosofía da cuenta de cuantos tratados se han escrito siguiendo sus lineamientos. Tal vez valga aclarar acá que la naturaleza de la ontología no es dogmáticamente racional: el mismo Aristóteles la llamaba también sabiduría y, más específicamente, sabiduría primera, y en el siglo XX Martín Heidegger se esfuerza por sacarla de ese paradigma moderno ratiocéntrico en el que la ha encontrado.

Dentro del nuevo horizonte que Heidegger le abre a la ontología se encuentra la poesía. En sus estudios retoma a algunos poetas europeos a partir de los cuales encuentra cómo habla el ser, tarea que en la región hispanohablante también ya ha

adelantado Mauricio Beuchot, entre otros. Es precisamente, en este contexto, que el SEMillero METafísica y ONtología: SEMEyON adscrito al Grupo de Investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana, se propone avanzar la pesquisa ontológica en la obra poética de algunos autores latinoamericanos. Aunque semejante tarea no es nada fácil, y a veces tampoco aceptada por «filósofos ortodoxos», aprovechamos que el semillero está constituido por jóvenes estudiantes de licenciatura y maestría que creemos en el proyecto, además que para esta propuesta particular también hemos recibido el apoyo financiero de Colciencias y, naturalmente, de la Universidad Santo Tomás.

Cada integrante de SEMEyON eligió al poeta de su preferencia personal, se dedicó a buscar toda su bibliografía, a leerle desde el horizonte de comprensión con que nos estamos formando en el semillero, a descubrir vetas que hablen ontológicamente, y a redactar el informe final de su investigación, que termina siendo cada uno de los capítulos que componen este librito. Todos empezamos con entusiasmo, hubo quienes se quisieron pegar al proyecto y no lo lograron, así como quienes habiendo comenzado luego se quedaron a mitad del camino, pero con no poco esfuerzo algunos llegamos al final de la meta.

Como se verá, la obra se estructura en dos partes: una primera, más hermenéutica, en la que los autores hacemos una aproximación ontológica a la poesía indígena colombiana, a la del cubano José Martí, y a la de los argentinos José Hernández y Hugo Mujica; en la segunda parte se presenta una propuesta de ontología poética, nutrida con los aportes de los textos cuyos autores ya se estudiaron en la primera parte. A decir verdad, este proyecto no ha finalizado, apenas comienza: en eso estamos, estamos siendo. Por esta razón va nuestro más sincero agradecimiento a quienes nos apoyan en esta empresa, ya en la Maestría en Filosofía Latinoamericana o, en general, el apoyo que siempre se nos ofrece en la Facultad de Filosofía y Letras y la Unidad de Investigación de la Universidad Santo Tomás, así como a los líderes de Tlamatinime, y a los colegas y amigos que con algún dato o con entusiasmo siempre nos animan a continuar.

Finalmente, verdadeamos al señalar que el proyecto de investigación del semillero avanza solamente en la medida en que echamos a andar alguna idea kuschiana: es el filósofo latinoamericano Rodolfo Kusch quien nos ha enseñado a pensar desde nosotros mismos, desde lo que somos y como estamos siendo en esta América parda, mestiza. No es fortuito que las correcciones del libro las hayamos finalizado en Maimará (Argentina), junto a los archivos de este gran pensador americano, en la Quebrada de Humahuaca. Estar en América Latina fructifica en una ontología poética que, por un lado lleva el sabor auténtico de nuestras identidades, y por otro, evidencia que, efectivamente, el problema del ser tiene su universalidad.

Juan Cepeda H.

Editor



Primera parte

**Aproximación ontológica a la poética
latinoamericana**

Ontología poética indígena colombiana

Julián Cárdenas¹

Descubrir América significa escudriñar las voces silenciadas que por siglos han estado sumergidas en los anaqueles del olvido, por eso, mirar al Ñawpa-pacha (tiempo adelante) significa revivir la multiplicidad de formas de actuar en el mundo que restablecen la comunión con la *pacha*, la vida, el pueblo, la memoria y la palabra, es decir, develar el *horizonte del ser y el estar indígena latinoamericano*. Apropiar los cantos y las palabras de los pueblos indígenas significa encontrar el sentido de los diversos caminos recorridos por la humanidad a partir de la enseñanza de los abuelos, quienes, teniendo la capacidad de entrar en un profundo diálogo y encuentro con todos los seres, transmiten el mensaje de la armonía, la reciprocidad y la complementariedad en todos y cada uno de los integrantes del universo. Descubrir la poesía como evidencia de una ontología indígena presente en los cantos ancestrales de las comunidades conlleva a conocer al poeta no de manera individual, sino, por el contrario, busca reconocerlo como un chaski *mitimae*² que lleva la palabra a todos los rincones de la *pacha*. Por tal motivo, se vivenciará la poesía de tres caminantes de la palabra que muestran la vigencia actual del pensamiento indígena latinoamericano.

En primera instancia, el poeta Hugo Jamioy Juagibioy: pertenece a la cultura *Camuentsa Cabëng Camëntsá*, heredero de las tradiciones del Valle de Sibundoy (*Bëngbe Uáman Tabanóc*, «Sagrado lugar de origen»), Putumayo. El pueblo *Camuentsa Cabëng Camëntsá* se caracteriza por mantener viva su identidad a través de la conservación de su memoria, que va desde las prácticas ancestrales en la medicina tradicional, como la toma de yagé, el arte (tejido, tallado en madera, instrumentos musicales), hasta la posesión de la tierra manteniendo una relación armónica con ésta.

1 Licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, magíster en Filosofía Latinoamericana y doctorando en Filosofía de la Universidad Santo Tomás. Docente e investigador de UNIMINUTO (Corporación Universitaria Minuto de Dios) y de la Universidad Santo Tomás. Integrante del SEMillero de MEtafísica y ONtología: SEMEyON.

2 Informante mensajero del Imperio Inca.

Fredy Chikangana -Wiñay Mallky- es el segundo poeta que será abordado. Hace parte del Pueblo Yanakuna del Sur-Oriente colombiano, ubicado en el departamento del Cauca. Fredy Chikangana, a través de su trabajo comunitario en el Cabildo Mayor del pueblo Yanacona, fortalece la cultura por medio de talleres regionales orientados a la recuperación de la lengua propia y al florecimiento de la palabra indígena en un proyecto denominado Oralitura. En esta misma dirección funda el grupo Yanamauta, “conocimiento y saberes yanaconas”.

Por último, Vito Apüshana nació en el sector de Palaashí, noroeste de la Serranía de Jalala, en La Guajira colombiana. Este poeta hace parte del pueblo wayuu, donde su vida se entrecruza con las actividades cotidianas de un indígena de esta región como el pastoreo, el comercio, la búsqueda del agua, entre otras actividades, y por otra parte, la manera en que las retrata a través de cuentos, leyendas y poemas.

Es por esta razón que aventurarse a llegar a una posible comprensión del *ser* latinoamericano desde el horizonte indígena es el primer reto al que se enfrenta el presente capítulo, el cual busca posicionar el pensamiento indígena como una forma de filosofar propia de este continente. De igual manera, como segundo reto, se busca posicionar la *poesía* como una de las formas de llegar a la comprensión del *ser* en Latinoamérica. Develar una ontología ancestral desde la poética indígena significa partir de la esencia de una de las más profundas expresiones humanas, la cual integra la totalidad del *ser* en su expresión como individuo, pueblo, espíritu, etc., emergiendo por medio de la palabra escrita la oralidad del universo, a través de la polifonía de la memoria y el sonido que emite la naturaleza.

El presente capítulo tiene, entonces, la apuesta de hacer un ejercicio de ontología política para evidenciar la negación del ser indígena en Colombia y Latinoamérica, mostrando a su vez cómo la poética indígena ha servido para resistir y proponer alternativas frente a tales coyunturas. Seguido de esto, la siguiente búsqueda pretende contribuir con la argumentación de la presencia de la filosofía en los indígenas y, por consiguiente, a través de aquella propuesta, postular cómo desde la poética indígena colombiana se evidencia una posible comprensión del *ser* y *el estar* en Latinoamérica.

La negación del ser indígena en Colombia y Latinoamérica

La iniciativa de postular una ontología política en el pensamiento indígena busca establecer las condiciones para llegar a una comprensión del ser indígena desde la *lógica de la negación*, categoría utilizada por Kusch para referirse a la situación actual e histórica de los pueblos en el continente. De igual manera, esta primera parte busca evidenciar cómo la *lógica de la negación* conllevó distintas formas de resistencia del indígena en lo contemporáneo, una de ellas la *poesía*, afirmando –a través de la negación– el pensamiento indígena en América Latina. En el escenario latinoamericano y colombiano se ha negado el *ser* indígena a partir de distintos tipos de violencia. Para este caso, la violencia simbólica ha sido una forma de negación del “otro”, donde el aspecto étnico y cultural se ha constituido en uno de los escenarios de las particularidades latinoamericanas en el ejercicio de la construcción del Estado

nacional. La configuración de los Estados en América Latina, herederos de las ideas liberales de la revolución burguesa en Francia, desencadenó un orden social que sustituyó los privilegios de los colonialistas españoles a un reducido grupo de criollos, quienes después de las guerras de Independencia y del inicio de la vida republicana, buscaron configurar la unidad nacional consolidando discursos y prácticas que buscaban trazar un camino para llegar a aquella. Es así que la identidad nacional se ha instaurado por medio de la negación para mantener y ejercer el dominio y la soberanía de las élites por medio de los preceptos de una ideología ilustrada, encaminadas a configurar una nación cuyos participantes deben apropiarse un conjunto de valores, tradiciones y creencias, bajo una misma cultura. Esto desembocó en la configuración de una concepción homogénea en la nación, la cual asumió las diferencias culturales y los particularismos étnicos como formas concretas de un pasado que debía desdibujarse de los Estados en el continente, buscando en los grupos dominantes ilustrados, fundamentados en la ideología liberal, el exterminio de los grupos étnicos, en unos casos, «promoviendo [...] la importación y presencia ‘civilizadora’ de migraciones europeas» (Subercaseaux, 2003, p. 69), y para otros, reducirlos por medio de la educación religiosa, de su condición “salvaje” a una “civilizada”.

El pensamiento indígena, así como los pueblos indígenas en concreto, ha estado sometido a una constante negación, ya que el posicionamiento de una cultura nacional homogénea y excluyente en Colombia durante el siglo XIX y parte del XX, generó que las dinámicas históricas, culturales y filosóficas de los pueblos mencionados en gran medida se desconozcan hoy en el país. Cabe aclarar que después de la segunda mitad del siglo XX se presentó en Colombia un movimiento indígena enmarcado en organizaciones como el Consejo Regional Indígena del Cauca –CRIC–, la Organización Nacional Indígena de Colombia –ONIC–, Organización de los Pueblos Indígenas de la Amazonía Colombiana –OPIAC–, Organización Zonal Indígena del Putumayo –OZIP–, Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca –ACIN–, entre otras organizaciones que han desarrollado acciones claras en pro de mostrar la presencia indígena en el país. No obstante, los dispositivos hegemónicos de la cultura dominante no han permitido del todo realizar un verdadero diálogo y encuentro intercultural con las comunidades étnicas, justamente por una negación de la diferencia y la diversidad. El desconocimiento de estos aspectos ha generado que se conozcan más los procesos políticos, económicos, sociales, culturales y filosóficos de Europa, hasta el punto de considerarlos propios, teniendo en cuenta que han estado de por medio distintos factores que conllevan a esta posición. Uno de ellos es la religión, evidenciada en la imposición de creencias y estigmatización de la espiritualidad ancestral a través de la violencia simbólica. Otro aspecto se enmarca dentro del escenario estatal, propiamente desde la formación de las repúblicas, pues al imponer figuras políticas y administrativas exógenas, con el argumento de controlar y homogeneizar la totalidad de la población, encubrieron las distintas memorias colectivas y ancestrales en las naciones latinoamericanas. Y un tercer aspecto es la

educación, la cual desconoce los saberes propios con la implementación de planes de estudio que le dan preeminencia a los conocimientos occidentales reflejados en la enseñanza de la historia, donde esta disciplina se ha impartido de forma lineal, presentando a Europa como el centro y desarrollo de la historia universal. La psicología de la educación señala que para abordar el conocimiento histórico se debe desarrollar a partir de distintas fases, que muy pocas veces corresponden a la evolución histórica de las diferentes sociedades en el mundo. Es decir, la dificultad de leer el desarrollo histórico de América Latina consiste en la limitación de incorporar exclusivamente momentos de Occidente como la edad antigua, edad media, edad moderna y edad contemporánea en los procesos particulares que se han dinamizado en el continente. Otro ejemplo es la distinción que se ha hecho a través de lo que significa la prehistoria y la historia, en este sentido los pueblos originarios quedarían subyugados al primer elemento borrando de por sí su existencia en el historia universal. La organización hegemónica alrededor de la prehistoria se da en la medida en que se distingue a los pueblos que poseen o no escritura. Por lo tanto, dentro de este orden, los pueblos ancestrales no entran en el desarrollo histórico universal.

La negación de un pasado “infértil” generó que la diferencia étnica y cultural se invisibilizara, o en otros casos se redujera en los Estados nacionales latinoamericanos de los siglos XIX y XX por el mestizaje. De esta manera, en las naciones de América Latina se establecieron prácticas discursivas que apuntaban a configurar dinámicas unívocas en el plano cultural, con el propósito de subsumir la diferencia étnica en un centralismo homogéneo. En Colombia existieron discursos influenciados por el positivismo, que apuntaban a que parte de la ausencia del progreso en esta sociedad se debía a la presencia de grupos étnicos que retrasaban el proceso evolutivo en la configuración de una sociedad que se lograra parecer a la europea. Figuras centrales de la élite dirigente colombiana del primer cuarto del siglo XX señalaban que:

La otra raza salvaje [la primera es la negra], la raza indígena de la tierra americana, segundo de los elementos bárbaros de nuestra civilización, ha transmitido a sus descendientes el pavor de su vencimiento. En el rencor de la derrota, parece haberse refugiado en el disimulo taciturno y la cazurrería intrínseca y maliciosa. Afecta una completa indiferencia por las palpitaciones de la vida nacional, parece resignada a la miseria y a la insignificancia. Está narcotizada por la tristeza del desierto, embriagada por la melancolía de sus páramos y sus bosques. (Gómez citado en López de la Roche, 2005, p. 103)

En este sentido, una limitación que desarticulaba la cohesión de la nación basada en el proyecto de consolidar una identidad nacional se debía a que otras visiones de mundo en el país iban en contra de los intereses de las élites. Por ejemplo, el hecho de que el pensamiento y la memoria colectiva afro e indígena no correspondieran a la lógica liberal, generó que desde esta postura se considerara el carácter colectivo como la negación de la personalidad del indígena, ya que este restringiría «integración en

igualdad de derechos y deberes a la sociedad nacional» (Cortés, 1984, p. 28). Así, «hay en el indio un complejo, una sensación de inferioridad, precisamente porque ve que en realidad no es dueño de nada; ve la tierra como un patrimonio de su raza, pero no de su familia, no del individuo» (Cortés, 1984, p. 29).

Los anteriores discursos obedecían, de esta forma, a lógicas raciales de superioridad, articulados directamente a los lineamientos constitucionales, como la Ley 89 de 1890 que señala en su artículo primero:

La legislación general de la república no regirá entre los salvajes que vayan reduciéndose a la vida civilizada por medio de misiones. En consecuencia, el gobierno de acuerdo con la autoridad eclesiástica, determinará la manera como esos incipientes deben ser gobernados. (Sánchez, 2001, p. 43)

Los anteriores enunciados son representaciones de la violencia simbólica sobre lo étnico y lo cultural que se ha mantenido a partir de la búsqueda de una unidad nacional unívoca a lo largo de la formación del Estado nación en América Latina. Además, la preocupación de pensadores latinoamericanos del siglo XIX por hallar la consolidación de una patria sólida a partir de la cohesión social afirmaba que lo étnico no tenía cabida en ese horizonte. Por tal motivo, Montalvo proyectó la diferencia étnica en Ecuador hacia la obtención de la civilización en el indígena, refiriéndose a éste de la siguiente manera:

El indio, como el burro, es cosa mostrenca [...]. El soldado le coge para hacerle barrer el cuartel y arrear las inmundicias; el alcalde le coge, para mandarle con cartas a veinte leguas [...]. Y el indio vuelve porque ésta es su cruel condición, que cuando le dan látigo, templado en el suelo, se levanta agradeciendo a su verdugo. Diu su lu pagui amu, dice: Dios se lo pague amo, a tiempo que se está atando el calzoncillo, ¡Inocente criatura! (Montalvo citado en Walsh, 2009, p. 31)

A su vez, siguiendo esta misma línea, Juan León Mera (1852-1894) consideró al indígena como sujeto importante en la construcción de la identidad americana; sin embargo, éste debía adecuarse al modelo vigente de la época, con el propósito de sacarlo de su atraso por medio de la evangelización y la castellanización. Por tal motivo:

Lo que por estas tierras vivirá más que las razas puras europea y americana, son la lengua y costumbres extranjeras. El elemento español tiene que preponderar en su mezcla con el indígena, y acabará por absorberlo del todo: así tiene que ser naturalmente, puesto que éste vale mucho menos que el otro; y así conviene que sea, y así viene siéndolo desde el tiempo de la conquista y sobre todo desde la independencia. El triunfo absoluto de nuestra lengua y nuestras costumbres es ya un hecho bajo cierto aspecto. El quichua no solamente va adulterándose, sino desapareciendo. (Mera citado en Walsh, 2009, p. 33)

Esta posición se articula a la Ley 89 de 1890, enunciada anteriormente, enmarcada en el periodo histórico colombiano denominado “La Regeneración”, donde su lema “regeneración o catástrofe” es una afirmación que proviene del orden biológico, es decir, volver a una nueva generación partiendo desde la acción social para buscar la manera de obtener sangre nueva que llegue a estos territorios, planteamiento que surgió y se afirmó desde el conservadurismo. Además, respecto a la castellanización y el “triunfo absoluto de nuestra lengua”, en la constitución de 1886 colombiana, el positivismo se materializa a partir de discursos modernos bajo los preceptos científicos propiamente en la filología, ya que por medio de ésta se ordenaban tres elementos que definirán la representación de lo étnico en la vida republicana a través del lenguaje. Los tres elementos se configuran por medio de un uso: la forma como sujetos hablan realmente, de una ley: cómo los lenguajes tienen una propia ley y se articulan al concepto de nación, y de un origen: la continuidad histórica de la idea de “raza”.

Es así que intelectuales como Miguel Antonio Caro utilizaron referencias sobre la evolución o involución del lenguaje, en principio, como forma para que la nación tomara rumbo a partir de la importancia de retomar el origen español para diferenciarse, por un lado, de las naciones indogermánicas y, por otro, de la diversidad lingüística presente en el país. Para ello, Caro buscaría ese origen por medio de la ciencia –la filología– y la reforzaría con la religión para mantener un nuevo orden en la nación. En este sentido, la Academia Colombiana de la Lengua pretendió generar que los usos se ajustaran a las formas, es decir, que la población “hablara correctamente” el español y que, a su vez, éste sea el único idioma para no caer en la anarquía lingüística de la nación. Así, esta Academia veló por la tradición lingüística y constituyó el orden para evitar al máximo los “salvajismos” evidenciados en las lenguas indígenas, acentuando la presencia de una lengua y un dios, encarnados en la figura preponderante del Estado, la unidad lingüística y la religión.

Esta perspectiva aludía a recuperar lo propio a partir de la memoria y la lengua española con el propósito de construir nación, donde hablar español configuraría la forma de compartir un pasado. Caro estableció elementos para definir una historicidad de la evolución de las lenguas, afirmando que la cúspide de éstas se instaura a partir de la poesía, por lo tanto, las culturas que no pusieron por escrito textos poéticos, como los indígenas, dadas sus condiciones lingüísticas, no pueden estar sujetos a condiciones morales. Fue así que se configuró un carácter culto en las dinámicas sociales a través de la poesía, la pintura y otras expresiones artísticas que revitalizarán las costumbres nacionales, por lo que esta vía de regeneración cultural contribuiría con la limpieza de sangre originada en la colonia, pero que a través de su paso por la vida republicana se transformó en la depuración de la raza por medio de filtros lingüísticos. En consecuencia, Rufino José Cuervo en *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje colombiano* evidencia este propósito, planteando que:

Es el bien hablar una de las más claras señales de la gente culta y bien nacida [...] Nadie revoca á duda que en materia de lenguaje jamás puede el vulgo disputar la preeminencia á las personas cultas; pero también es cierto que á la esfera de las últimas puede trascender algo del primero, en circunstancias y lugares especiales, así el aislamiento de los demás pueblos hermanos, origen del olvido de muchos vocablos puros y del consiguiente desnivel del idioma, el roce con gente zafia, como, por ejemplo, el de los niños con los criados, y los trastornos y dislocaciones de las capas sociales por los solevantamientos revolucionarios, que encumbran aún hasta los primeros puestos á los ignorantes é inciviles, pueden aplebeyar el lenguaje generalizando giros antigramaticales y términos bajos. (Cuervo, 1907)

Las anteriores posiciones evidencian cómo el paradigma universalista, lógico, racional y científico occidental ha estado lo suficientemente arraigado en la episteme de América Latina, convocando la necesidad urgente de reivindicar por medio de categorías propias la definición de un pensar y sentir latinoamericano que den cuenta de la realidad del continente. Sin embargo, aunque existen algunos avances en esta discusión, es pertinente continuar acercándose a los aportes de los distintos autores de América Latina u otros que han analizado profundamente la realidad del continente, los cuales permiten pensar y repensar categorías que estudien, interpreten y comprendan el mundo latinoamericano. Es así que al interior de esta perspectiva la “lógica de la negación”, propuesta por Kusch, direccionará inicialmente la presente apropiación de la poética indígena para ubicar la dimensión ontológica de los pueblos ancestrales. Para este autor, la “lógica de la negación” es el método por el cual se instala una posibilidad de *ser*, es decir, más allá de erigirse una apertura de la poética indígena en Colombia a través de la riqueza de literaturas autóctonas, lo que se devela es una forma de *ser*.

Bajo esta premisa, el proyecto de existir surge como consecuencia de lo negativo mismo, en la medida que al negar el pensamiento indígena en los Estados nacionales latinoamericanos, como se apreció anteriormente, se posicionan formas de resistencia para mantener vivo este pensamiento de distintas maneras, tales como materializar formas narrativas, que en el caso de la poética indígena permite evidenciar el potenciamiento de categorías y prácticas propias del pensamiento indígena desde una dimensión ontológica. La “lógica de la negación” es el horizonte de comprensión sobre el cual se ha acentuado la coyuntura entre el pensamiento occidental y el pensamiento indígena, dado que el primero históricamente ha pretendido negar el segundo dentro del horizonte eurocéntrico. No obstante, utilizar como referente este concepto permite asumir la composición ética, estética y ontológica de los pueblos indígenas en el continente, posicionando el pensamiento indígena al interior de los discursos filosóficos universales sin la pretensión de remplazar uno por otro. La “lógica de la negación” cambia de orden el sentido científico y lógico de Occidente en la medida en que al asumir la negación como referente, se presenta la posibilidad de *ser*

desde el horizonte del *estar* en Latinoamérica. Partir de la negación es descubrir otra realidad del continente, pues históricamente se ha afirmado un tipo de conocimiento, existencia y maneras de proceder en el mundo a través de la negación de otras posibilidades, es decir, se afirma el logos occidental sobre la negación de formas de pensar autóctonas. Sin embargo, es en esta negación donde se acentúa una lógica que invierta el orden históricamente establecido por otro, que se acerque directamente a la existencia de los pueblos originarios, «mediante la negación se desciende al campo de verdad en que se desempeña el existir. Este no se concibe sino en el horizonte de su estar. Se trata, en suma, de todo lo que condiciona el ser del existente» (Kusch, 1973, p. 562). Así, este método posiciona el *estar* como la posibilidad de *ser* en el continente, en la perspectiva de que el primero es la negación del segundo, en cuanto surge como consecuencia de lo negativo mismo: «la negación conduce a lo que *está*, y todo lo que *es* resulta sumergido en el *estar*» (Kusch, 2008, p.102).

Es así que la *poética* indígena aparece como una forma de enunciar el *estar* indígena a través de múltiples formas de resistencia, una de ellas es la poesía. La poética en el pensamiento indígena parte del reconocimiento de la memoria colectiva de los pueblos, que a pesar de las situaciones coyunturales durante la conquista, la colonia y la formación de las repúblicas latinoamericanas mantienen vigente procesos de resistencia que evidencian su *estar* en el continente, aun cuando, como se explicó anteriormente, los pueblos indígenas han estado al margen de una vida nacional sectaria y excluyente, utilizando distintas formas de resistencia como la palabra poética. Es aquí donde poetas contemporáneos como Chikangana apropian la palabra para rendirle un homenaje a las luchas de los pueblos ancestrales y, a su vez, dar a conocer todo el entramado de un pueblo que por medio de la palabra se mantiene siempre vigente. La historia de los pueblos ancestrales ha sido una historia llena de lágrimas, sufrimiento y dolor, ya que desde hace cinco siglos la expropiación, usurpación y negación del pensamiento indígena ha estado sometida al acallamiento del canto de la naturaleza, el trino del pájaro, el murmullo de las hojas de los árboles, por ello Chikangana dedica

*estos cantos a la lucha y resistencia de
nuestros pueblos nativos en Colombia y América; a
los abuelos y abuelas que han sabido guardar en buen
cofre la sabiduría para ir sacándola en los momentos
más difíciles de nuestro caminar; a los hombres y
mujeres que, por encima del dolor y el cielo gris que
nos cubre, con la grandeza de sus corazones hacen
que el sol alumbré la memoria de las generaciones;
a los caminantes de la palabra, a los luchadores por*

la vida y los sueños, a los niños por su capacidad de asombro. A los que han sabido ganarse un lugar en este universo con aquella terquedad tan necesaria para lograr un mundo más justo y digno donde quepamos todos y todas. A la memoria de Manuel Quintín Lame Chantre, la Gaitana, Juan Tama, Kakaoña, Inca Salazar, al cacique y gran señor de Pancitara y a cada uno de los hombres y mujeres que han ofrendado su vida por la permanencia de nuestras naciones indígenas en América.
(Chikangana, 2010, p. 12)

Es a través de la memoria que los pueblos indígenas se mantienen hoy más presentes, ya que por medio de la palabra se forma la permanencia de los pueblos, la cual trasciende los espacios físicos y espirituales por lograr un mundo «más justo y digno donde quepamos todos y todas». La lucha se lleva a través de la palabra, la cual conmemora momentos coyunturales del caminar indígena; sin embargo, gracias a las enseñanzas de los mayores, a los *caminantes de la palabra*, hoy se mantiene en pie el pensamiento indígena, para este caso, por medio de la poesía. De esta manera, el poeta o –como se refiere Chikangana– el *oralitor*, canta desde las entrañas de la *pacha*, en donde la historia de los pueblos indígenas no se ha contado o se ha contado de forma tergiversada. Chikangana muestra que a través de la historia oral, hoy avivada por la poesía, la presencia de grandes mujeres y hombres en ofrenda a la Madre Tierra y a la permanencia de las culturas en sus territorios ancestrales que dieron su vida, evidencian la sabiduría en la resistencia, la fuerza y el valor de las abuelas y los abuelos. Tal es el caso de poema *Hatun sonccopay Quintín Lame pawaymanta*³, donde presenta un homenaje a Quintín Lame, quien a través de distintos levantamientos indígenas en la región del Cauca fue uno de los encargados de restituir algunos resguardos a los indígenas de ese departamento.

*Lloccay urdus intipura tamiacunari
chaki tacyak ñawi tuquiri
muyuyñan taita quintín
qan ucju yanapay
qnimanshuk churo kcakyapa
chacmayri llaquipak huicsan.*

*Chaypimanta paccariok qan atipanacuy
ima ñukanchicay atipanacuy
nanaypari piñascay qanpi pachacaqqe
munayniokta
paquik coysu pachacuna piñascaypa
llaquiyacuna terrazguerocay
hinari chimpay ñanpay
munaniokpak runaqanta.*

*Urkumanta yachay chaki qan tacyak
wairapayri reksik hatun sonccopay pahuaymanta
yakupay Cauca cahuakrikuk yachak
yahuarpa hichhay runallaktaman.*

*Icha killacuna ima pallayta ric-chascca
pay-payllacunapi tutapunchau
reksiyacay manaycuna ucju-ucju
ima cjamuyta runalla.*

(Chikangana, 2010, p. 24)⁴

La presencia de los pueblos originarios en la historia colombiana muestra una historia negada, ya que las tradiciones ancestrales en la memoria de los pueblos indígenas «aún no son calificadas como culturas milenarias, que poseen una filosofía, unos conocimientos y una mirada del mundo tan grandiosa, como también lo son aquellos elementos de la escritura y del orden cultural que se han bebido desde Occidente» (Chikangana, 2010, p. 21). La búsqueda de la unidad y la cohesión, sin el reconocimiento de las particularidades en el interior de los Estados nacionales, trazó un tipo de racionalidad que definió la representación de lo étnico en las sociedades latinoamericanas, silenciando por completo la voz de aquellos desposeídos que, al estar sometidos desde la estructura colonial, pasaron a un modelo republicano que continuó borrando por completo la diferencia cultural a través de la religión, la

4 Trepano montañas entre el sol y la lluvia / con pasos firmes y ojos inquietos / hiciste camino, taita Quintín; / tu cuerpo prestaste / a un espíritu hijo del trueno / y labraste la tierra para sentir sus entrañas. / De ahí nacieron tus luchas / que son nuestras luchas, / y del dolor de ser cautivo en tu propia tierra / te liberaste. / Rasgaste las vestiduras del sometimiento, / sentiste la vergüenza de ser terrazguero / y así marcaste el camino / para liberar a tu gente. / Las montañas saben de tus pasos firmes / y el viento conoce de tus largos vuelos, / el río Cauca es testigo / de la sangre vertida de tu pueblo indio. / Quizá la luna que te cogió despierto / en las altas horas de la noche / sepa reconocer los dolores profundos / que masticaste a solas.

educación, la lengua, el Estado, etc. Sin embargo, las históricas luchas enmarcadas en la protección del pensamiento indígena, desde los levantamientos de Tupac Amaru, Tupac Katari, Bartolina Sisa, La Gaitana, Lautaro, Quintín Lame, etc., pasando por las movilizaciones de los pueblos indígenas en países como Bolivia, Ecuador, Colombia, Perú, Chile, México y Guatemala, evidencian diferentes formas de resistencia que ha mantenido este tipo de pensamiento en distintos momentos históricos. De igual manera, Chikangana establece que en la multiplicidad de historias indígenas se encuentran grandes referentes de emancipación, siendo necesario recordar que las primeras insurrecciones en el continente se dieron por medio de luchas e ideas como

Los valiosos cacicazgos muiscas, taironas, quimbayas, zenúes, pijaos, nasas, misak, kokonukos, yanakunas y muchos otros que a lo largo y ancho del país han dejado o permanecen con grandes legados. Ahí están, para no ir muy lejos, nuestros héroes más nombrados por su lucha aguerrida contra el invasor como son La Gaitana, Juan Tama, Kakaoña, etcétera. (Chikangana, 2010, pp. 24-25)

La poética indígena, en algunos casos, narra los levantamientos de los pueblos contra las ignominias de la injusta explotación del indígena, dejando entrever la voz de los líderes indígenas que a través de sus acciones trabajaron a favor de las comunidades; aquellos personajes materializaron las palabras de los mayores pues «la enseñanza de los abuelos es [...] pensar que tenemos que seguir siendo indígenas» (Jacanamijoy, comunicación personal, 12 de junio de 2008). Muestran que el *ser* indígena se defiende ofreciendo la vida por un pueblo con el objetivo de mantener y dar a conocer a una sociedad mayoritaria, las gestas de los héroes de la resistencia indígena, la diversidad de saberes, las simbologías, los idiomas ancestrales, el respeto a la vida, a los territorios y a las tradiciones como formas de mantener viva la palabra de los abuelos ofrecida por la *pacha*, donde además de posicionar una forma de *ser* y *estar* en el mundo, la indígena, le ofrecen a la humanidad, en un plano universal, la posibilidad de construir puentes para compartir y ofrecer los saberes ancestrales con el mundo. Es así que brindar los cantos, la memoria y la palabra a todos y a todas sin ninguna distinción, permite continuar con la infinita indagación en ese

Pozo de tantas historias y así seguir levantando la palabra de origen como la fuerza que vuela por muchos senderos para reconquistar esos dominios que nunca se han perdido, que solo han estado ahí escondidos para que las generaciones entren y busquen y puedan beber y calmar la sed. (Chikangana, 2010, p.24)

Filosofía indígena: sabiduría del pensamiento ancestral

Partimos del hecho de que la lógica eurocéntrica ha negado el legado de las distintas tradiciones filosóficas americanas. Así, para acceder a la comprensión de una ontología desde América Latina es pertinente aclarar que la filosofía no parte en Grecia ni es el prototipo del discurso filosófico occidental ya que –como lo señala Dussel– no puede estar ausente en ninguna cultura o tradición el conjunto de

preguntas fundamentales u ontológicas que el hombre se ha planteado de acuerdo a su madurez específica y a su capacidad lingüística, ética, social, entre otras, con el propósito de desarrollar plenamente su vida. Estas preguntas se denominan “núcleos problemáticos universales”, ejemplificando algunas como:

¿Qué son y cómo se comportan *las cosas reales* en su totalidad, desde los fenómenos astronómicos hasta la simple caída de una piedra o la producción artificial del fuego? ¿En qué consiste el misterio de su propia *subjetividad*, el yo, la interioridad humana? ¿Cómo puede pensarse el hecho de la espontaneidad humana, la libertad, el *mundo ético y social*? Y, al final, ¿cómo puede interpretarse el *fundamento último* de todo lo real, del universo? –lo que levanta la pregunta sobre lo ontológico en aquello de que: “¿Por qué el *ser* y no más bien la *nada*?”. Estos “núcleos problemáticos” debieron inevitablemente hacerse presente cuestionando a todos los grupos humanos desde el más antiguo Paleolítico. (Dussel, 2008, p. 2)

Estos núcleos problemáticos han sido resueltos por medio de diversas narrativas racionales, «si por *racionales* se entiende el simple “dar razones” o fundamento, que intentan interpretar o explicar los fenómenos, es decir, lo que “aparece” en el nivel de cada uno de esos “núcleos problemáticos”» (Dussel, 2008, p. 2). Así, Dussel señala que, sea cual fuere el estado de desarrollo de la humanidad, se han dado lingüísticamente a los núcleos problemáticos respuestas por medio de la producción de mitos –*mito-poiésis*–, siendo esta la primera forma racional de buscar el entendimiento del entorno real. De esta manera, los mitos no son formas fenoménicas singulares, ya que suscitan momentos recurrentes en todas las circunstancias otorgándole un *sentido universal*, y son racionales en la medida en que *descubre las razones* de existencia; constituida a partir de *conceptos* entendidos por Dussel como «categorizaciones cerebrales de mapas que incluyen millones de grupos neuronales, por las que se unifican en su significado múltiples fenómenos empíricos y singulares que enfrenta el ser humano» (Dussel, 2008, p. 3).

En esta perspectiva, la multiplicidad de mitos se agrupan en la memoria de los distintos grupos humanos alrededor de los núcleos problemáticos mencionados anteriormente, primero por la tradición oral y después de manera escrita, donde el mito es interpretado y recordado por los sabios de las comunidades asombrándose de lo real, siendo este el punto donde Dussel hace referencia a Aristóteles, señalando que el «que no haya explicación y se admira [por lo real] reconoce su ignorancia, por lo que el que *ama el mito* (*filómythos*) es como el que *ama la sabiduría* (*filósofos*)» (Dussel, 2008, p. 5). Este proceso el autor lo reafirma en los “núcleos problemáticos” que resuelven las preguntas planteadas por los distintos pueblos a través de las tradiciones míticas. Cabe resaltar que las culturas para Paul Ricoeur, según cuenta Dussel, poseen un “núcleo ético-mítico” que explica las circunstancias significativas de la existencia de las comunidades, utilizada como dirección ética a seguir y definida también como visión de mundo. Sin embargo, la dominación política, económica y militar de ciertos

pueblos sobre otros, impusieron las estructuras míticas a las culturas dominadas, lo que posibilitó que por medio de esas coyunturas culturales los mitos trascendieran a momentos históricos posteriores, ya que continúan manteniendo un sentido, como es el caso del origen mítico de la filosofía helenística que hoy en día se estudia en todas las facultades de filosofía del mundo occidental. Por otra parte, el pensamiento indígena configuró un núcleo ético-mítico distinto al de la filosofía griega, pero que de igual manera busca una comprensión ontológica del *ser*, pues el mito responde a esas preguntas fundamentales que cobijan la existencia de cada cultura.

La visión tradicional que se tiene en referencia a la transición del mito al logos se presenta como el cambio «que parte de lo *irracional* y alcanza lo *racional*; de lo empírico concreto a lo universal; de lo sensible a lo conceptual» (Dussel, 2008, p. 6). Para el autor esta afirmación es falsa en la medida que dicha transición se lleva a cabo cuando un cierto grado de racionalidad de una narrativa pasa a otro discurso que contiene un

Grado diverso de racionalidad [donde se constituye] un *progreso* en la precisión unívoca, en la claridad semántica, en la simplicidad, en la fuerza conclusiva de la fundamentación, pero es una *pérdida* de los muchos sentidos del símbolo que pueden ser hermenéuticamente redescubiertos en momentos y lugares diversos. (Dussel, 2008, p. 6)

Así, se estructuran categorías filosóficas que parten del mito, configurando actos de abstracción del fenómeno observado que permite la aprehensión de la vida humana de manera eficaz para aquél que la analiza. Los núcleos problemáticos, en esta dirección, contienen los elementos para dar respuestas de forma organizada a partir de la sabiduría, que posicionándola como una práctica al interior de una cultura, es ejercida por los individuos más preparados –los sabios–, donde «se ocupan del esclarecimiento, exposición y desarrollo de la dicha sabiduría» (Dussel, 2008, p. 7). En el devenir histórico, los amantes de los mitos poseían “amor a la sabiduría”

Y por ello los que posteriormente serán llamados *filósofos* deberían más bien ser denominados *filo-lógos*, si por *lógos* se entiende el discurso racional con categorías filosóficas, que ya no usan los recursos de la narrativa simbólica mítica, sino de manera excepcional y a modo de ejemplo, para ejercer sobre ellos una hermenéutica filosófica. (Dussel, 2008, p. 7)

La presencia del símbolo, elemento característico de la racionalidad mítica, se complejiza para dar paso al concepto como resultado de una elaboración metódica que posibilita dar un significado preciso de un todo a las partes, es decir, la formación de conceptos universales para cada cultura. Ejemplo de lo anterior se evidencia en los principios axiológicos y ontológicos de las culturas aimara y quechua constituyendo el ama quilla, ama llulla, ama suwa (no seas flojo, no seas mentiroso ni seas ladrón) como

formas filosóficas universales de los pueblos andinos, y que todavía se mantienen en las prácticas cotidianas de las comunidades. Así, el paso del núcleo ético-mítico a la narrativa con categorías filosóficas se dio también en la India, en la China, en Persia, en Mesopotamia, en Egipto, en el Mediterráneo oriental entre fenicios y griegos, en Mesoamérica (mayas y aztecas), entre otros. Aunque la filosofía como disciplina se gestó en Grecia, tiempo después se expresó en latín y, por último, se universalizó a través de la Europa renacentista; sin embargo, es inapropiado que la diversidad de formas que expresan y conceptualizan el pensamiento en cualquier parte del mundo, se asocie directamente, casi exclusivamente, con la visión occidental. Por eso:

Podríamos plantearnos qué clase de actividad humana era lo que los griegos denominaron filosofía y que pasó a ser la única forma de pensamiento. ¿Acaso porque los pensadores griegos llamaron filosofía a lo que ellos hacían y a la forma de hacerlo, los que se dedican a ‘pensar’ tienen que pedir permiso a los textos griegos o sus guardianes occidentales en Alemania, Francia o Inglaterra? Podría decirse que los pensadores griegos ‘descubrieron’ la filosofía. O quizá que solo dieron un nombre a una actividad común a todos los seres humanos, a la que se institucionalizó y universalizó sin que nadie lo reclamara. (Mignolo, 2005, pp. 130-131)

De esta manera se reafirma que la filosofía en “sentido estricto” no se presenta exclusivamente en la concepción occidental, de tal manera que a continuación se entrará a evidenciar el posicionamiento del pensamiento indígena como supuesto filosófico para llegar a una comprensión del ser.

Ontología indígena: hacia la comprensión del *ser* y del *estar*

El propósito de llevar a cabo el reconocimiento del pensamiento indígena como una forma de acercarse a los pueblos ancestrales en América Latina permite analizar las dimensiones ontológicas de las comunidades aborígenes que han apalabrado, de alguna u otra manera, el *ser* desde las cosmovisiones o prácticas culturales, desafiando el plano logocéntrico occidental, el cual afirma que en el mundo andino no se ha pensado el problema del *ser*, así como tampoco, desde aquella lógica, los idiomas indígenas poseen dicha palabra. Lo anterior configura el prejuicio de que en el mundo andino no hay filosofía y, mucho menos, tener la posibilidad de llegar a la comprensión de otras ontologías, encasillando cualquier manifestación que se asemeje al canon filosófico occidental a una expresión contextual de éste, evitando el posicionamiento de filosofías propias. Por el contrario, distintas investigaciones evidencian que en las culturas andinas, como lo veremos más adelante, sí se ha pensado el *ser*, desde distintas producciones que permiten establecer condiciones de posibilidad para erigir filosofías propias. Hay culturas aborígenes que mantienen en sus idiomas la palabra *ser* como verbo o sustantivo, dependiendo de la gramática propia, estableciendo un argumento de peso para definir que al poseer esta palabra necesariamente se ha pensado el *ser*. En este sentido, es pertinente tener en cuenta

que la palabra *ser* no necesariamente se presenta al interior de una gramática escrita o verbal, sino a través de otras expresiones como la música, la danza, la pintura, etc., razón por la cual el logos occidental ha excluido otras ontologías de los planos académicos. Así, las lenguas aborígenes evidencian distintas formas de pensar el *ser*, desmitificando la idea de que una categoría como ésta sólo pertenece al orden epistemológico propio del racionalismo occidental como resultado de un complejo proceso de abstracción mental, estableciendo que el *ser* no lo piensa cualquiera, porque va más allá de lo concreto.

Ejemplo de lo anterior se evidencia en cómo a través de la música ancestral el pensamiento indígena proyecta el *ser*, llega a una comprensión ontológica que puede realizarse por fuera de una gramática escrita. Así, la apuesta teórico-práctica de una ontología desde la música andina, que propone el filósofo colombiano Juan Cepeda H., manifiesta cómo la música es expresión trascendental del pensamiento indígena, tal y como lo menciona el taita Víctor Jacanamijoy del pueblo inga:

Cuando nuestros abuelos toman yagé, [...] cantan, es lo que llamamos takii, el canto como la música es una cosa importante para la salud, ayuda a distensionar el cuerpo, ayuda a armonizar nuestra mente, nuestro espíritu, [...] hay que coger el bombo, como la dulzaina, lo que para nuestros pueblos es la enseñanza de la memoria. [...] Esto ha permitido que la música sea sinónimo de unidad. (Jacanamijoy, comunicación personal, 12 de junio de 2008)

En este sentido, Cepeda expresa que la manifestación melódica y rítmica del canto y la danza indígena es la:

Realización ontológica de la vida anímico-espiritual, es concreción particular en que la divinidad se entraña en el ser mismo del ser humano y su ecosistema, es vivencia eco-humana de la Trascendencia inmanente que se patentiza en la cotidianidad laboral del quehacer vital que engrandece la forma de estar-siendo el ser humano con los suyos. (Cepeda, 2010, p. 274)

El pensamiento indígena se devela, entonces, por medio de la música, experimentando una forma que dinamiza la dimensión ontológica, obteniendo el equilibrio natural de la misma manera que el metafísico, configurando así, a través de la dualidad, la forma en que el pensamiento andino se manifiesta, es decir, la dualidad de género: mujer-hombre y a nivel de mundo: derecha-izquierda, arriba-abajo, valle-puna, se instalan como la «simetría que se complementa en unidad para conformar un par inseparable» (Cepeda, 2010, p. 274). Es así que la música, de acuerdo a un análisis de Cepeda, sobre los instrumentos musicales del área andina, devela el sistema de pensamiento binario andino, donde la ejecución del *siku* se realizaba en el *awty pacha* o periodo seco y frío, y acompaña la vida cotidiana en tiempo de fiestas patronales; además, la flauta de pico se interpretaba en el *jallu pacha* o periodo de lluvias. Para

Walter Sánchez Caneco, referenciado por Cepeda, el *siku* está compuesto por dos partes complementarias, la *ira* y el *arka*, donde la melodía se obtiene por medio de la interpretación de las mitades, ejemplificando la unidad del pensamiento andino a través de un diálogo instrumental que simboliza la comunicación social en los contextos andinos, por ello:

Tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto una melodía solo puede ser construida en base a los sonidos alternados de *ira* y *arka*, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual. (Sánchez citado en Cepeda, 2010, p. 275)

Desde esta perspectiva es pertinente para el autor pensar las categorías andinas develadas en la música más allá de la presencia del logocentrismo occidental, en la medida en que éstas no ofrecen un pleno entendimiento para llegar a la esencia de cada canción y, así, mostrar el *ser* a través de un sentimiento, de una experiencia afectiva de la forma existencial de cualquier orden. Ejemplo de aquello fue la experiencia del español al tratar de comprender la presencia de la lógica músico-vivencial del indígena, pues sin caer en la perspectiva estética configurada por Occidente, la música para el hombre andino era una opción de vida, una acción existencial por la influencia que generaba esta expresión en las dinámicas cotidianas.

Algunos pueblos indígenas poseen en sus gramáticas la palabra *ser* tal y como aparece en el idioma quechua: *Kay* y *Kashay*. Estas palabras poseen varias connotaciones: *Kay* es el pronombre demostrativo de *es, esta, este, esto*, como también, de *aquí* y *ahora*, y a su vez *Kay* es *aquél*. Para Estermann, los distintos usos de la palabra *Kay* se asocian con el verbo *ser*, a su vez, el sufijo *sha* como complemento del *Kay* hace parte de todos los verbos para otorgarles un carácter dinámico, es decir, *Kayshay* se traduce como *estar*, o *siendo ser*, forma compleja para entenderlo desde el español, no obstante, esta figura lingüística está presente en el quechua. Además, un componente de las estructuras gramaticales amerindias es su carácter aglutinante, el cual da cuenta de toda una forma de filosofar resaltando en ésta la relacionalidad, evidenciada, en este caso el paso del *Kay* al *Kashay*. Otra característica de los idiomas nativos del Abya Yala, que dan cuenta de toda una composición filosófica, es la forma gramatical opuesta a los idiomas occidentales en la medida en que las lenguas aborígenes no se basan exclusivamente en el sujeto, ya que éste, en idiomas como el aimara y el quechua, actúan en relación con un complemento, en tanto que aquellos idiomas:

Son sufijantes, significa que se estructuran por sufijos, que quiere decir que son prácticamente verbo céntricos, no son sustantivo céntricos, no es el sustantivo que está en el centro y alrededor de eso se agrupa acción propiedades, accidentes; sino el verbo, pero el verbo [...] es ya un relacionador, es una relación, y el verbo conlleva en sí, mediante los sufijos la relacionalidad, es decir el sujeto se constituye a través de los sujetos de la relación. (Estermann, 2011, p. 5)

Utilizando como referente las estructuras gramaticales amerindias, éstas configuran un ejemplo particular del mundo andino, donde evidencian la complementariedad en todos los aspectos como: «presente-pasado, pasado-futuro, ancestros-mundo espiritual, lo divino con lo humano, lo femenino con lo masculino» (Estermann, 2011, p. 6). Además, en este punto se devela otro elemento de gran importancia en la comprensión del *ser* en el pensamiento indígena, y es el entendimiento y la apropiación de la relacionalidad.

En este sentido, es pertinente repensar el problema y la comprensión del *ser*, no como se ha asumido desde Occidente, sino desde el interior del pensamiento latinoamericano, donde hay que tener en cuenta otras variables fuera de la racionalidad logocéntrica occidental, como los sentimientos, la afectividad, el hedor, el arte como expresión del *ser*, entre otros, donde la poesía puede ofrecer elementos para llegar a la comprensión del *ser* en América Latina.

Poética indígena precolombina

Uno de los claros antecedentes sobre el rastreo de la poética latinoamericana en las filosofías ancestrales se encuentra en el autor mexicano Miguel León-Portilla, quien en su texto *Trece poetas del mundo azteca* busca «sacar del olvido la figura y la obra de un poeta verdadero» (León-Portilla, 1967, p. 11). Por ello se propone rescatar trece maestros de la palabra del antiguo México. En este reconocimiento realiza un ejercicio de memoria donde, a través de los *cantos*, el estudioso en estos temas posicionará una «mirada abierta a los distintos rumbos de la cultura [...] en un mundo que estuvo aislado, la flor y el canto de rostros y corazones diferentes pero, por humanos, también afines» (León-Portilla, 1967, p. 11). En este sentido, es pertinente establecer que los cantos y la poesía que revive León-Portilla –encontrada en documentos y códices que guardan las expresiones de la cultura náhuatl– dan cuenta de la capacidad de utilizar el lenguaje poético como símbolo o manifestación de un conocimiento metafísico.

León-Portilla busca descubrir en los *cantos* las formas en que vivieron los sabios, artistas y poetas del México prehispánico, donde su llamado menciona que el poeta de carne y color –como se dirige a dicha figura– no debe caer en el anonimato, en la medida en que tradicionalmente se reconocía a Nezahualcóyotl, a sacerdotes y sabios como los responsables de las anónimas creaciones. Así, sacar de los rincones ocultos, en que se encuentran, a los poetas, significa encontrar las palabras más sencillas y directas como las de la poeta Macuilxochitzin

Que se empeña por destacar en su canto la feliz intervención que puede tener una mujer aun en las más graves circunstancias. Asuntos principalmente relacionados con la guerra encontramos en los poetas del señor Axayácatl, de Xicohténcatl de Tlaxcala y de Chichicuepon de Chalco. Cantos tristes, más que ningunos, son los de Cuacuauhtzin y los del también desafortunado Cacamatzin. Paradójicamente el guerrero Temilotzin nos ofrece una breve y hermosa laudanza de la amistad. (León-Portilla, 1967, p. 23-24)

El acercamiento a los forjadores de cantos permite aflorar la presencia de sabios y poetas no tan conocidos, pero dueños de un rostro y un corazón, quienes a partir de su condición existencial «hablan un mismo lenguaje, se valen de metáforas muchas veces idénticas, pero expresan con frecuencia formas de pensamiento que responden a preocupaciones distintas» (León-Portilla, 1967, p. 34). De igual manera, la manifestación del pensamiento náhuatl, apreciado por el autor mexicano desde la poética indígena, muestra en algunos poemas la mención del Dador de vida, a las flores y a la muerte:

*Hacen estrepito los cascabeles,
El polvo se lanza cual si fuera humo:
Recibe deleite en Dador de la vida.
Las flores del escudo abren sus corolas,
Se extiende la gloria,
Se entrelaza en la tierra.
¡Hay muerte aquí entre flores, en medio de la llanura!*
(Ixtilxóchitl citado en Portilla, 1967, p. 39)

Del sometimiento de las naciones vecinas, de la guerra, del combate, «pero con sentido de realidad diferente, relacionadas esta vez con la búsqueda de una respuesta al enigma del hombre en la tierra» (León-Portilla, 1967, p. 35), se encuentran en algunos poemas como el siguiente:

*Sólo como una flor nos estimas,
así nos vamos marchitando, tus amigos.
Como a una esmeralda,
tú nos haces pedazos.
Como a una pintura,
tú así nos borras.
Todos se marchan a la región de los muertos,
al lugar común de perdernos.
¿qué somos para ti, oh Dios?
Así vivimos.
Así, en el lugar de nuestra perdida, así nos vamos perdiendo.*
(Chimalpáhin citado en Portilla, 1967, p. 39)

Es aquí, en la poesía, donde se encuentran varios caminos para la meditación filosófica sobre los aspectos relacionados con el pensamiento, la vida y el ambiente, los cuales dan cuenta de una reflexión existencial, dejando León-Portilla una invitación abierta para trasegar por el encantamiento de la palabra:

El campo queda abierto a mejores formas de investigación. Lo merecen ciertamente los maestros de la palabra, prenuncio indígena de la serie sin fin de nuestros vates. La voluta florida del canto, símbolo potencialmente universal de la poesía, adquirirá así cabal sentido, religada para siempre con los rostros definidos de quienes la pensaron y supieron expresarla. (León-Portilla, 1967, p. 35)

El *estar*: comprensión ontológica desde la poética indígena colombiana

Para Kusch, el *estar* desde el pensamiento indígena parte de una “lógica de la negación”, la cual sirve de base para evidenciar la comprensión ontológica de los pueblos ancestrales. En este sentido, el *estar* se constituye como un referente por el cual es atravesada la existencia del hombre y la mujer indígena en su negatividad, es decir, la razón es la “afirmación” del mundo occidental y su negación es el plano emocional, validando enormemente este último aspecto, ya que siempre ha estado presente en las prácticas cotidianas de América Latina, aunque por lo general se busque encubrirlo desde lo intelectual. Al interior de la perspectiva indígena, tomando como referente el *estar* en Kusch, lo racional también es importante, en tanto que por medio de aquel elemento se dan razones sobre los fenómenos contextuales de cada cultura, interpretando y explicando su realidad como un todo donde la emocionalidad tiene cabida. Esta afirmación se enuncia ya que lo indígena, al igual que las prácticas de las poblaciones afro, históricamente se han ubicado dentro de un plano irracional por el hecho de estar permeado el pensamiento de aquellos grupos étnicos con el carácter emocional. Sin embargo,

La emocionalidad no es totalmente irracional, sino que cuenta con una racionalidad invertida y simétrica, y cumple con la función de proponer una lógica que parta de lo negativo, o mejor, de lo que es antagónico respecto a la propuesta intelectual, y que, por lo tanto, tiene una función compensativa y por eso fundamental, ya que hace a la existencia misma. (Kusch, 2008, p. 91)

La emocionalidad es intrínseca al pensamiento indígena, causando gran dificultad si se analiza desde el encasillamiento occidental, ya que al no tener un referente claro ofrecido por la explicación científica, es asumido como una categoría residual por fuera de una estructura de pensamiento “formal”. Es aquí donde la lógica de la negación se configura en una perspectiva metodológica, la cual subvierte el sentido lógico y científico de Occidente, pues al asumir como referente la negación surge la pregunta por la posibilidad de *ser* desde Latinoamérica, propiamente y para este caso desde el pensamiento indígena. La posibilidad de *ser* dentro de este ámbito, más que centrarse en la existencia del *ser* en sí mismo, de lo que se trata es de ubicarla dentro del horizonte del *estar*, apareciendo la delimitación entre lo que *es* y lo que *está*.

Es en el *estar* donde se evidencia el *ser* de un pensamiento, para este caso, indígena. Este último da cuenta de la presencia del conocimiento en las comunidades latinoamericanas fuera del logos occidental, ya que éste se basa en el raciocinio instaurado por el método científico. Es imprescindible tener presente que los saberes que poseen los pueblos indígenas deben comprenderse desde una perspectiva contextual y no a partir de otros ordenes epistémicos importados de Occidente. Tomando la apuesta de Kusch, el problema del conocimiento desde este último enfoque tiene cuatro etapas: una realidad que se da afuera; un conocimiento de esa realidad; un saber que resulta de la administración de los conocimientos o ciencia, y una acción que vuelve sobre la realidad para modificarla (Kusch, 1973, p. 31). Este esquema encierra el imaginario o ideal donde lo exógeno es la única perspectiva para entender y resolver los problemas locales, el *afuera* ha sido el referente de comprensión de la realidad del pensamiento ancestral. En los pueblos indígenas el *afuera* es entendido como un ordenamiento impuesto para comprender las prácticas de las comunidades, ejemplo de ello es la influencia histórica de la religión dogmática y excluyente que suplantó unas ritualidades por otras, prohibiendo elementos característicos de los pueblos, como la utilización de su idioma y de su simbología. Como consecuencia, el sujeto se enajena, generando un encasillamiento hacia su realidad, dividiendo sus saberes y fragmentando su pensamiento, ejercicio característico de la lógica occidental, que divide la filosofía y la religión, la teoría y la praxis, el ser humano y el territorio, entre otros. Por el contrario, dentro del pensamiento indígena se presenta una articulación entre el saber y el rito, es decir, al comprenderlo es pertinente hacerlo desde su unidad, ya que uno depende del otro, estableciéndose una relación de reciprocidad.

Al referirse al *pensamiento popular* es pertinente mencionar su relación con el pensamiento culto en la medida que este último se ha legitimado como la única forma de llegar al conocimiento, pues se apoya directamente en el método científico por lo que ofrece un grado de veracidad y seguridad en la forma de establecer la relación entre el sujeto y el objeto. Por su parte, el pensamiento popular utiliza la potencialidad del plano de la *doxa* que, aunque no está al servicio de la ciencia, parte y se posiciona en el hecho de vivir. En este sentido, Kusch la utiliza para leer la realidad del continente desde una perspectiva ontológica, en la medida que los pueblos no se basan en un método científico para dar cuenta de su existencia. De igual manera, el pensamiento culto y el pensamiento popular no enuncian dos tipos distintos de pensar, sino que hacen parte de uno solo. La dificultad radica en que el pensamiento culto se apoya en la ciencia y plantea una sola forma de conocimiento, a diferencia del pensamiento popular, que presenta múltiples verdades: «el juicio científico nos dice una cosa, la opinión nos dice muchas. Se hace ciencia para unificar pero no por eso la realidad será unívoca» (Kusch, 2008 p. 22).

El pensamiento indígena no opera con la lógica científica, sino que se afirma en creencias, afectos, mitos y rituales; se interesa por conocer lo concreto y el detalle, fundamentalmente intuitivo. Tiende a la diversificación y a la variedad respetando la pluralidad y no a la homogenización. No interpone instrumentos como la máquina

entre él y la naturaleza, por el contrario su relación con ésta es vital, ritual y mágica. Así mismo, está atento a lo que nace, crece y se reproduce siguiendo su propio curso. El tiempo es entendido como el pasado adelante con todas las experiencias concretas.

La distinción entre el pensamiento culto y el pensamiento popular se manifiesta a través de distintos ejemplos, uno de ellos es la diferencia entre el *ser* y el *estar*. El primer concepto parte de la postura occidental en comprender la esencia del pensamiento europeo “en lo que es”, en la perspectiva que «*ser* se liga a servir, valer, poseer, dominar, origen. Para *ser* es preciso un andamio de cosas, empresas, conceptos, todo un armado perfectamente orgánico, porque, sino, ninguno será nadie» (Kusch, 1996, p. 426). Por su parte, el *estar* define la esencia americana en la medida que relaciona todos los componentes de su existencia como lo telúrico, lo sagrado, lo emocional ya que se

Liga a situación, lugar, condición o modo, o sea a una falta de armado, apenas a una pura referencia al hecho simple de haber nacido, sin saber para qué, pero sintiendo una rara solides en esto mismo, un misterio que tiene antiguas raíces.
(Kusch, 1996, p. 426)

Desde esta perspectiva, la conceptualización del *estar* tiene mayor relevancia que el *ser*, pues el *estar* es propio de los pueblos originarios, los indígenas se proyectan en armonía con la naturaleza con la totalidad del cosmos, *están ahí*.

Lo indígena en el continente es más un *estar* que *ser*, el problema del *ser* se debate en el horizonte occidental por lo que, en Kusch, el *estar* comprende la vida pura del sujeto americano. En este punto –al igual que la distinción entre el pensamiento culto y popular que hacen parte de un solo pensar– entre el *ser* y el *estar* se genera la misma relación, es decir, el *ser* surge del *estar*, se encuentra en el *estar*, no es sin el *estar*, los dos no se excluyen. «Quizá se vinculen como la copa de un árbol con sus raíces. Por una parte uno es esa frondosa definición que hace de sí en el aire, y por la otra, uno trata de palpar por debajo de sus propias raíces que lo sostienen» (Kusch, 1966, p. 426).

A partir de lo anterior, se utilizará la poesía para evidenciar la comprensión ontológica del ser indígena en el continente, particularmente el aporte del pensamiento y la estética poética indígena colombiana. La poesía, para este caso, será apropiada como una forma de *estar*, en tanto que aquella posibilita tejer historias, pensamientos y emociones a través del acto liberador de la palabra, la cual es la semilla que evidencia la memoria de los mayores y de pueblos llamados a ser los defensores de la vida, de la *pacha* y del universo. Por ello, la poesía es el acto potenciador para descubrir, develar y mostrar la esencia de la naturaleza y de la vida, no como formas separadas, sino complementarias, de los ojos de agua para leer las estrellas, de la inmensidad del cosmos reflejado en la presencia de una montaña, «la poesía es la fuerza transformadora del espíritu y solo busca tocar el corazón humano para rescatar la capacidad de asombro por el mundo, para aportar a esa transformación» (Chikangana, 2010, p. 24).

La poética indígena se manifiesta a través de las sonoridades de la naturaleza, el contacto con el agua, la tierra, el encuentro con los sabios y los mayores, los aprendizajes presentes en la memoria colectiva de los pueblos que día a día luchan por resistir ante las constantes maneras de acabar con todos sus legados. Es aquí donde la palabra cobra un sentido de existencia mayor, ya que evidencia la ruta del encuentro entre el ser indígena y su paso por la vida, a través el reconocimiento de otros seres como los animales, las plantas, los espíritus, etc.

En la mística, en el ensueño, en el espíritu, el ser adquiere una comprensión cuando el contacto con la pacha, la memoria y la palabra demuestran todo el legado ancestral desde tiempos pasados. No era gratuito que los tlamatinime tuvieran, a través de la poética, el poder de transmitir su herencia ancestral por medio de la palabra, donde la pretensión de mantenerla viva superaba los límites de la vida y la muerte, de lo físico y lo espiritual. Es aquí, en la poesía, donde se manifiesta la oralidad de un pueblo que apalabra de manera personal y colectiva el legado del pasado, sobre todo de los mayores, de tal forma que en este camino no es posible el olvido. La memoria mantiene vivas las diversas maneras de *ser y estar* en el mundo, por medio de la escenificación de las conversaciones con las abuelas y los abuelos, de aprender a escuchar los mensajes que ofrece la naturaleza:

Pues no somos nosotros quienes hemos de interrogar a la palabra, sino que es ella la que nos interroga para que nombremos lo innombrado y nos entrega la tarea [...] de desempolvarla, de devolverle su brillo original. Porque somos finito e infinito [...] somos a la vez una pequeña réplica del Universo; nada hay en nosotros que no esté en él. La gente viaja por la vida con un mundo investido de gestualidades que se expresa antes que el murmullo inicial entre el espíritu y el corazón sea realmente comprendido. (Chikangana, 2010, p. 14)

La palabra es el horizonte que retoma los saberes tradicionales y la cultura, dejando a su paso el encuentro del tiempo, no de manera lineal teleológica, sino de forma cíclica. La potencialidad de la palabra se da en la medida que ésta posee la capacidad de tender el diálogo entre pensar, sentir, vivir y actuar, la palabra es vida y como tal, traza horizontes existenciales donde la dimensión ontológica se evidencia claramente en el canto poético del indígena.

El poder de la palabra tiende puentes que comunican el pasado, el presente y el futuro de los pueblos ancestrales, donde, como se mencionó anteriormente, el tiempo se ubica de manera cíclica, es decir, entre más se acerque al pasado, mejor será el acercamiento al presente y al futuro; la palabra está latente en la vida del pueblo, por lo que la tarea del poeta es desempolvarla, devolverle su brillo original, no en la búsqueda del poeta por mostrar –a través de aquella– las experiencias ínfimas del hombre, por expresar sus emociones y sentimientos ante la vida, sino por el contrario, cómo la palabra busca del hombre para que nombre lo innombrable a través de los mensajes y susurros presentes en la naturaleza. La palabra como evidencia de la existencia armónica del universo, encarna en la poesía y el poeta la voz de un pueblo que devela la dimensión ontológica del indígena latinoamericano.

Es a través de la poesía que se devela toda la sabiduría de los pueblos ancestrales, emanando, a través de la palabra, la memoria del pensamiento del taita, los tlamatinime, el jaibana, el peñi. El poeta aparece como el encuentro entre los saberes heredados de los mayores y la naturaleza, el cual, a través de la palabra poética, describe la vida en su relación con los anteriores elementos como una obra de arte que orienta la mayoría de las reflexiones desde un escenario ético-estético. En este sentido, la palabra es dada en la medida que el poeta indígena hace uso de ella para dar a conocer la polifonía de voces en el pueblo y enunciar los secretos del universo, evidenciando la multiplicidad y el poderío de expresiones acumulados a lo largo de la historia con el sustento espiritual de los pueblos originarios que habitan en el país.

Así, para llevar a cabo un horizonte de comprensión de la ontología a través de la poética indígena se apropiarán cuatro elementos que evidencian el *estar* del pensamiento ancestral, por lo tanto se *está*: en el pueblo, en la *pacha* (naturaleza), en la memoria y en la palabra.

El pueblo

El pueblo forma parte del *ethos* indígena. Se constituye en uno de los referentes de la vida comunitaria y, por supuesto, en una de las dimensiones ontológicas del indígena. Es en el pueblo donde se encuentra la unidad de un grupo humano que se reconoce a través de un vínculo que amplía el horizonte del *ser* hacia un *somos*, donde la comprensión ontológica indígena dinamiza la posibilidad del reencuentro con lo espiritual, con la naturaleza, con la memoria, con la palabra, con el pueblo, etc. No es gratuito que para algunos pueblos indígenas de los Andes latinoamericanos el *nosotros* está primero que el *yo*⁵.

Nnojotsü kasain cho'ujaain wamüin sünaïn talataakaa tü.

Waya süchonyuu mmakaa tü...

süchonyuu Pulowi o'ulakaa Juya:

*na kasa anashiichennuu Me'rajukana aa'inmajakana waya*⁶

(Apüshana, 2010: 53).

Sükajee tia we'rüin tü wakuwa'ipa sümaiwayatkaa

shiyülüa, tü süsiramaain tü sünaïnwaakaa atijaa tü akuwa'ipaakaa.

5 Dentro de la gramática aimara, Hiwasa (nosotros) aparece primero que el *Na* o *Naya* (yo).

6 Nada nos falta en esta alegría. / *Somos* los hijos de este mundo... / los hijos de Pülowi y de Juyaa: / los *hermosos invisibles* que nos protegen.

*Wayakana müshii saa'in weinshi antüshiiyünaya.*⁷

(Apüshana, 2010, p. 81)

La figura del pueblo en el horizonte indígena muestra la configuración de un *somos* en permanente diálogo con el pasado y el presente, manifestando un profundo respeto por las dimensiones físicas y metafísicas que hacen parte intrínseca de la vida cotidiana. Al ser los hijos de este mundo, los eternos recién llegados mantienen un fuerte legado cultural a través de la transmisión de la palabra para mantenerla siempre viva, apreciando el sentido continuo de aprendiz de la vida. La importancia de mantener vivo un pueblo, pese a las distintas dificultades pasadas y presentes radica en que al perder un pueblo indígena se genera una herida para la vida de humanidad, «cada vez que se extingue una especie, el hombre se acerca a su propia extinción. Cada vez que se extingue un pueblo indígena, es un miembro más de la gran familia humana quien ha partido para siempre» (Cobaria citado en Faltechi, 2007, p. 16-17). Por ello, la idea de mantener vivo el pueblo es un llamado no solo a las comunidades indígenas en general, sino a todos los pueblos del mundo, ya que todos están atados a las leyes de la existencia dentro de una unidad universal.

Waya wanee ko'uu müshii sümaa talataa

–shi'ataain tü jeyuukoluirua–

–nuwatiairua atpanaa–

Waya wanee jimaa maatshii sumaa mojuu aa'in

–shiirakaaya kaarai–

–nü'lapüin püsichi–

Waya tü kataakaa o'u, müin yaa

–tepichin sünnain tü laülawaakaa–

*–nu'upunaa chi aitu'u antuushikai anain–.*⁸

(Apüshana, 2010, p. 31)

Ser la vida, ser la tristeza serena, ser la alegría silenciosa, reconocer el niño en el anciano genera la comprensión de un colectivo que necesita de los otros, de un nosotros para encontrarse en un horizonte compartido. Por ello, ser para uno y para todos consiste en poner en práctica que no *soy sólo yo*, sino que *somos muchos más*, donde para encontrarse consigo mismo y con la cultura se tiene que buscar en la raíz.

7 Así vemos que nuestro antiguo mundo /es, aún, sonriente aprendiz de la vida. /Somos como eternos recién llegados.

8 *Somos una alegría silenciosa* / –labor de las hormigas– / –saltos de conejo– / *Somos una tristeza serena* / –mirada de alcaraván– / –sueño de murciélago– / *omos la vida*, así / –niños en los ancianos– / –rostro en el horizonte encontrado–.

En la naturaleza encuentra una de sus búsquedas, un hombre que vive en el mundo de las *sendas* da cuenta de la reciprocidad que hay en aquella, así que cuando él pastorea, es pastoreado; cuando apacienta, es apacentado; es decir, todas las acciones que desarrolle en la naturaleza vuelven hacia el *ser* como si sólo se fuera uno, de ahí, la expresión de regresar a un redil para ser de nuevo amamantado por la naturaleza.

Arüleejülii waya

Waya wayuu kepiakana wopulu'uwai.

Ekajitshii wayakanaya'asa,

ale'ejüshii waya sulu'umüin wanee paiüya'asa... Je

*achujeennüüshii waya.*⁹

(Apüshana, 2010, p. 27)

Ñukanchi ninapay coyllurmanta ima urmay ankas ananpachak

hullilla kcayapacha

caypi muyupi pillpintumantak quellu

tarpuyaku puruncunapi

tukurita nunacay piscomanta

*pponccopi mushcoypa.*¹⁰

(Chikangana, 2010, p. 18)

Hamuy intipa

ñukanchiri tutacaymanta

*choque illapa kcakyaripay.*¹¹

(Chikangana, 2010, p. 30)

Ushanatucuy cunan ppanchanpuni ñan

9 *Somos pastores / Somos los hombres que viven en el mundo de las sendas. / Nosotros, también, apacentamos, / también regresamos a un redil... y nos amamantan.*

10 *Somos el fuego de estrellas que se desprenden de la bóveda azul / anunciando el nuevo tiempo, / aquí estamos tejiendo el círculo de la mariposa amarilla, / sembrando agua en los lugares desiertos, / en fin, somos espíritu de pájaro / en pozos del ensueño.*

11 *Con el pie sobre la Madre Tierra / somos uno para todos sobre el ancho cielo / Venimos del sol pero también somos seres de la noche / del relámpago y el trueno...*

*yakupay, ninapay,
takipayri imacchapchiy,
saphicuna quihuamanta
ima amachai hatunllaquj huañuyma.*¹²
(Chikangana, 2010, p. 56)

La familia, el pueblo y la etnia develan en el fondo el paso de la inmanencia a la trascendencia en la medida que el *ser* se proyecta hacia un *somos*, un *somos* que reconoce el fuego de las estrellas, el espíritu del pájaro; un mismo camino con diferentes formas que teje círculos de mariposas amarillas, siembra agua en los lugares desérticos; que a pesar de las distintas adversidades crece el simiente de la esperanza en todas las mujeres y los hombres, no sólo en la mujer y el hombre indígena, sino en todo aquél que sueña, siente y vive la presencia de nuevos tiempos. De ahí que ese *somos*, como lo escribe Hugo Jamioy, parte de reconocer un pueblo que nos es ajeno a su mundo, pues no desconoce sus orígenes, un pueblo que sigue viviendo a pesar de las distintas coyunturas, las cuales han construido mitos que afirman que los indígenas son gentes del pasado sin ninguna presencia en el presente, sin territorios, sin memorias colectivas... No obstante, el poeta Kamentsa menciona como característica de los indígenas que: «Somos de espíritu —Espirítëng quenatsmëng—, / Somos danzantes del viento —Binÿbe oboyejuayeng mondmën—», evidenciando una hermenéutica existencial del pueblo, como el *ser colectivo* que parte de la raíz nacida del fondo de la tierra, donde las territorialidades ancestrales son la herencia de los mayores, señala que aunque el camino sea largo y difícil, por medio de las enseñanzas de los abuelos, las cuales enfatizan en mantener el cuidado, la armonía y el equilibrio entre todos los seres de la naturaleza, se crea un pueblo como una casa grande donde los hijos, y los hijos de los hijos, vivan la felicidad de manera natural.

Yentˊsang quematsmëñëng

*Inÿe luaróca yentsang quematsmëñënga
jtsebosán bid jëftsebomnam;
ndocna luarentsa yentsang quematsmëñëng
yëts mochantshuan jtsichamuan
Bëng tsëñjamna ca;
ndoñe inÿe luarëngocan Puebl shjajnëng
bëng camuentsëng fsëndmën yentsang*

12 Somos ese mismo camino / el agua, el fuego / el canto que sacude, / la raíz de hierba / que protege contra la muerte.

puebl fsëndmën.

Fshants jashenoiquentsan onynanëng

quem luarentsa oyjuay sosong

taitang tojëftsayents bashejuán

uáman luar uaishanjäng

uaishanjäng y enyeonan yentsang.

Chë luar enangmen Puebl

bëngbe báseng

oyejuayëng y quetsomñëngcá chamuetsiyenam.¹³

(Jamioy, 2010, p.78)

Pacha y naturaleza: fuerza creadora y dinamizadora del ser

En el pensamiento indígena, otra categoría que orienta la comprensión ontológica en los pueblos originarios es la *pacha*, en la medida que aquella es la palabra primordial:

Arcilla primera, universal hechura. Es clave metafísica, presencia inmediata, plano físico, trasplano espiritual. Tiempo sin tiempo, mundo de mundos, abarca todo lo que alienta o está inmóvil. De ellas nacen los gérmenes; en ellas se hunde y transforman los seres para volver a renacer. General arquitectura. “Pacha”: el señor del Mundo, porque lo crea y los trasmuda todo. (Díez de Medina, 2003, p. 3)

Según la dimensión mítica de los pueblos indígenas pertenecientes a los Andes latinoamericanos, para el caso de algunas comunidades indígenas colombianas –la inga, kementsa y yanacona– *pacha* es el origen de la vida, por ello, el principio metafísico del indígena. El siguiente mito andino devela la construcción filosófica a través de conceptos propios, donde *pacha* se articula con otros elementos, como la dualidad, la reciprocidad y la complementariedad, aspectos que emergen al interior de las comunidades indígenas y, a su vez, proyecta su pensamiento en los distintos escenarios de la existencia.

13 **No somos gente.** No somos gente de mundo ajeno / con anhelo de seguir viviendo; / no somos gente de territorio / de quienes mañana se escuche hablar / que nosotros fuimos. / No somos pueblo venido de otros lugares, / nuestras raíces son de aquí. / Somos árbol-hombre, somos gente, somos pueblo, / nacidos del fondo de la tierra, / árboles caminando por el lugar / heredado de nuestros taitas, gente cuidando la armonía y equilibrio natural, / pueblo construyendo la casa / para que nuestros hijos / vivan felices y de manera natural.

Ñawpa-Rimay
Memorias del tiempo-Espacio
‘Adelante’

Ñukanchik
Wacharimanta
Nuestro Nacimiento

En Ñawpa-pacha (tiempo adelante) todo estaba de noche...
Solamente Apunchik-Atsil-Mama.
Vivía junto a Apunchik-Atsil-Yaya...
No había nadie más que ellos...
Hasta entonces no había el día...
...todo era oscuridad...
Apunchik-Atsil-Yaya empezó a enamorar a Apunchik-Atsil-Mama
Ella respondió a su amor...
...Se unieron en la oscuridad...
Y Apunchik-Atsil-Mama quedó embarazada
...así nació Apunchik-Pacha-Mama.
Cuando nació Apunchik-Pacha-Mama, Apunchik-Atsil-Yaya
Sopló e hizo sonar su Churu...
...y cuando sonaba el Churu empezó a amanecer.
Apunchik-Pacha-Mama creció...se convirtió en una hermosa mujer
Y su vientre también empezó a crecer. Ella ya había nacido fecundada...
Cuando llegó el momento de nacer, Apunchik-Atsil-Yaya fue partero
Primero nacieron Llipiyak (el rayo) y Kulun (el trueno) que iluminaron y
retumbaron

En cada rayo y trueno en el cielo nacieron: Inti-Yaya (Padre Sol)...
Killa-Mama(madre luna)...
Chaskacuna (los planetas)...
Y Kuyllurkuna(las estrellas).
y en cada rayo y trueno ‘abajo’ nacieron Allpa-Mama(Madre Tierra)...
Yaku-Mama(madre agua)...
Rumikuna (las rocas)...

*Nina (el fuego)...
Urkukuna(las montañas)...
Akapana(el huracán)...
Yurakuna (las plantas)...
Kirukuna (los árboles)...
Wiwakuna(los animales)...
Kuychy (el arco iris)...
Wayra (el Viento)...
Runa Warmi (la mujer)...
Kari Runa (el hombre)...
...y todo lo que existe.
Todo lo que Apunchik-Pacha-Mama había parido estaba vivo...
... Todo sentía y hablaba igual que nosotros, los runa-s.
Todo estaba al revés.
Por esto, Apunchik Atsil-Yaya, Apunchik Atsil-Mama
y Apunchik Pacha-Mama, hicieron consejo, se conversaron...
y decidieron 'enmudecer a todos sus hijos e hijas...
Poco a Poco fueron enmudeciendo a todos...
hasta que al final quedamos con todo y como somos ahora nosotros, los runa-s...
mientras que los demás siguen hablando en formas diferentes de los nuestros...
... Así nacimos'.
(Cachiguango, 1930: narración oral)*

Es así que para llegar al entendimiento de aquel término desde el plano ontológico, es pertinente establecer un ejercicio claro de interpretación, porque el concepto de *pacha* no pertenece a los juegos lingüísticos de Occidente, por lo tanto, realizar traducciones vacías para trasplantar o tratar de asemejar conceptos, por ejemplo, el de *pacha* del mundo indígena con el de *ser* del mundo occidental, antes de ser un ejercicio de traducción, es un ejercicio de traición, por no pertenecer a los mismos cuerpos lingüísticos. No obstante, la hermenéutica diatópica¹⁴ posibilita apreciar qué función ejercen los conceptos en los contextos de origen. Primero establece las incidencias del concepto *ser* en el ámbito helénico occidental europeo para después indagar si otro concepto como el de *pacha*, perteneciente a otro juego lingüístico, es semejante en su contexto. De tal manera, aquel método no pretende que este ejercicio

14 Concepto utilizado por Estermann en sus libros *Filosofía Andina: Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina* y *Si el sur fuera el norte: chakanas interculturales entre Andes y Occidente*.

caiga en el posicionamiento de equivalentes unívocos, por el contrario, señala cómo la forma analéptica para desarrollar esta relación permite romper con la analogía y, así, posicionar una forma dialéctica que vaya más allá. En esta medida, el concepto de *pacha* parte de la estructura lingüística indígena de la región andina latinoamericana, donde la palabra está compuesta por dos sufijos *pa* y *cha*. El primer sufijo denota el número dos en aimara, que en términos filosóficos andinos se relaciona con la dualidad, y el segundo sufijo, *cha*, usado en los idiomas quechua y aimara, se utiliza para dinamizar cualquier palabra en términos de acción. Con esta descripción la palabra *pacha* se traduce como el universo energético dual, resaltando otro término de análisis para entender la ontología en el mundo andino; por tal razón, traducir el concepto de *pacha* al de *ser* es muy reducido debido a todo lo que encierra el primero.

Al establecer tal acepción, el concepto de *pacha* también contiene la relación entre el espacio y el tiempo, evidenciado en las prácticas cotidianas de las personas andinas al referir el tiempo en términos de espacio y viceversa, mostrando de esta manera que el pensamiento indígena asume el espacio y el tiempo como una unidad. Al analizar cómo se configura el futuro y el pasado en la perspectiva de la *pacha*, el pasado está en el *Ñawpa pacha* o *Naira pacha*, donde *Naira* se entiende desde el aimara como *ojo*, de la misma manera que *Ñawvi* para el quechua, evidenciándose que la relación del *ojo* da cuenta de la mirada hacia al frente. Por lo tanto, *Naira*, como *Nawvi* en su acepción, da cuenta del pasado, es decir, «miramos hacia el pasado, estamos fijados o fijadas hacia el pasado, porque en el mundo andino se dice que tenemos que orientarnos, ¿y dónde podemos orientarnos?, en lo conocido, lo experimentado, lo vivido, en el pasado, entonces ahí podemos orientarnos» (Estermann, 2011, p. 9). En el caso del futuro, *qhepa pacha*, se utiliza para asignar esta condición temporal, donde *qhepa* significa espalda y atrás, aspecto disímil para la lógica occidental, «porque siempre decimos [en esta lógica que] el futuro es adelante, lo que viene, lo venidero; pero para el mundo andino el futuro está atrás, y por eso las mujeres en los Andes llevan sus hijos en las espaldas» (Estermann, 2011, p. 9) y, así, la orientación del futuro parte de ese reconocimiento de lo que está atrás «el niño en la espalda está allá en el futuro» (Estermann, 2011, p. 10).

Con la anterior explicación, desde la filosofía andina se puede establecer una comparación entre el ser y tiempo en Heidegger y el *pacha* en el mundo indígena andino entendido como espacio, universo, tiempo, ser, etc., en la medida que Heidegger propone la temporalización del ser desde su historización y realización, como también de la ontologización del tiempo. Para el mundo andino puede existir el ser y el tiempo como una identidad, «tiempo es espacial, espacio es temporal, y se puede expresar uno en términos de otro» (Estermann, 2011, p.10). Además, en la lógica andina se encuentra una calidad en el tiempo no cuantificable como en el mundo occidental, sino en el manejo de tiempos densos y tiempos menos densos propicios para hacer rituales definidos a través de puntos de inversión en lo astronómico, donde todos los rituales se manejan por la apropiación de los solsticios,

equinoccios, lunas llenas y lunas nuevas que desde el plano meteorológico definen el inicio de las lluvias, de la sequía, de la siembra o de la cosecha. El entendimiento que hace el mundo andino del tiempo, desde esos puntos densos y tensos, sólo se puede desarrollar en la medida en que tenga relación, ya que el fundamento de la vida sólo se puede establecer a través de la relación con la naturaleza.

Al interior de la poética indígena, esta relación se aprecia claramente en la medida en que la *pacha* aparece como la fuente de vida, de donde todos nacen y vuelven a ella. La *pacha* es el origen, el inicio de la dimensión sensible y racional del indígena, ya que aquella ha estado ahí antes de que esté el indígena y después de él, es decir, a la *pacha* le pertenece el hombre y la mujer, y no al contrario, como lo afirma la lógica occidental, donde se es más civilizado, más humano, cuando el hombre domine la naturaleza y esté por encima de ella. Es en la tierra donde se deposita la placenta con el objetivo de ofrecer parte de la vida del indígena, con el compromiso de volver a ella respetándola y defendiéndola de cualquier daño, por ello, a través de rituales subterráneos el indígena se amarra a la *pacha* con las lianas del tiempo.

Pachakay

callarinasha cusicuymanta huaccayripi

causaypiy llaphllahuachai puka

tukuna rumipi yana

paypicay yupaychayniok cayiniyokmanta uku pacha

huatanima nukanchi yawar

*waskakunawan huaymapacha.*¹⁵

(Chikangana, 2010, p. 22)

Es en la *pacha* donde se relacionan todos los elementos de la naturaleza, donde cada uno de ellos guarda los secretos de los seres, es decir, los tonos que irradia el tulcán devela el colorido de la vida; el agua que recorre libremente por el mundo contiene todo el sabor y el aroma de las hierbas. Es así que cada ser posee parte de la esencia de la totalidad de la *pacha*, por lo que la labor del indígena es reconocer que es uno más y, así, interactuar con ella de manera armónica. Tal reconocimiento evidencia que el paso por la *pacha* enseña que *somos uno para todos sobre el ancho cielo*, por lo que el indígena no puede desconocer que él provenga del sol, del rayo, del trueno y que el ser como el maíz, se nutra de la naturaleza durante toda la existencia.

15 La tierra / es el comienzo de la alegría y el llanto; / en ella vive la placenta roja / convertida en piedra negra, / en ella están los rituales de seres subterráneos / que amarran nuestra sangre / con las lianas del tiempo.

*Chakihuanpay jahuapi pachamama
ñukanchi shuk tukuypak jahuapi hanak-pacha.*

*Hamuy intipa
ñukanchiri tutacaymanta
choque illapa kcakyaripay
caypi riynacay saramaytu
uray kcosñipay sanku chiriyaypa.¹⁶
(Chikangana, 2010, p. 30)*

La relación entre la naturaleza y los pueblos indígenas es muy estrecha, en gran medida por la interpretación y el sentido que cada comunidad le da a su territorio. *Pacha*, *nupirau*, *Kauka*, *Jepirra*, entre otros, más allá de ser palabras que distinguen los territorios ancestrales, son universos simbólicos donde interactúan el plano físico y espiritual en constante relación. Ejemplo de ello es la palabra *Kauka* entendida como *madre de los bosques y de los espíritus y de las aguas*, otorgándole un carácter vivo y dinámico a este líquido sagrado, el cual dentro del plano poético se presenta así: «Sucay jahuapi yakuk mucmikuk / Suttin-rimay huauk: / paylla yakucuna atipay upallalla rimay / Hayk'a yupayuyay [...]» (Chikangana, 2010, p. 30).¹⁷ Dentro de la cosmovisión indígena se encuentran varios elementos que permiten establecer esa estrecha relación entre los seres vivos y la *pacha*, que son el ver, sentir, percibir, expresar y proyectar; los cuales hacen parte del mundo y la vida generando relaciones sociales (económicas, educativas, jurídicas, culturales) y de vida (entre todas las formas de existencia). Aquella relación se enmarca al interior de lo comunitario donde sobresale un tiempo cíclico, el equilibrio por medio de la armonía, el respeto por la diversidad, el ejercicio de complementariedad, la paridad y lo multidimensional.

Esta cosmovisión surge de la expresión natural de la vida en la que emerge la comunidad comprendida como la “unidad y estructura de la vida”, la cual se encuentra conformada por lo visible (personas, animales, plantas, ríos, rocas, etc.) y lo invisible (ancestros, espíritus, etc.). Por otra parte, el *Vivir Bien o Buen Vivir*, otro elemento filosófico y ontológico que en distintas nacionalidades indígenas se conoce como el *Sumak Kawsay*, *Suma Qamaña*, *Kume Mogen* para las comunidades Quechua,

16 Con el pie sobre la Madre Tierra / somos uno para todos sobre el ancho cielo. / Venimos del sol / pero también somos seres de la noche / del relámpago y el trueno; / aquí estamos como si fuéramos racimos de maíz, / bajo el humo espeso de la indiferencia.

17 Navegando sobre un río silencioso / dijo un hermano: / «Si los ríos pudieran hablar, / cuánta historia contarían...».

Aimara y Mapuche respectivamente, entre otras del continente,¹⁸ significa el retorno a lo ancestral, la valoración de los saberes, el establecimiento de una correspondencia armónica con el ambiente y los lugares sagrados. En palabras de las comunidades bolivianas aymaras y quechuas

Vivir bien es el camino y el horizonte de la comunidad, es la vida en plenitud, implica primero saber vivir y luego convivir en armonía y en equilibrio; en armonía con los ciclos de la Madre Tierra, del cosmos, de la vida y de la historia y en equilibrio con toda forma de existencia(CAOI, 2010, p. 33).

Todo lo perteneciente a la *pacha*, al momento de la vida, a lo cotidiano, es la condición o posibilidad de *ser* o *estar*, ya que la pachamama:

[...] Mama es la Virgen y mama son la tierra y el tiempo. Se enoja la tierra, la madre tierra, la Pachamama, si alguien bebe sin convidarla. Cuando ella tiene mucha sed, rompe la vasija y la derrama. A ella se ofrece la placenta del recién nacido, enterrándola entre las flores, para que viva el niño; y para que viva el amor, los amantes entierran sus cabellos anudados. La diosa tierra recoge en sus brazos a los cansados y a lo roto, que de ella han brotado, y se abre para darles refugio al fin del viaje. Desde debajo de la tierra los muertos la florecen. (Galeano, 1994, p. 39)

Al llegar a la comprensión ontológica del ser indígena, otro factor primordial es la presencia del pensamiento telúrico, es decir, es pertinente evidenciar la relación que existe entre los seres humanos –particularmente los pueblos indígenas– y la naturaleza, ya que se han ido construyendo conjuntamente por las fuerzas originarias dadoras de vida. Es así que en las diversas comprensiones del mundo, de acuerdo a los distintos horizontes culturales presentes en los pueblos indígenas –además de existir las relaciones de tipo físico–, se presentan otras de carácter metafísico. Ejemplo de ello lo muestra el poeta Vito Apüshana, donde a partir de la descripción del mundo wayuu llamado *Wakuwa'ipa wayuu* muestra tres dimensiones correlacionadas, fluctuantes y simultaneas. Los poemas “Naajuin wanee laülaa Toolünaareje'woi”,¹⁹ “Wayuu (ii)” y “Kataa o'u-outaa”,²⁰ develan esta relación:

*Taluwa, a'laülaa Toolünaareje'woi, nüküjüitpa wamüin
sulu'ujeejenain waya wanee mmairuwaya'asa...
mainmain kasa atijaamaajatü wakotchirakaa kanainjeejetkaa
wanee*

18 El Buen Vivir para otros grupos indígenas de América Latina se podría referenciar como Ñandereko (vida armoniosa), Teko Kavi (vida buena), Ivi Mararei (tierra sin mal), Qhapaj ñan (camino o vida noble), entre otros.

19 De un *alaüla* de Toolünare

20 Vivir-morir.

*e'iraairuwaa, wanee lapüirua, wanee waraitairua.
Sülataain tü wakulemeralakaa eemín wanee eimataairua
chamaiüintata chaya soo'ujee sotkoo palaa tü.*

*Müin aka washa eesü wanee süchi me'rujusalü
shorottakaa watalu'upünaa wepishuwaaya...
eere waraitüin tü asiraaka'ayane'e tü ko'uu maaka'ayane'e.
Taluwa, laülää Toolünaareje'woikai, atunkushi sümaajutamuiin
Nüjapü.²¹*

(Apüshana, 2010, p. 77)

*Waya wanee ko'uu müshii sümaa talataa
-shi'ataain tü jeyuukoluirua-
-nuwatiairua atpanaa-*

*Waya wanee jimaa maats'hii sumaa mojuu aa'in
-shiirakaaya kaarai-
-nü'lapüin püsichi-*

*Waya tü kataakaa o'u, müin yaa
-tepichin süna'in tü laülawaakaa-
-nu'upunaa chi aitu'u antuushikai anain-.²² (Apüshana, 2010, p. 77)*

*Mulo'ushii waya, müin aka saa'in wunu'u
süchikanainru'u tü wapüshi sümaiwajatkaliürua.*

*Kato'una waya, müin aka saa'in alekerü, süsheke'ëru'u
shi'niin
tü weikaa.*

-
- 21 Talhua, *alaüla* de Toolünare, nos ha contado / que también provenimos de otros mundos... / que acumulamos un saber antiguo creador de otros llantos, / de otros sueños, de otros pasos... / que nuestra sonrisa se extiende en otros labios más allá de esta orilla de la mar. / Como nuestra sangre hay un río invisible / que nos recorre a todos... donde viajan / la misma risa y el mismo silencio. / Talhua, *alaüla* de Toolünare, duerme con las manos abiertas.
- 22 Somos una alegría silenciosa / -labor de las hormigas- / -saltos del conejo- / Somos una tristeza serena / -mirada del alcaraván- / -sueño del murciélago- / Somos la vida, así / -niños en los ancianos- / -rostro del horizonte encontrado-.

Achekiushii waya weinshi sotpa'a tü miaasükaa.

*A'lapujaashii waya cha'aya, sainküin Kashikaa je Ka'ikai,
suumainpa'a tü asheyuuwaakaliürua.*

*Outushii waya müin aka katakai wo'u.*²³

(Apüshana, 2010, p. 69)

Los tres poemas en mención muestran la condición relacional entre lo físico y lo metafísico, entre los seres visibles e invisibles, entre la vida y la muerte, no como escenarios separados, sino por el contrario, en dimensiones armónicas y complementarias. De esta manera, las relaciones se dan a partir de los siguientes aspectos: lo Remoto origen, lo Oculto-invisible y lo Natural-visible. Lo Remoto-origen (*Ii*) se refiere al punto de partida de la cultura wayuu. El origen de todo, de donde salieron los elementos: luz, viento, tierra, lluvia, oscuridad, frío, *hacia la* formación de la vida. Este mundo está presente en la permanente evocación de los ancianos en los días tristes, en la cercanía de la muerte, en los relatos que explican los mitos, que explican el orden social de los wayuu. Hablar del origen de todo, del «Ii», es hablar de la originalidad wayuu, de la justificación del *ser* colectivo. Es la dimensión de los antepasados. Lo Oculto-invisible (*Pulasü*): es la dimensión de lo intangible, lo invisible, lo que está al otro lado de la vida cotidiana, sosteniéndola, amamantándola, regulándola. Allí están Pülowi y sus agentes (los espantos), allí están las voces de los muertos, los sueños, Jepira, entre otros elementos. Lo Natural-visible (*Akuwa'ipa*): este es el mundo diario, la cotidianidad wayuu, la mortalidad del cuerpo, es el producto final de lo Remoto-origen y de lo Oculto-invisible. Es la organización social, el territorio, las artes, las costumbres y la lengua.

Las comunidades indígenas están directamente ligadas a la naturaleza, a su territorio, ya que los distintos paisajes que las conforman: el desierto, las montañas, los mares, las lagunas, los valles, etc., poseen una apreciación que supera lo físico. Es así que el mensaje de la *pacha*, de la *Wakuwa'ipa wayuu*, o de las múltiples definiciones que se le puede otorgar desde el universo indígena, es un mensaje claro, en la medida que al ser la naturaleza la que da la vida, los cantos de la Madre Tierra buscan fundirse en el entendimiento y el sentimiento indígena, con el propósito de que las palabras de aquella se fundan en el corazón del *ser*. Es aquí donde se habla de un retorno, de abrir otras posibilidades de entendimiento que viabilicen alternativas para mantener la vida en su máxima expresión: la vida en la naturaleza, en lo humano, en lo cósmico,

23 Crecemos, como árboles, en el interior / de la huella de nuestros antepasados. / Vivimos, como arañas, en el tejido del rincón materno. / Amamos siempre a orillas de la sed. / Soñamos allá, entre *Kashi* y *Ka'i*, el Luna y el Sol, / en los predios de los espíritus. / Morimos como si siguiéramos vivos.

en lo espiritual, etc., donde la proyección hacia un pasado y no a un futuro como lo señalan otras lógicas, es aprender que *nuestras huellas se abrazan a la tierra*.

Memoria y palabra

La memoria y la palabra son los últimos referentes sobre los cuales trataremos en este escrito, buscando establecer una comprensión del *ser* y el *estar* en Latinoamérica a través de la poética indígena. La palabra enmarcada en la tradición oral de los pueblos indígenas, recoge la voz del conocimiento que han construido a través del tiempo los mayores. Por eso, memoria y palabra van unidas dentro de una urdimbre existencial sin la cual una no puede desligarse de la otra. Cada vez que se pronuncia una palabra, se recrean las enseñanzas del pasado en el presente, es decir, la palabra proporciona la actualidad del pensamiento indígena. Retomando la interpretación de Kusch, el *ser* del americano se presenta en la medida en que se *está*, por ello la palabra aparece en el *estar* del indígena como la forma que cobra una continua existencia cada vez que hablan los ancestros, impidiendo la posibilidad del olvido. En este sentido, la poesía indígena es el eslabón que une la tradición oral con la tradición escrita, dando cuenta de la capacidad de este lenguaje para moverse *entre las aguas* de la oralidad y la escritura. La poesía es la *chakana*²⁴ que abre la posibilidad de configurar al poeta como un oralitor, es decir, escribir a «orillas de la oralidad de su gente. Desde y en el conocimiento de sus antepasados y desde sus mayores sostiene su voz personal» (Chihuailaf Nahuelpan, 2010, p. 14). De esta manera, en la oralitura

Está la conversación de las abuelas y los abuelos, como reafirmación de una manera de ver el mundo que nos pertenece a todos los que nos consideramos solo una parte más de la Madre Tierra; está la naturaleza que nos invita a escuchar, pues no somos nosotros quienes hemos de «interrogar a la palabra», sino que es ella la que nos interroga para que nombremos lo innombrado y nos entrega la tarea –en el tráfago de la «modernidad»– de desempolvarla, de devolverle su brillo original. (Chihuailaf Nahuelpan, 2010, p. 14)

La palabra busca al indígena para develar la memoria presente en la nube, en la flor, en el pájaro, en los abuelos, y no al contrario, como establece la tradición occidental, en donde el hombre hace uso de la palabra para construir mundo, una mirada muy antropocéntrica. Viajar a través de la palabra y la memoria es captar la dimensión metafísica de la naturaleza, una búsqueda por lo autóctono que dirige el inconsciente hacia el horizonte de la tierra, desembocando en la posibilidad de comprender realmente el espíritu y corazón de la *pacha*. La memoria no es una facultad exclusiva del ser humano ni de los mamíferos, es la voluntad de la naturaleza para mantenerse viva y desplegar toda su fuerza a través del tiempo. Puede que el

24 Una de las múltiples comprensiones de *chakana* puede definirse como cruce entre dos puntos o puente.

hombre no continúe el camino en la naturaleza ya que las condiciones actuales lo han llevado al interminable afán por obtener un tipo de desarrollo y progreso que lo está llevando a su autodestrucción. Por eso, la palabra del indígena y la memoria que se teje al interior de aquella, abre la posibilidad de construir un mundo en donde la armonía y la reciprocidad entre todos los seres sea la materialización del mensaje que ha dejado la *pacha* y que los abuelos han podido entender. La memoria de la naturaleza recorre por:

Cuyak llakta
yanacunas huañuk ñoccanchic shimi rimai purinam.
Cuerpo yaku licha purina
waiku yuyai
huaira wiñay shuchuna.
Ima yaravi
ñampi ttica maythu quinquinam yaravi
waikus pas urkus cay
yanakuna quilla yachina
*inti k'uichi waiku runa.*²⁵
(Chikangana, 2010, p. 30)

El oralitor es capaz de recoger el canto de las flores, de los caminos, de los cerros, de las lagunas, contar historias del pasado desde el presente y proyectarlas a la humanidad hacia el futuro. Asumir el devenir del tiempo de manera distinta a la perspectiva lineal, significa que «somos presente porque somos pasado y solo por ello somos futuro; no es posible escindir el tiempo, que es un círculo» (Chikangana, 2010, p. 14). Esta unidad es la que hace posible tener en el poeta indígena la capacidad de recordar el mensaje de los mayores y reconstruir de manera estética su mundo, de utilizar la palabra como la forma para dar a conocer que aunque otros indígenas no tengan la presencia de la palabra escrita, la comprensión del mundo puede hacerse desde el entendimiento de asumir la *pacha* como un texto en donde el cielo o la hoja de coca cuentan toda una herencia histórica y natural de la humanidad. Al respecto, Jamioy agradece a través de su poesía la oportunidad de heredar y aprender de Tsëbatsana Mamá –Madre Tierra–, el alimento que le dio la vida y lo acogió en su seno; de Camuentsa Cabëng Camëntsá Biyang –el pueblo–, por integrarse a una comunidad que ha depositado en él un sabio camino de identidad y un arraigado pasado, y de los «taitas Tatsëmbëng, por sus profundas reflexiones y regalos de conocimiento en

25 Por estas tierras/ deambulan las voces de nuestros muertos yanakunas./Andan con cuerpo de río/y memoria de agua,/ vibrando como árbol al viento./ Por eso canto/ para que canten las flores y los caminos,/ los cerros y las lagunas;/ para que sepa la luna que soy yanakuna/ hombre del agua y el arco iris.

el ritual sagrado de Taita Yagé (Jamioy, 2010, p.17). Leer de esta manera el mundo da cuenta de la multiplicidad de formas en la cual se despliega la palabra, desmitificando la idea de que el indígena era analfabeta por no manejar un sistema lingüístico exógeno a su realidad, por ello, ¿a quién llaman analfabetas?:

Ndás cuantsabobuatm chë ndosertaná ca

¿ndoñ mondoben jualiamëng

librësangá o betiyëng?

Canÿeng y inÿeng

batsá y bëtská mondëatsëmb.

Bëneten

atsbe bëstaitá tmojuantsabuaché

canÿe librësá:

tmonjauyan tonday condëatsëmbo ca.

Ibetn

shinÿoc jotbeman

chabe cucuatsiñ

coca tsbuanach jtsebuertanayan

uayasac jtsichamuan

ndayá chiñ bnetsabinÿnan.²⁶

(Jamioy, 2010, p. 178)

El poeta mapuche Elicura Chihuailaf Nahuelpan, a partir de la pregunta: ¿de qué sirve la *palabra poética* si uno no la asume como un modo de vida?, abre la posibilidad de una comprensión ontológica en la poética indígena a partir de la relacionalidad y reciprocidad entre *pacha*, pueblo, memoria y palabra. La creación de la urdimbre entre los elementos poéticos de Apüshana, Jamioy y Chikangana muestra cómo el *estar* indígena se arraiga en sus tierras y cielos ancestrales, entrando en contacto con otras geografías para dar a conocer la palabra a través de la poética. Ésta la depositan en el corazón y el espíritu de la humanidad para pensar y actuar de otra manera frente a la destrucción del hombre y la naturaleza, o revivir el encanto y lo místico que hay detrás de todos los elementos de *pacha*, con el propósito de aprender continuamente de ella.

Recibimos el regalo de la *palabra* y optamos por ahondar en su tierno y a veces duro camino. Sabido es que nuestro 'oficio' es solitario, pero lleno de las voces de nuestra gente y del Universo infinito. Nos nutrimos de la observación que nos

26 A quién llaman analfabetas, / ¿a los que no saben leer/ los libros o la naturaleza?/ Unos y otros/ algo y mucho saben. / Durante el día/ a mi abuelo le entregaron un libro: / le dijeron que no sabía nada. / Por las noches/ se sentaba junto al fogón, /en sus manos/giraba una hoja de coca/y sus labios iban diciendo/ lo que en ella miraba.

invita al *silencio*. Y aunque escribamos para nosotros mismos, escribimos a orillas de la oralidad de nuestros y nuestras mayores, de cuya memoria aprendemos los sonidos y su significación ya develada. Ellos y ellas nos entregan el privilegio –el desafío– de lo *por nombrar*. “La palabra dicha o escrita con verdad siempre brillará como una estrella”, nos dicen. (Chihuailaf Nahuelpan, 2010, p. 14)

La palabra recrea lo nombrado, memoria trascendente del *ser* que cobra cuerpo en el agua, la tierra, el fuego, el aire, el pueblo, develando así la aproximación de la comprensión del misterio de la vida. La palabra toca al *ser* desde la unidad del tiempo, la relacionalidad y reciprocidad de los elementos de la naturaleza, apareciendo en el *estar* de la poética indígena que recorre los corazones de los hombres. «La palabra, el único instrumento con el que podemos tocar aquello insondable que es el espíritu de otro o una otra» (Chihuailaf Nahuelpan, 2010, p. 15). Palabra, memoria, *pacha* y pueblo son los caminos por los cuales la poética se acerca a la comprensión del *ser* desde el *estar* indígena latinoamericano.

Referencias bibliográficas

- Apüshana, V. (2010). “Shiinalu’uirua shiirua ataa. En las hondonadas maternas de la piel: poesía bilingüe”. *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Cepeda, J. (2013). “Ontología indígena. Aproximación filosófica a saberes precolombinos que posibilitan una ontología latinoamericana”. *Aproximaciones ontológicas a lo Latinoamericano I*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Ross, pp. 15-42.
- Chihuailaf Nahuelpan, E. (2010). “Un oralitor que habla con la palabra de sus abuelos”. *Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaro en pozos de ensueño*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Chikangana, F. (2010). “7. Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaro en pozos de ensueño”. *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas CAOI. (2008). *Estados Plurinacionales Comunitarios El Buen Vivir para que otros mundos sean posibles*. Lima, Perú: Carlos Arrieta Editor.
- Cortés, P. (1984). *Desarrollo de una organización indígena: El Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC*. Popayán, Colombia: Banco de la República, fundación para la promoción de la investigación.
- Cuervo, R. J. (1907). *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. Consultado el 28 de enero de 2015. En: <http://scans.library.utoronto.ca/pdf/4/2/apuntacionescr00cuervo-ft/apuntacionescr00cuervo-ft.pdf>
- Díez, F. (2003). *Pachakutiy otras páginas polémicas*. La Paz, Bolivia: Rolando Díez de Medina Editor.
- Dussel, E. (2008). *Una nueva edad en la historia de la filosofía: el diálogo mundial entre tradiciones filosóficas*. Ponencia presentada en el XXII World Congress of Philosophy.

- III Sesión plenaria sobre el tema: “Repensando la Historia de la Filosofía y la Filosofía Comparativa”, Seúl.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina: estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Estermann, J. (2008). *Si el Sur fuera el Norte. Chakanas interculturales entre Andes y Occidente*. La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología (ISEAT).
- Estermann, J. (2011). *Conversatorio sobre Ontología Latinoamericana al Grupo de Investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana – Semillero Metafísica y Ontología*. Bogotá, Colombia: Universidad Santo Tomás.
- Jacanamijoy, V. (2008). Comunicación personal, 12 de junio.
- Jamioy, H. (2010). “6 Bínÿbe Oboyejuayëng. Danzantes del viento: poesía bilingüe”. *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Kusch, R. (1973). *El pensamiento indígena y popular en América*. Buenos Aires, Argentina: ICA.
- Kusch, R. (2008). *La negación en el pensamiento popular*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- León-Portilla, M. (1967). *Trece poetas del mundo azteca*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- López de la Roche, F. (2005). “Tradiciones de cultura política en el siglo XX”. En: Herrera, M, Pinilla Díaz, A, Infante Acevedo, R, et. ál. (Eds.), *La construcción de cultura política en Colombia proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina, la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.
- Mignolo, W. (2006). “El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial”. En Walter Mignolo (Comp.), *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Rocha, M. (Comp.) (2010). *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sánchez, B. (2001). “El reto del multiculturalismo jurídico. La justicia de la sociedad mayor y la justicia indígena”. *Boaventura de Sousa Santos (Comp.). El Caleidoscopio de la justicias en Colombia*. Bogotá, Colombia: Siglo del hombre y Universidad de los Andes.
- Simbaña, F. (2010). “El Sumak Kawsay desde la perspectiva de lo comunitario”. *Cuadernos interculturales Caminar: Progreso, Desarrollo y Buen Vivir vistos desde la interculturalidad*, 12. Cochabamba: Instituto de Misiología-Cochabamba, Servicios para la Misión y Liderazgo en Latinoamérica (SEMILLA).
- Subercaseaux, B. (2003). “La construcción de la nación y la cuestión indígena”. *Nación, Estado y Cultura en América Latina*. Santiago, Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.

- Wade, P. (1997). "Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia". *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología.
- Walsh, C. (2006). "Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia cultural". *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado y sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar y Abya-Yala.



La fuerza del amor en la poesía de José Martí: álamo pasional que ardió en los montes sagrados de su existencia

Carlos A. Moreno M.¹

*Solo amor, amor del bueno, amor del que dura
a pesar de todo, un amor que los años no desgastan,
y no te miento, me gusta vivir en una tormenta,
vivir en el holocausto del amor,
me gusta arriesgar mi vida estando junto a ti*

Ivonne Sánchez, Colegio Calatrava (2013)

*El amor es la verdadera razón para
pelear, mientras no lo haya en nuestra lucha,
no seremos de la mejor capacidad moral
que arde en nosotros para dar.*

Lisabella

La pasión que impera en los versos de José Martí posee un significado profundo, sentimental y, por ende, difícil de percibir. Para interpretarla, es necesario saber que los pensamientos con más escenario en el desarrollo de su expresión poética ponen de presente el honor, la voluntad y la tierra americana. Estos aparecen constantemente

1 Licenciado en Filosofía y Lengua Castellana y magíster en Filosofía Latinoamericana de la Universidad Santo Tomás. Integrante del Grupo de Investigación Tlaminime sobre Ontología Latinoamericana y del SEMillero de MEtafísica y ONtología: SEMEyON.

en el conjunto de su poesía y, consecuentemente, exigen al intérprete formarse la imagen de una savia vital que está en función de conceptualizarlos, aprobarlos y tornarlos como el norte de convicción de Martí. Así, al respaldo de cada uno de estos pensamientos, hay un motivo que fundamenta tanto su sentido, como la intención misma de que sucedan en sus poemas. En efecto, este escrito tiene como apuesta de comprensión entender no solo el valor de algunos gestos vigorosos alrededor de los tres pensamientos en cuestión, sino principalmente, discurrir con propiedad y precisión sobre esa fuerza surtidora de sensibilidad y belleza que es su pasión, discernida como el amor que decidió su vida y su obra: «mi verso es de un verde claro / y de un carmín encendido» (Martí, 1985k, p. 25). Martí le da un carácter poético al amor, de un lado para otro, con su habilidad literaria; incluso, lo desarrolla con temas como la mujer, la familia, la muerte, y con trasfondos filosóficos, como la teología y la ontología: «yo amaba, amaba mucho: parecía / señor mi ser de los gallardos seres» (Martí, 2001f, p. 87). Por tanto, el amor visto como la fuerza misma de sus poesías es el objeto de estudio del presente capítulo.

Sus composiciones sobre el amor comprenden diferentes perspectivas. En los *Versos sencillos*, Martí refleja continuamente un coraje que lo fortifica para enfrentar los diversos conflictos con los que no estaba de acuerdo: el hambre, las penas, cuando los niños gimen y, especialmente, los momentos en que los hombres se postran renunciando a la solidez de su responsabilidad. La manera como retaba estas situaciones puede avistarse con resoluciones de tenacidad y dureza tanto para sí mismo, como hacia éstas mismas: «duermo en mi cama de roca»; «moriré de cara al sol»; «hay que subir los montes altos» (Martí, 1985m, p. 32). Cada uno de estos versos pronuncia la actitud de mano franca y combativa para empezar un debate contra el panorama negativo con el que insistentemente decidía contender. Este modo valeroso concertaba dentro de él la determinación para desafiar las adversidades que se le presentaban:

*¡Penas! ¿Quién osa decir
Que tengo yo penas? Luego,
Después del rayo, y del fuego,
Tendré tiempo de sufrir.*
(Martí, 1985m, p. 32)

La particular forma de hacer frente al sentimiento de desdicha por lo dura e ingrata que podía ser la superficie de su vida, hizo de José Martí un hombre muy comprometido con sus convicciones. En realidad, de ninguna manera pudo estar al unísono con aquellos factores de dolencia señalados. Terco y ansioso se mostró siempre para sortear su propio camino ante estos hechos, inclusive, en algunas cartas que enviaba a su madre comentaba: «mientras haya obra que hacer, un hombre entero no tiene derecho a reposar» (Martí, 1985b, p. 312). Pero ¿en qué consistía

esa búsqueda? Una mirada de orden político sobre *Nuestra América* muestra que su propósito estaba en asegurarles a los países latinoamericanos que no debían sentir vergüenza ni tampoco renegar de su ascendencia indígena, sino que, precisamente por el dolor que aún en su sangre, por el silencio de los indígenas que también es silencio impuesto, la tierra americana tiene el consentimiento histórico de sentir el más colosal orgullo, esto es, verse a sí misma como la tierra nativa de más grandeza. En una palabra, «el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural» (Martí, 2005, p. 34).

Esta búsqueda de una «América nueva», que no precisa ser elemento de análisis en este escrito, estaba determinada por su exigencia de vivir a una gran velocidad. La vida para Martí era movimiento y desplazamiento en cualquier circunstancia, puesto que siempre encontraba un motivo para desplegar la capacidad de su accionar. Más aún, la lectura de su poesía da la impresión de que no existió situación que lo condujera a deshacerse de esa fiereza de espíritu: «mi porvenir es como la luz del carbón blanco, que se quema él, para iluminar alrededor. Siento que jamás acabarán mis luchas» (Martí, 1985b, p. 313). De este modo, aunque pretendía que sus versos fueran presentados a través de formas llanas y sencillas, no consiguió dejar de transmitir el enardecimiento de sus emociones: «a veces ruge el mar, y revienta la ola» (Martí, 1985i, p. 18). Esta elevación de su ánimo proviene, en primera instancia, de un coraje literario que es capaz de arrojar en los versos preclaras agallas:

*Yo vengo de todas partes,
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.*
(Martí, 1985j, p. 18)

Entre las razones más sobresalientes para que Martí se insertara a un desnudo de defensa, prevalece la relación que mantenía con el sufrimiento. En efecto, cuando se trataba de pensar en un tormento, no lo hacía a partir de una percepción sensible que aflorara condolencias por su suerte; por el contrario, convivía con las aflicciones de manera temeraria, pues consideraba que «la lengua se deshonor con la queja» (Martí, 1985a, p. 310). Sus versos reflejaban un ánimo fortalecido a cada metro transitado. Aun en el límite de su resistencia ante la desolación, sus palabras apelan a simpatizar con la desolación misma: «sublimos dolores»; «yo prefiero la caricia / del aire fresco del monte»; «la alfombra es puro helecho»; «éste, es un yugo: quien lo acepta, goza [...] Dame el yugo» (Martí, 1985h, p. 47). Donde más se compenetró con la necesidad de tolerar y aprobar las contrariedades fue en el monte, ya que siempre lo reconoció como su santuario. En dos estrofas de los *Versos sencillos* rehúsa del obispo de España de la época con el fin de hacer valer su propia causa emancipadora y su incansable admiración por el monte:

*Busca el obispo de España
Pilares para su altar;
¡En mi templo, en la montaña,
El álamo es el pilar!*

[...]

*¡Díganle al obispo ciego,
Al viejo obispo de España
Que venga, que venga luego,
A mi templo, a la montaña!*

(Martí, 1985k, p. 24)

No puede confundirse su coraje con una postura de víctima que anhela estar en situaciones penosas para justificar el vacío de su existencia. El trayecto de la poesía de José Martí no corresponde con quienes estuvieron alejados de dar un significado a los sucesos que las jornadas diarias les traían a sus vidas y, por ende, no proyectaron protagonismo alguno en sus decisiones y ocupaciones e hicieron de su tiempo la constitución misma de la amargura. Invirtiendo el sentido de esta imagen de consternación, los poemas muestran un sentimiento de grandeza en el esfuerzo y en la personalidad que afronta cada escenario. Es muy complejo conseguir una respuesta sobre si en otro contexto histórico de más calma y mayor fraternidad, Martí habría acordado otro talante; pero esta complejidad es un asunto que carece de relevancia, además de desvirtuar la realidad de su vida con cuestiones ambiguas que le otorgan más valor a la añoranza y a la influencia histórica que a la voluntad y al entusiasmo de vivir los momentos. Desde mi punto de vista, la versión de la vida con la que el ser humano queda satisfecho disiente de la espera de ilusiones mejores o de renunciar al destino; lloriquear sobre la leche derramada es desdeñar las posibilidades efectivas que se combinan en el ahora y de cómo éstas nos enseñan a estar siempre dispuestos a ser más completos en lo que podemos brindar.

Martí se consideraba, en el momento de escribir, como un «buque formidable» o como un animal de gran tamaño que remueve los terrenos con el instrumento de su espíritu: «¡pero el buey no ara con el arpa de David, que quería sonora la tierra, sino con el arado, que no es lira!» (Martí, 1985f, p. 50). Así mismo, consideró que la categoría de monte debía ser llevada a su composición poética, es decir, dejar volar las visiones entre sus versos debía hacerse con la misma medición de entrega que confería a los valles y a las montañas. En los *Versos libres* resaltó: «van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre» (Martí, 1985g, p. 38). Su mano franca lo llevó a enfrentarse con el «mar en furia» a través del mismo guión, ya que monte y verso fueron asimilados con el mismo carácter enérgico de su arte:

*Si ves un monte de espumas,
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas.*

[...]

*Mi verso al valiente agrada,
Mi verso, breve, y sincero,
Es del vigor del acero
Con que funde la espada.*

(Martí, 1985l, p. 25).

Ahora bien, el coraje que José Martí no transa con nada y por nada dentro su exploración política y artística, se hace creciente no tanto en las ansias de modelar su vida según sus propias convicciones o de estimar insustituible el servicio a su propio deber. En realidad, lo que vuelve al monte un amparo a sus sacrificios y promesas es el amor que siente de un carmín encendido capaz de hacer que del asidero de la espada salga un rosal silvestre: «mi verso es como un puñal / que por el puño echa flor» (Martí, 1985l, p. 25); entonces, ¿cuál es la relación existente entre la escritura, el monte y el amor? En medio de sus aguerridas expresiones hay una dulzura que más que espíritu combativo y fiereza, su sonoridad es mística y afable: «se puede, / con el poder del cariño, / hacer un cielo» (Martí, 1985n, p. 33). En efecto, el amor que salta a la vista en su poesía es surtidor del puñal, pero también de la flor. Sus versos hablan de «sublimes dolores» y, a su vez, de «paciencia divina» motivados por la fuerza excelsa de este sentimiento; el amor se manifiesta, entonces, como el verdadero contento de sus propósitos.

Respecto del carácter de su escritura, el poeta afirma: «así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico» (Martí, 1985g, p. 38). La manera como vincula sus sentimientos con su composición artística permite vislumbrar dicha fortaleza excelsa, capaz de embellecer las letras con la emoción de su entrega. Es así que luego de expresar su amor por el verso difícil de preparar, afirma que el amor ha salido de él por el trabajo *bovino* que le ha costado escribirlo. Así pues, el verso es

Vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el Sol, se rompe en alas. (Martí, 1985g, p. 38)

¿Memoria de un guerrero que va camino al cielo?, sí, esa es la impresión suscitada en sus intérpretes: En definitiva, la experiencia de leer estas poesías no deja para

el recuerdo las metáforas universales del corazón artificial que entre figuraciones aparatosas quiere decir te amo. En este caso, los lugares que se hacen comunes entre las letras que se escriben son la sangre brotada de su tinta espiritual, las lágrimas a raudales de sus ojos y la herida plácida e inefable de su amor. José Martí, quien se denominó a sí mismo un valeroso marino, escribe con el mismo empeño que determinó su decisión de mudarse al monte.

Así pues, en una carta a su hermana Amelia, es posible reconocer nuevamente su actitud decisiva sobre la ley de los acontecimientos: «ando como piloto de mí mismo, haciendo frente a todos los vientos de la vida, y sacando a flote un noble y hermoso barco, tan trabajado ya de viajar, que va haciendo agua» (Martí, 1985e. p. 307). Martí estaba convencido de que solamente a través de un trabajo tan esmerado que, al dejarlo solo, aún sigue aproximándose al triunfo, es posible el cumplimiento de los mayores anhelos. Además, en esa misma carta se reflejan sus ganas de intervenir, de dar de sí, de sentir valorización constata cada vez que la fuerza de su corazón lo acompañaba. Cuando le habla a Amelia sobre su padre pueden entenderse las palabras de Nietzsche sobre la *maestría de la bondad*: «es más difícil dar bien que tomar bien» (Nietzsche, 2008, p. 363). En efecto, brindar cariño es difícil no solo por la consideración de que los otros lo puedan recibir con la idea de que se trata únicamente de la satisfacción individual por parte de quienes lo ofrecen, sino que es igualmente problemático, debido a que para proporcionar actos de buena voluntad, es necesario no reparar en las faltas constantes que muestran los demás.

Su padre era presentado en sus versos como un anciano lleno de caprichos. La edad ofrece al hombre, en algunas ocasiones, poca capacidad para refrescar el ánimo y las percepciones, con el fin de sintonizar con lo que le rodea. Cuando el hombre pierde su espíritu juvenil y, en consecuencia, se separa de sus posibilidades de acertar en el trato y comprender los significados de los sondeos personales de quienes bordean su espacio; cuando la primavera humana se quebranta, de pronto es como si la adhesión a sus demandas se tornara una orden, una obligación, una suerte de yugo: comportamientos muy alejados del entusiasmo y la buena voluntad. Así le sucedía al padre de José Martí, no obstante, la comprensión inconmensurable y la tendencia a apreciarlo eran firmes en el poeta.

Él veía a su papá de forma diferente. Tanto Nietzsche como Jorge Valdano pueden darnos una explicación del modo distinto como Martí entiende a su progenitor, pese a las arbitrariedades de su vejez. El primero establece en su obra *Más allá del bien y del mal* que ciertamente para poder amar a los demás, para brindarles lo más dulce y, con ello, lo mejor que existe en nosotros, debemos ir siempre más allá del bien y del mal; hacerlo por amor implica entonces darle respeto a lo que moralmente no lo merece, cederle caridad a lo que la mayoría juzgaría como raro e indeseado, enamorarse de lo más inaudito. En cuanto a Valdano, en su libro *Los once poderes del líder*, plantea que el enemigo a combatir, para comprometerse en la evolución de alguna tarea, es la indolencia. No ser indolente es una máxima para que en nosotros se despierte esa ternura ante los más distanciados merecedores de nuestro afecto.

No debe interpretarse en el caso de Nietzsche ni en el de Valdano que hay una anulación del malestar que ocasiona el otro y, así, ciego ante su incómodo aspecto, se consigue tolerarlo. En realidad, amar por encima de lo bueno y lo malo, hacerle frente a la indolencia también denominada *catástrofe cotidiana*, significa que se es capaz de, en medio de los sobresaltos que provocan los ancianos, apreciarlos con sinceridad. Esta es la razón por la cual es mucho más complicado dar bien que tomarlo, puesto que al recibirlo, el placer de poseer lo nuevo que nos es brindado, maravilla nuestra sensación de gratitud y se taponan los recuerdos acres o desagradables de los individuos. En cambio, ¿cómo poder dar bondad cuando en nuestro mirar se encuentran precisamente aquellas irritables impresiones que nos generan los que se encargarán de recibirla? Amante de lo más difícil, José Martí sintió predilección por otorgar a su padre la referencia de su cariño, y ver, en medio de sus necesidades, un hombre de altísima admiración. Así pues, en la nombrada carta a su hermana señala:

[...] A papá que te explique esto, que él es un valeroso marino. –Tú no sabes, Amelia mía, toda la veneración y respeto ternísimo que merece nuestro padre. Allí donde lo ves, lleno de vejeces y caprichos, es un hombre de una virtud extraordinaria. Ahora que vivo, ahora sé todo el valor de su energía y todos los raros y excelsos méritos de su naturaleza pura y franca. Piensa en lo que te digo. No se paren en detalles, hechos para ojos pequeños. Ese anciano es una magnífica figura. Endúlcele la vida. Sonrían de sus vejeces. Él nunca ha sido viejo para amar. (Martí, 1985e, p. 307)

Un fruto de madurez logró en José Martí que comprendiera más de cerca qué pasaba con su padre en los momentos cuando menos se hacía querer, *ahora que vivo*, son palabras con una fuerza reluciente que teje dos vertientes: la primera consiste en una cierta clemencia hacia sí mismo, pues identifica su propia lucha y todas las penas y cosas buenas del proceso de su destino con el mismo camino que recorrió su papá. Ahora que lo vive, sabe cuál fue el trayecto por el que anduvo el anciano que ama y, por ende, está dispuesto a venerarlo y respetarlo. La segunda se torna desafiante y exigente para los otros –específicamente su hermana–. Al decirle que vive lo que en el viejo habitó, insta a Amelia a seguir la visión de su hermano. De alguna forma, ella no capta la virtud extraordinaria de su padre, ya que no ha sido atraída a la costumbre de vida que en él ocurrió. Por el contrario, José Martí está seguro de que reconoce el valor de la energía y de los méritos que se hallaban en su papá, pues son prácticamente los mismos que ahora se depositan en su existencia.

A propósito de la metáfora de su propia vida alrededor de ser el piloto de un hermoso y noble barco, es posible mostrar una relación entre ésta y la denominación “valeroso marino” con la que describió a su padre. Así, cuando parecía que su carta a Amelia estaba a punto de terminar, advirtió que esta no finalizaría allí: «no creas que aquí acabo mi carta» (Martí, 1985e, p. 307), pues aún faltaba declarar sus sentimientos a la persona que le dio la vida. En efecto, para él no es un anciano

común que puede ser observado por la facilidad de los que se fijan en los detalles inmediatos; disintiendo con esta posición, lo considera de excelsos méritos y también de naturaleza pura y franca. Pero ¿qué hacer entonces con los repetidos defectos que deterioran su imagen? Nietzsche, hablando acerca de su alma, considera que la sobreabundancia que la caracteriza le hace preferir sonreír a desahogar su sufrimiento (Nietzsche, 2008, p. 312). De manera similar lo expresa Martí: cuando lleguen los inoportunos detalles, entonces ríen de estos, «sonrían de sus vejez» (Martí, 1985e, p. 307), endulcen su vida que después de todo no es tan viejo, ya que aún tiene tiempo para amar y ser amado.

La última parte de esta carta presenta el aprecio inmenso que siente por su hermana. Ciertamente, Martí es seducido y se tambalea cual embriagado por las sonoridades y composiciones difíciles; sin embargo, pese a su gusto por los escritos trabajados arduamente, decide anteponer a estos la alegría que le generan las letras provenientes de Amelia, es decir, en este caso, pierde para él importancia tal rigurosidad que ella pudiera producir en este arte, puesto que su principal deseo es simplemente recibir de ella unos cuantos trazos de su propia pluma al enviarle un saludo. «Escríbeme sin tasa y sin estudio, que yo no soy tu censor ni tu examinador, sino tu hermano» (Martí, 1985e, p. 307). La familia tiene la fuerza de dominar, en el poeta, corazón y manos, ya que sobrepasa la primacía que siente por la delicada destreza de escribir. Cuando se trataba solamente de encarar la escritura, su ambición se distinguía por un perfeccionismo que reconoce los códigos y las leyes de las cosas más altas. Pero si debía escoger, si tenía que preguntarse qué lo hacía más feliz, su respuesta no coincidía con la consagración a componer con la máxima exigencia.

La idea de escribir, de acuerdo con las prescripciones de este arte, Nietzsche la comprendió a través del término *sangre*: «de todo lo escrito, yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre: y te darás cuenta que la sangre es espíritu» (Nietzsche, 2008, p. 73). Así pues, buscar dominar este arte no tiene solamente el propósito propio de la simpatía por un compromiso institucional, es decir, que los lectores comprendan claramente el mensaje transmitido; o bien, con una satisfacción personal en tanto que se construye unas habilidades ejemplares en virtud de fortificar una concepción de talento. En efecto, *sangre* significa un alto contrafuerte con ambas nociones, ya que se trata de una sensación de libertad, esto es, la escritura comprometida y laboriosa se convierte en protectora y auxilio de la alegría de corazón que experimenta el hombre libre. Invocar el honor sobre las manos que escriben hace que el escritor se libere de la doctrina dogmática y de la inteligencia aburguesada y, simplemente, se postre a escribir, porque al hacerlo encuentra a raudales emoción en su corazón. Escribir con sangre es espíritu, porque es capaz de liberarse de la pesadez de los elogios, de las recompensas, del disfraz del éxito, inclusive de la práctica de la ley o el protocolo de la redacción y, de esta manera, se hace posible vivir el regocijo y la corona de júbilo que da el gozo y la belleza de la escritura.

José Martí encuentra un poder superior a esta sensación estética en el encanto de recibir una carta de su hermana: «un pliego de letra desordenada y renglones mal hechos, donde yo sienta palpitar tu corazón y te oiga hablar sin reparos ni miedos –me parecerá más bella que una carta esmerada, escrita con el temor de parecerme mal» (Martí, 1985e, p. 308). Si bien hay dos fuerzas del amor en este escenario, la primera originada por la vocación y el instinto de hacer lo que más gusta, y la segunda motivada por el deseo de ver expresado el cariño de un familiar, se puede ver que esta última posee más repercusión en el poeta. De este modo, se le atribuye más condescendencia y agrado a una carta que surja del sentimiento genuino de la escritora, que a su capacidad de extender los conocimientos formales de esta composición. No tiene relevancia que esté desordenada e incluso no se refleje el esfuerzo consignado en la elaboración de la misma, pues lo más notable y apreciable es que palpite su corazón al escribirla. Acerca de este anhelo el autor dice: «el cariño es la más elocuente de todas las gramáticas. Di ¡ternura! Y ya eres una mujer elocuentísima» (Martí, 1985e, p. 308); un significado del amor poco corriente para un escritor que se esfuerza tanto en el estilo de sus propios versos.

Este tipo de amor encuentra su sentido más cercano en el elemento griego *philia*. En un texto de gran empatía en sus conceptos y análisis para la interpretación que deseo hacer de la poesía de Martí, Luc Ferry explica que existe en el hombre un deseo enérgico y prácticamente luminoso cuando se halla de frente con la persona que quiere. La presencia del ser amado genera dicha, pues hace sentir que la vida es buena y, además, que el camino está lleno de orquídeas. No precisamente la adoración de Martí por acoger un regalo de su hermana radica en que aún no lo ha incluido en sus bienes y, por tanto, debido a esas ganas de obtenerlo surjan expectativas y deseos por éste. En realidad, la alegría de Martí versa en tener la carta en sus manos más que en la promesa de que llegará. Por eso se trata de *philia* y no de otro tipo de amor cuya naturaleza es carecer, como ocurre con la comprensión de *eros*. Además, la última línea de la carta en cuestión dice que no tarde ella en enviar su abrazo, es decir, en escribirle.

Philia es el sentimiento que tenemos cuando nos cruzamos en la calle con alguien a quien queremos, pero que no hemos visto desde hace mucho. Entonces nos viene a los labios una sonrisa previa a cualquier tipo de cálculo racional: es un acto reflejo más que una reflexión. *Philia* es la alegría que nos da la simple existencia del otro. Es la alegría sin ningún motivo, por decirlo así, o en todo caso sin más motivo que la existencia y la presencia del ser amado. Y por tanto es una forma de amor *gratuito*, pues está exento de cualquier cálculo [...] se alegra esencialmente de la presencia. (Ferry, 2013, p. 59)

El 15 de mayo de 1894, ese amor gratuito del que habla Ferry aparece más fortificado en una carta que José Martí le dirige a su madre. ¿Un amor más fortalecido?:

«mientras haya obra que hacer, un hombre entero no tiene derecho a reposar» (Martí, 1985b, p. 312). Las palabras que contiene ese texto, por una parte, vivifican el poder de entregarse al deber que experimenta constantemente su autor; por otra, presentan la alegría que siente por saber que su familia lee sus escritos. Martí idealiza en este escrito la posibilidad de tener cerca a su familia, por ejemplo, al referirse a las mujeres especialmente, expresa: «yo no ceso de verlas un instante» (Martí, 1985b, p. 314). Lejos de poder mantener una relación sensible con ellas, delira por el afán de su presencia y exclama que de cualquier manera no las pierde de vista ni un segundo. Escribirle a su mamá es un momento que no tiene contabilidad en su provecho, inclusive no está muy seguro si son palabras lo que desea transmitirle con su texto: «a usted, madre mía, ni una palabra. La quiero y la sufro demasiado para eso. Toda la verdad y la tristeza de su hijo» (Martí, 1985b, p. 314). Y siempre el mismo motivo de querer verlas y conservarlas con él, por ello, en la espera de que le enviaran alguna carta a Tampa, lugar donde iba a estar, les dice: «y que me escribiesen sin pena, como si me estuviesen viendo todos los días» (Martí, 1985b, p. 314).

La fortaleza de su amor es la que conduce a José Martí a seguir adelante pese a las adversidades de su destino. Las dificultades no lo llevaron a cuantificar qué tan desdichada era su vida, sino por un extraño mecanismo de belleza interior, estas lo reconfortaban y lo hacían más terco y más ansioso con sus anhelos. Se trata de un sentimiento que lo hacía sentir entero para vivir con un espíritu de pelea: «preste cada hombre, sin que nadie lo regañe, el servicio que lleva en sí» (Martí, 1985b, p. 314). Y, en efecto, esa es la melodía de sus versos: un combate lleno para el servicio. «Mi porvenir es como la luz del carbón blanco, que se quema él, para iluminar alrededor» (Martí, 1985b, p. 314). La valentía es una característica de esta poesía. El coraje para decir que desea fundir su luz en virtud de la iluminación de su entorno, muestra la generosidad que lo movía a ponerse a prueba con sus deberes.

¿Una generosidad lo impulsaba? José Martí entendía que su vida estaba tejida principalmente del deseo de ayudar a los otros con las armas de sus propósitos. El sueño de su vida era dar todo lo que tenía a su alcance sin pensar en la piedad y en la limpieza con respecto a sí mismo. No obstante, aunque reconociera lo que tenía que hacer –«El deber de un hombre está allí donde es más útil» (Martí, 1985c, p. 315)–, no se podía explicar por qué su vida se asimilaba a la ola que va y viene y no se detiene como lo expresa la canción *La ola y la espuma* del Gran Combo de Puerto Rico: una ola que no quiere ser espuma porque al llegar a la orilla se deshace como quienes encuentran un puerto seguro y cómodo y ya no tienen ánimo de luchar.

«¿Por qué nací de Ud. con una vida que ama el sacrificio?» (Martí, 1985c, p. 315). Es una pregunta que alerta no una inquietud, sino una confusión aterradora para un hombre que agoniza por no saber qué sucede dentro de su cuerpo para que batalle con tanto ahínco. Así, ese misterioso motor que lo hace dar más y más es la búsqueda de este texto por interpretarlo a la luz de la fuerza del amor. El amor es

profundo, como la felicidad o la infelicidad. Es experiencia estética, como la lucha y el esfuerzo. Es inmanente, como la belleza y la risa. Es encantador, como la ligereza y la simplicidad. Es recóndito, como la ley de atracción y la fuerza de convicción. Martí es un ejemplo de un poeta que se dispone a amar. María Mantilla, su hija, fue designación recia para albergar su cariño. En efecto, en una carta de esperanza viva por no sentirla a la distancia, le escribe: «es grande, amor; pero no es eso. Yo amo a mi hijita. Quien no la ame así, no la ama. Amor es delicadeza, esperanza fina, merecimiento, y respeto» (Martí, 1985d, p. 316). Para sustentar filosóficamente este modo de amar, y trascender un poco la concepción dada sobre *philia*, es significativo plantear desde Luc Ferry que el amor

No es un principio abstracto, una ilusión idealista, un valor que cae de un cielo cósmico o divino, sino una experiencia vivida, incluso la más inmanente y la más espontánea que existe: el amor, como la belleza, se impone a nosotros como una especie de trascendencia y sin embargo esa trascendencia que en el amor me hace «salir de mí», de mi egocentrismo, se manifiesta directamente en la intimidad más secreta, en la inmanencia más radical de mi subjetividad sensible. (Ferry, 2013, p. 81).

De este modo, se comprende que el brioso amor que trasfirió en sus cartas, tanto a su madre como a su hija y hermana, no hace parte de una reflexión metafísica o de entidades ontológicas que entran en debate con los martillazos de Nietzsche o con el peso del pensamiento de Estanislao Zuleta. Lejos de esos proyectos encandilados por el más allá, el amor visto en los montes sagrados de Martí es una experiencia de la alteridad, pero también de la práctica del corazón humano, por mencionar el órgano de más escenario en la declaración de este sentimiento. Ciertamente Martí lo vive como lo más inmanente posible; no obstante, hay una fuerza bella que inunda la vivencia y, por ende, hace sentir al argumento más racional, es decir, el de corte científico, como una razón débil y de poca justificación interpretativa.

¿Una fuerza bella? ¿La belleza de la fortaleza? José Martí establece un tipo de amor tan fuerte que da ilusión de triunfo a la trascendencia. Así pasa con los artistas: ante los callejones sin salida que dejan otras disciplinas humanas, ellos crean nuevos trayectos dionisiacos y apolíneos a la vez. Por ejemplo, es de ellos afirmar que la cópula no es solamente una unión biológica, sino también un gesto espiritual, un placer privilegiado, una consumación de ideales, un sentido definitivo, una expresión de belleza; de ahí que Nietzsche considere que la vida puede ser justificada con mayor horizonte de forma estética. Por consiguiente, brota un momento de amor que le permite hacer lucir las palabras que conforman su poesía. «Versos esperas tú que te anunciaba / allá por la pasada noche-buena: / En el revuelto mar de mis papeles» (Martí, 2001i, p. 10). Estos versos perdidos entre muchos papeles, buscados con afán desesperado, estaban comprometidos con Ana, su *hermanita*. Realmente, José Martí se une y no se separa de su familia y aún más, hace vibrar su corazón cuando para ellos compone sus poemas...

*Linda hermanita mía:
Feliz es el momento en que recibo
Carta tuya; feliz es este día
Porque en ti pienso y de mi amor te escribo.
[...]
No se sabe posar la paz serena
Y, pues soy doncel, obro sin pena
Como obran desde antaño los donceles:
Escribo, guardo, pierdo,
Te quiero mucho, y luego me perdonas,
Y, si a mi loco juicio, fuera cuerdo
Pensar un triste ornarse con coronas,
Las más bellas serían
Las que tus lindas manos me darían,
Los más consoladores tus laureles
Al perdonarme por haber perdido
El más bello papel de mis papeles.
(Martí, 2001i, p. 10)*

Es tanto el celo con el que plasma los sentimientos a su familia, que el amor sin medida denominado *philia* entra en consonancia con otra manera griega de amar más difícil y que vence todas las tradiciones posibles. Pero antes de mencionarla, vale decir que André Comte-Sponville propone tres preguntas alrededor de este concepto griego que deseo exponer y analizar a propósito del poema citado: «¿cómo podríamos echar de menos lo que tenemos? [...] ¿Cómo podríamos continuar idolatrando aquel o aquella que conocemos tan bien? ¿Cómo podríamos soñar lo real?» (Comte-Sponville, 2005, p. 264). Pese a los límites que tengo con respecto a la misma lucidez que tiene dicho pensador francés acerca de este tema, es posible decir que la felicidad producida por la carta de Ana se desarrolla cuando Martí la tiene en sus manos y la lee abiertamente, y no en la espera de que ésta llegue, es decir, aprecia la carta por lo que ésta es, no por lo que no es. La forma en que tradicionalmente se manifiesta el amor, por ejemplo, en una pareja, consiste en amar aquello que no es, o bien, en la idealización que hacemos del objeto amado. Se ama a él/ella por aquellas características que no le conocemos, ya que sólo de enterarnos que existen, viene la inevitable desilusión.

José Martí no ama lo deseado o lo soñado, sino lo real: la efectiva posibilidad en contexto; y debido a ese amor, hace que lo amado en cuestión se torne dichoso y no se extrañe el hecho de no tenerlo. El mecanismo que se debe tener en cuenta para

reconocer que se puede echar de menos lo que se adquiere, consiste en valorar y admirar la singularidad y lo poco común del individuo o la condición material del momento. ¿Valorar y admirar lo que se posee? Dice el poema: «las más bellas serían / las que tus lindas manos me darían» (Martí, 2001i, p. 10). Si bien el ser humano es un ser vivo que tras un placer busca otro nuevo, y así va consumiendo la atracción por sus amores; de pronto, como lo hace Martí, el hombre decide superar su instinto de destrucción y darle un destino jerárquico y selectivo a sus gustos y a los amores con los que quiere quedarse.

Así, aunque no tiene la certeza de que las *coronas* de Ana serán mejores que otras, está encantado y seducido porque sea Ana quien las haga y no otra persona. Lo mismo hay que señalar cuando se expresa: «[...] por ser tuyo, hubiera sido / el más bello papel de mis papeles» (Martí, 2001i, p. 10). Realmente, el esplendor de estos papeles no consiste en la propiedad de su poesía, sino en su destinatario. Por lo tanto, el ser humano es capaz de convenir el destinatario de su amor de forma perdurable, pues el respeto, la valoración y la admiración que provocan en él son inmensas y, producto de estas, siente que es un hecho maravilloso brindarle sus letras de amor.

El poeta idolatra a su familia a pesar de conocerla tan bien, e incluso pide que le escriban como si lo estuvieran viendo todos los días, pues siente una atracción altísima y casi incomparable hacia ésta. Y de la misma manera que no le da importancia al modo como Amelia y Ana escriben para él, tampoco repara en el rigor de la presentación de sus versos dedicados a ellas, puesto que componerlos, según lo indica su corazón y no la norma, hacen que tengan más virtud en su pensamiento: «Ana mía, –Perdona si mis versos son malos. –Así brotan de mí en este momento. Yo no corregiría nunca lo que escribiera para ti» (Martí, 2001i, p. 10). De esta forma, José Martí escribe del amor que siente (“de mi amor te escribo”) y su sistema es hacerlo amorosamente. Escribir para José Martí es pensar en aquellos que lo leerán, pero no en función del resultado con el que evaluarán la excelencia o uno de sus trabajos, sino que los piensa como el objeto de su propia inspiración.

Ahora bien, justificar el amor de Martí de acuerdo con los preceptos de *philia*, me ha conducido a afirmar que el poeta puede amar a su familia sin los reveses que pueden significar conocerla hondamente o contar con ésta continuamente. En efecto, querer estar en compañía de su familia presenta la posibilidad de superar la sensación gratamente humana que es echar de menos cuando no están juntos, bajo la perspectiva de que estar unidos implica la pérdida del deseo y, por ende, la incapacidad para extrañarse; no obstante, no está en este argumento afirmar que José Martí se aleja en el conjunto de su obra poética de la comprensión nietzscheana del amor entendido como deseo de posesión, pero por lo menos esa imagen de codicia que afirma el pensador alemán no tiene tanto grado y escenario en el desarrollo efectivo del sentimiento que siente el poeta por su hija María Mantilla y por sus padres Leonor Antonia y Mariano de los Santos Martí.

Ahora, el poema “Ni la enamoro yo para esta vida” prueba que Martí también concede espacio a ese tipo de amor que es sumamente ávido con relación al deseo por el objeto amado. Nietzsche comprendió con cierta claridad que el hombre por lo general «llama “amor” al deseo que en él ha despertado la nueva posesión, y goza allí como si le llamara una nueva conquista» (Nietzsche, 2011, p. 596). El deseo de novedad genera un placer enorme entre los seres humanos, así que buscar hacerse dueño de ese nuevo botín conlleva pasión, ganas, un instinto exasperado y un excesivo antojo que no se cansa hasta que lo consigue. Entonces, cuando aquello que se anhelaba con tanta insistencia es obtenido después de todo, se calma el deseo hasta el punto de llegar a consumirse, puesto que el objeto de la posesión desmerece por el hecho de ser poseído. En efecto, «progresivamente nos cansamos de lo viejo, de lo que ya seguramente se ha poseído, y extendemos de nuevo nuestras manos: incluso el más bello paisaje en el que vivimos tres meses no puede ya confiar en nuestro amor, pues cualquier costa más lejana excita nuestra avidez» (Nietzsche, 2011, p. 596). Así, ese querer de continuo poseer y poseer, aun pagando el precio de no conseguirlo para que el placer no se desaparezca, es la sensibilidad que se esclarece en este poema:

*Fácil: mortal. –El punto más amado
Entre los puntos que el amor encierra
Es lo imposible, ¡el fuego aún no apagado
De este mi corazón opreso en tierra!*

*Mujeres: –cuando el labio–
Trémulo y rojo y suspendiendo un beso,
En perdón de una culpa o de un agravio
A punto esté de parecer impreso; –
Aunque el alma con llanto lo pedía,
Aunque enrojeczan los ojos,
Que lloren –¡oh poesía!–
¿A qué trocar el oro por despojos?
¡Beso no dado, es beso todavía!*

*¡Colgadlo, suspendedlo!
Haced, –¡oh bien! –que sobre el labio vague
Pero nunca lo deis! Oh criaturas
Del homicida amor! –¡que nunca apague
El débil resonar de un beso dado
El ruido celestial de uno esperado!–*

Esperar es vivir; tener es muerte. –
Verte es amor ¡oh dueña de mi vida!
Pero, ¡más fuera amor no poder verte! –
Debilísimo sol, la ansia cumplida–.
(Martí, 2001k, p. 65)

“Ni la enamoro yo para esta vida” es un elogio al amor imposible que se desenvuelve en las relaciones de pareja. Gracias a que el amor no hace parte de la estructura de los posibles, el fuego del deseo no se extingue. José Martí pensaba que las ansias se agotaban cuando la dificultad de conquistar a otra persona se vencía, así que prefería no vencerla. Este es el significado de su consideración sobre que era mejor quedarse con el oro que irlo a cambiar por despojos. Desear seducir a una mujer, según el poema, es más grandioso que enamorarla realmente. El deseo o la espera es lo estupendo y excelso, por el contrario, volver real esta esperanza es algo frívolo e insignificante. Cuando se pone de manifiesto el sentido del beso, puede verse con mayor franqueza la elección del poeta para que ese acto nunca pase, pues supone más furor en el beso esperado que en el dado. Incluso denomina *ruido celestial* a las aproximaciones de la promesa de que se besarán. «¡Qué beso tan cumplido / un beso largo tiempo prometido!» (Martí, 2001k, p. 65).

Si bien es cierto que Martí por amar el deseo de besar rechaza la posibilidad de realidad del beso, también se debe tener en cuenta que no hay ingenuidad en su obrar amoroso. Ciertamente, volver propiedad ese beso apaga, de alguna manera, el anhelo por conseguirlo y, aunque se niega a probar verdaderamente los labios de su cortejada, la sensación idealizada lo hace sentirse vivo y gallardo. Es más, comprende que el rayo de su sol se haría débil cuando la promesa proveniente de la boca de su amada sea cumplida. Se siente pleno precisamente porque no ha adquirido lo que lo motiva a esforzarse, a soñar y a desear. Si lo tuviera, sería como matar estas sensaciones que vivifican su existir: «¿qué significa cansarse de una posesión?: cansarse de uno mismo» (Nietzsche, 2011, p. 596).

En esta concepción que gusta de la fantasía y la idealización, el deseo o la espera son la dimensión de la vida y, en cambio, encarar lo real y arremeter con la experiencia es como morir, como vivir en la vergüenza y marchitar el destino. Seguramente será el mismo Nietzsche quien llame cobarde y ansiosa esta manera de querer del poeta, pues ante todo ideal siempre dispuso anteponer una forma humana; pero sin entrar en la dureza de acordar quién tuvo una comprensión más provechosa de este amor, el deseo ardiente de Martí por dejar ir a su mujer con el fin de adorar su memoria y no su cuerpo, tiende no solo a ser enemigo del dolor y los efectos que produce vivir, sino también consiste en amar el deleite de los sueños: «y, acaso, ¿quién sostiene que aquello que se sueña, no se tiene?» (Martí, 2001k, p. 66).

Fue mi intención comprender, en el desarrollo de este escrito, el poema “Ni la enamoro yo para esta vida”, para mostrar que en los montes del amor de Martí existe

la codicia como un ejemplo de su propio pronunciamiento humano. Sin embargo, líneas atrás, había señalado que la *philia* también era una forma ejemplar de su testimonio amoroso y, así mismo, se dejó anunciado que hay todavía un amor de más fortaleza entre su poesía. ¿Un amor más poderoso? Se trata de una naturaleza sentimental que levanta a los hombres de la sumisión más difícil que existe: el deseo sobre sí mismo y para sí mismo.

Al penetrar con la mirada en sus versos combatientes, por ejemplo: «hierva al clamor de gloria y de venganza», «desnude al fin la espada vengadora», «¡a luchar! ¡A luchar! Que allá en el monte / el Dios de la esperanza nos sonríe», «indomables guerreros», «¡corred!, ¡Luchad! ¡Venced!» (Martí, 2001g, p. 21); se retiene la posibilidad de sentir en ellos el alma entera de un enérgico batallador capaz de destrozarse cualquier obstáculo que se le presente. No obstante, ante el exuberante desafío que se propone, también sus versos manifiestan su encanto y avaricia por este duro destino. En un poema denominado “¡Dolor! ¡Dolor! Eterna vida mía”, se percibe que si bien su lucha está pensada para otros (“saltar su corazón entre cadenas”), existe un goce personal que igualmente ilumina su pelea:

¡Dolor! ¡Dolor! Eterna vida mía,

[...]

Hoguera del deseo:–

Yo, –embriagado en mis penas, – me devoro

Y sus miserias lloro,

Y buitres de mí mismo, me levanto,

Y me hiero y me curo con mi canto,

Buitre a la vez que altivo Prometeo.

(Martí, 2001e, p. 23)

Tener en cuenta que para José Martí *no fue bastante el mundo*, hace comprender por una parte, que pasó por bélicas confrontaciones y combates y, por otra, que el dolor era de los azares de la vida que más atractivo le parecía: «alcen en vuestro pecho los dolores / ¿Por qué gemís dolor a mi memoria, / si es mi dolor mi suspirada gloria?» (Martí, 2001p, p. 24). En efecto, su lucha determinó, en alguna medida, una satisfacción por lo que hacía en el sentido más propio de su obrar. De esta manera, puede decirse algo similar de su forma de superar la rigurosidad de la escritura, en tanto que la exigencia demandada a su familia como a él mismo disminuía con el propósito de aumentar el cariño que se tiene con sus seres queridos; pero solo hasta cierto punto esta dimensión de adhesión a los otros regía su voluntad, antes bien, el clamor por recibir una carta de su madre o hermana también surgía al disfrutar en su cuerpo el hecho de leerla.

En cierto modo, ese anhelo de permitir a los demás un tono apacible a costa de su propia lucha, estaba entrelazado con el arenal agrado de enfrentar una batalla:

«con mis espinas me coronó» (Martí, 2001p, p. 25). No obstante, los cantos de este poeta generan la sensación de que entre su esfuerzo en batalla hay un entusiasmo superior al deleite de combatir. ¿Entusiasmo superior, acaso un delirio? El otro tipo de amor que demuestra que los individuos no se bastan a sí mismos, sino que emerge una distancia entre lo que buscan para ellos y lo que quieren dar a los demás, dando una predilección ejemplar por el segundo efecto, es el amor cuyo elemento griego es denominado *ágape*. Así, en esta parte del texto, buscaré justificar cómo la poesía de Martí extiende sus versos sobre este sentimiento, puesto que a través de estos se expresa una decisiva disposición para amar de esta manera.

El *ágape* es un amor universal y desinteresado, no busca que se ame a los otros para el beneficio propio, aunque se trate solamente de volverse mejor. Es un sentimiento que desea perder esa mejoría proyectada en el horizonte e incluso la capacidad que se contempla en el tiempo presente. El amor *ágape* es una especie de distanciamiento con lo que uno es, y más que ello, es la voluntad de separarse del dinamismo actual en el que uno se encuentra. ¿Distanciarse, separarse del desarrollo genético y social alcanzado? Incluso, hasta el punto de que nuestra huella sea nuestra propia ausencia. André Comte-Sponville hace un interesante análisis del pensamiento de Simone Weil en cuanto a la forma como este amor es representado en Dios y, especialmente, en el momento de la creación. Así, la pregunta que enmarca su búsqueda consiste en reconocer por qué la Creación se dio constitutivamente a la voluntad de su Hacedor.

Ante la visión nietzscheana de que Dios crea el mundo producto de un sufrimiento e insatisfacción que lo llevaron de forma demente a apartar la mirada de sí y sentir nuevamente placer en el reconocimiento vital de todos los seres que empezaron a vivir gracias a su designio, Weil considera que la creación por parte de Dios no es un acto de propagarse más allá de sí, sino de renunciar a su máximo poder para dar cabida en el territorio de la existencia a nuevos seres que compartirían su lugar de privilegio, lo cual sería un acto de creación pero a su vez de desaparición. La manera como interpreta este movimiento es por medio de una locura de amor: Dios no quiere nada más, sino que los otros existan, aunque por ello tenga que prescindir de su identidad absoluta en el mundo: no quiere idolatrías porque desea ver a todos a la distancia ocupando el lugar que antes le pertenecía.

Este amor que se cumple al retirarse está reflejado, así mismo, en los versos de José Martí, pero antes de presentarlos se debe poner la mirada en la forma como Comte-Sponville asimila la visión de Simone Weil a través de una analogía con el amor de los padres hacia los hijos. En efecto, así como Dios se vuelve trozos pequeños con relación a la inmensidad que le pertenecía previo a la Creación de los seres humanos, el padre y la madre tienden a dispersar todo potencial personal a través de la formación de sus hijos especialmente en su época de niñez:

Los niños son como el agua –me decía un amigo–: ocupan siempre todo el espacio disponible. Pero Dios, no; de lo contrario, en Él sólo habría Dios y no habría

mundo. Pero los padres, no: a veces, no siempre (es necesario que ellos también protejan su espacio vital), pero más a menudo de lo que se cree, éstos se retiran, retroceden, no ocupan todo el espacio disponible, no ejercen todo el poder del que disponen. ¿Por qué? Por amor: para dejar más espacio, más poder, más libertad a sus hijos, y más cuanto más débiles, más desprovistos y más frágiles sean los hijos, para no impedirles existir, para no abrumarlos con su presencia, con su poder, con su amor... Pero esto no es aplicable sólo a los padres. ¿Quién no tiene cuidado con un recién nacido? ¿Quién no limita, ante él, su propia fuerza? ¿Quién no se prohíbe la violencia? ¿Quién no limita su poder? La debilidad manda. (Comte-Sponville, 2005, p. 283)

La palabra debilidad con la que finaliza esta cita termina siendo el sustantivo de mayor relevancia en cuanto su sentido se extiende en todo el conjunto. En efecto, aunque se tenga poder de mando, no se hace prácticamente nada para ordenar, o por lo menos ofrecer, una posibilidad de mando entre los demás. El valor de la generosidad brilla por sí mismo, y hay que recordar que al no hacerlo porque se consigue *dar*, entonces el ánimo se vuelve pleno; en consecuencia, la generosidad no implica el aumento de satisfacción personal, pues lo que se presenta es un vacío o una renuncia a lograrla. Es un amor bastante extraño, ya que en realidad la felicidad derivada de este se encuentra ligada a un retroceso de las aspiraciones y ambiciones. «La alegría está presente – pero en vacío–, pero atestiguada sobre todo por esta fuerza que no se ejerce, por esta retirada, por esta dulzura, por esta delicadeza, por esta potencia que parece vaciarse de sí misma» (Comte-Sponville, 2005, p. 284). Es una fuerza bella que se expresa en la negación de las posibilidades del hombre y la mujer para dar capacidad a que otros se afirmen, es dar para que los demás posean y vivir la sensación de extender al otro lo que se tenía. Incluso, este amor no se trataría propiamente de una *fuerza*, sino de su contrario, pues, de alguna manera, su representación está en la pérdida, en ser vencido, en la debilidad. Es un amor que nos hace renunciar a sí mismos y, por lo tanto, terminamos refugiados y escondidos de lo que podíamos llegar a ser. Es una forma, como lo dice el compositor colombiano Gustavo Gutiérrez Cabello, de atemperar el orgullo. En este mismo sentido Comte-Sponville mencionaba que es dulce, porque en realidad no hay un interés, un sacrificio por conseguir algo nuevo para la vida; su dulzura es el mismo retiro, y al hacerlo no se carece de nada aunque se renuncie a todo.

Ahora bien, el poema “Mi madre, –el débil resplandor te baña” muestra el motivo de renunciar a ser o lograr todas las posibilidades por el amor gratuito que se entrega sin extender influencia ni espera en quien lo recibe:

*Mi madre, –el débil resplandor te baña
De esta mísera luz con que me alumbro–
Y aquí desde mi lecho*

*Te miro, y no me extraña
Si tú vives en mí, que venga estrecho
A mi gigante corazón mi pecho!*

*El sueño esquivan ya los ojos míos,
Porque fueran, si al sueño se cerraran,
Ojos sin luz de Dios, ojos impíos.
Te miro, oh madre, y en la vida creo!
¿Cómo cerrar al plácido descanso
los agitados ojos, si te veo?*

[...]

*Y lenta, lentamente me moría:–
Yo no pensaba en ti –yo me olvidaba
De que eras sola tú la vida mía!*

[...]

*La luz alumbra ahora
Tus ojos, y me miras:
¡Cuán dulcemente me hablas! Me parece
que todo ríe plácido a mi lado,–
Y es que mi alma, si me miras, crece,
Y no hay nada después que me has mirado.*

*Huya el sueño de mí. ¡Cuán poco extraño
Las horas estas que al descanso robo!–
Oh! –Si siento la muerte
Es porque, muerto ya, no podré verte.
(Martí, 2001j, p. 26)*

El sentimiento que profesa a su madre radica en depositar inversamente el valor de la vida. No hay en apariencia real como un *yo* a quien confiar el amor que siente. Su madre, quien es la destinataria de este efecto amoroso, es la causa, o bien, la que corresponde al vacío que deja Martí en sí mismo al amarla. En una palabra, ella determina la propia nada que colinda en su pertenencia vital. Decir, por ejemplo: «si siento la muerte / es porque, muerto ya, no podré verte» (Martí, 2001j, p. 26), significa

que la vida no tiene sentido para él mientras no haya la posibilidad de brindarle a su ser querido toda su simpatía. Martí la necesita para vivir, es decir, requiere negarse él mismo para así sobrellevar su tiempo, que es el mismo tiempo en el que se afirma su mamá. En esta comprensión invertida de la vida puede llegar a establecerse que lo que él ama es su propia nada, su propia manera de descomponerse ante el amor que expresa. La comprensión invertida de la vida le permite crear al poeta otros mundos y otras salidas, y al filósofo crear otras posibilidades de ser que podrían radicarse en la nada, por ejemplo. El amor como fundamento de la vida, la vida como fundamento de ser, de un ser que se evidencia en el estar de los unos con los otros donde el corazón ratifica *lo que es*.

Dice el poeta en los siguientes versos: «¡cuán dulcemente me hablas! Me parece / que todo ríe plácido a mi lado» (Martí, 2001j, p. 26). A partir de aquí puede observarse lo condicionadas que se encuentran su espontaneidad y naturalidad a la subjetividad sensible de la persona que ama. En efecto, su sonrisa solamente desemboca en su rostro con las palabras dulces que ella pronuncia. Se restablece la distinción de su humanidad en la medida en que su madre ejerce sobre él los maravillosos encantos de su personalidad. Necesita de la máxima autolimitación para que su parte humana aflore, esto es, parece como si la muerte y la vida se hubieran cruzado y ahora se encontraran invertidas en su poesía. Así pues, Martí debe morir para poder liberarse y entrar en la vida, su nacimiento procede de la capacidad para rehusar su propia sensibilidad autónoma, heredada cuando nació biológicamente.

En el mismo poema, Martí permite reflejar la característica del amor creador propio del *ágape*, esta poesía dedicada a su madre se da en un momento donde ella ha fallecido: «[...] La sombra de tu imagen / cuando reposo baña mi cabeza [...] Una vida acabó...» (Martí, 2001j, p. 26). Por tanto, surge la imposibilidad que de parte suya pueda recibir alguna atención o beneficio, pues la difunta no tiene vista para mirar, ni manos para entregar. Sin embargo, como alcance de este amor, el poeta es capaz de crear en ella valores o aspectos que evidentemente no posee. Por ejemplo, cuando expresa: «mi madre, –el débil resplandor te baña / De esta mísera luz con que me alumbro» (Martí, 2001j, p. 26) hace referencia a que la iluminación que ella tiene no proviene de su posibilidad efectiva para irradiar, sino que si en este destino artístico que su hijo le prepara con sus escritos puede fulgurar alguna luz, es precisamente porque así lo dispone José Martí, de ahí que le manifieste tres versos adelante: *tú vives en mí*. El amor de *ágape* confiere valor, existencia y, en este sentido, una poesía que vivifique a la persona muerta es una manera que no comprueba que está con vida, sino que se la otorga: «¿cómo cerrar al plácido descanso / los agitados ojos, si te veo?» (Martí, 2001j, p. 26).

Por otra parte, este poema permite comprender otro tipo de amor que no corresponde con un elemento griego, pero que, en efecto, encuentra gran parte de su sentido en la expresión *ágape*. Actualmente, con la insistencia y perseverancia

del pensador que sólo obedece a su instinto y a su tierra materna, he fundado una filosofía que entiende de la belleza y del coraje de vivir a través de multitudinarios esfuerzos, de las promesas que se nombran una y otra vez para planear un destino por encima de la propia existencia, de la pasión y la convicción que cambia nuestra vida, porque nos incita a arriesgarlo todo, de la vida que se vive al máximo y, al hacerlo, alcanza y toca el cielo, pero aun así, prefiere disfrutar del largo viaje para llegar a él. Es una disposición filosófica bastante profunda, pues comprende una ligereza y una libertad del corazón para decidir la tranquilidad y la calma en vez de la tormenta y la desesperación, y así, conquistado el ánimo ligero, que es el pilar de todos los ánimos, se propone seguir luchando pero siempre eligiendo las batallas. Esta filosofía que acostumbra en los hombres y mujeres a encender la llama de sus ambiciones y sueños, la denominé la *estética de la fortaleza*.

Así pues, en este filosofar existe una manera de amar que también permite interpretar el horizonte de los poemas de José Martí; en efecto, para la fuerza estética la vida puede ser considerada como un ataque épico de amor: el arma es el amor y la vida es para amarla. Ivonne Sánchez, una estudiante que tuve hace unos años en el Colegio Calatrava, compartía unas líneas muy significativas para esta reflexión al decir que ante lo más difícil hay que volver y renacer como el fénix, y con el coraje del impaciente, superar la falta de respiración y la resequedad de los labios cuando se vive la sensación de una eterna pausa sobre la tristeza de algún recuerdo. Ante una dificultad se espera un ataque formidable para salir del cascarón que nos atrapa. Y aunque sea una utopía tonta salir de ahí y buscar de nuevo el amor al lado de quien queremos, esta ilusión no sólo nos hunde, sino también nos señala el camino de la lucha, ese que iluminará nuestra actitud imperial para seguir adelante y escribir versos con amor... como lo hace Martí. Por consiguiente, las experiencias nos hacen vivir y nos llenan de conocimiento. En realidad, como lo describía Ivonne, este es un sentimiento que a veces es un poco matador, que envenena cuando sobre él se escribe, pero también nos acerca a la verdadera fuerza, a comprender que se trata de amor del bueno, del que dura, del que nos hace terminar disfrutando de la tormenta pasada, del que nos incita con esfuerzo a vivir con más intensidad. El sentimiento sensual de la *estética de la fortaleza* eleva al hombre y a la mujer por encima de la tristeza y la felicidad, aun cuando esta última sea sumisa y tierna, no se cansa de elevarnos por encima de ambas. ¿Por arriba de las dos? Es una manera de arder y embellecer el tiempo nuestro, tal vez se torne difícil, pero nos hace comprender que el amor posee un insustituible escenario, ya que igual que la vida no da tregua y, por tanto, sin jamás rendirse, es el ataque épico de la grandeza de ser fuertes.

Ahora, dada una breve alusión a la *estética de la fortaleza*, es necesario plantear la idea del amor que existe en ella. Así, el amor que se refleja en esta filosofía consiste un poco, como se veía con *ágape*, en dar todo de sí a propósito de la ternura y el afecto que se derivan de los otros. En realidad, se despliega la máxima capacidad para *dar* dentro de un extraño y casi misterioso mecanismo humano, ya que de repente los

individuos por los cuales se lucha, se imaginan y se ven tan próximos y semejantes que da la sensación en el pecho de que se trata de uno mismo. El amor en esta estética es ganarse el derecho de luchar bien al lado de alguien más, luchar por esa persona. Cuando esto no ha pasado, para quienes interiorizan este filosofar, cuando solamente se han superado algunas dudas, cuando solo se desea vencer en los sentimientos y conseguir más confianza, aunque se haga lo mejor que se pueda, si no hemos comprendido este tipo de amor, entonces no es suficiente. En resumen, el amor es la verdadera razón para esforzarse. Debido a que no nos olvidamos de los que amamos es que creemos en el deber de dar la batalla hasta el final, puesto que los otros son la razón por la cual se lucha contra los aires contrarios y adversos del destino.

La gran distinción con el sentido del término *ágape* consiste en que el universo afectivo que nace en los otros y al cual se protege incluso con la vida misma, no se entrega o surge en cualquier individuo. En efecto, mientras que *ágape* sostiene que el amor que nos hace limitar para que los otros ocupen nuestro espacio, se entrega a individuos sin ningún mérito para recibirlo, como en el cristianismo que se dispone a amar inclusive a los enemigos; en la *estética de la fortaleza*, los otros, por los que igualmente se renuncia a todo para que ellos encuentren su motivo, son individuos con distinción y preferencia. Son generalmente hombres o mujeres que a través de un momento especial conquistaron nuestro corazón, sublimaron nuestra mente, se convirtieron en las mayores alegrías y nos hicieron sentir extremadamente seguros de estar con vida. Como continuidad de ese momento singular y cultivado gusto, surge un incomparable afecto por esos seres vivos, afecto que como nunca antes ni después, nos lleva a darlo todo por acunar en ellos su alegría. De ahí otra diferencia con el amor *ágape*: este amor de la fuerza estética, mediante un componente difícil de explicar pero que se deja ver en la vida, nos hace superar los límites y, por ende, hacer cosas extraordinarias que no estaban en la imaginación que las podíamos lograr.

En suma, líneas atrás se mencionó que el poema “Mi madre, –el débil resplandor te baña”, reconocía un designio de amor de la fuerza estética: «y es que mi alma, si me miras, crece, / Y no hay nada después que me has mirado» (Martí, 2001j, p. 26). Este amor, que Martí le brinda a su madre, es causa precisamente de todo lo que ella significa para él. Incluso le hace rebosar el tamaño de su alma, hace que sea más grande, que crezca. Martí siente cómo aumenta la medida de su interior, es decir, de sus deseos, pensamientos y demás aperturas que el hombre asume desde adentro hacia fuera. Es tanta la emoción que experimenta con la mirada que ella le dirige, que no encuentra en todo el universo nada que se le parezca, nada digno de ser apreciado del mismo modo. Es más, pierde relevancia lo que puede seguir pasando luego de que lo haya visto. Esta pasión amorosa por la dueña del vientre del que nació, vivifica en el poeta un aire acometedor y lleno de optimismo para tomar la decisión de comprar el mundo. En el poema “Redención” es notable el vigor con el que le expresa su amor:

*De nuevo alzar el alma valerosa
Y del materno amor fortalecida
Brazo a brazo arranca a la rugosa
Muerte fatal el hijo de tu vida.*
(Martí, 2001n, p. 34)

Según esta apuesta hermenéutica que presento, es este amor el más confidencial de José Martí: el que lo impulsa en los montes a darse al máximo y, pese a la mortal tarea que se propone, lo motiva a superar sus miedos y a no darse por vencido. Su idea de enamorarse por sembrar pastos verdes en América, pensando siempre en los suyos, lo llevó a combatir con el pecho hirviendo y, así mismo, a escribir acerca de ese acalorado ánimo que se disolvía entre su cuerpo:

A solas con mi infernal amor me embebecía
[...]
*Y como el cuerpo del dolor vencido
Rápido surge de letal desmayo
Hijo del rayo al fin surgí atrevido
Y me sentí potente como el rayo,
Y al águila robé las fuertes alas
Y al viento su correr, y al sol sus galas,
Y al esfuerzo afanoso de mi vuelo
Dejé la tierra y me subí hasta el cielo.*
(Martí, 2001h, p. 30)

En un poema de extensión notable, denominado “A mis hermanos muertos el 27 de noviembre”, Martí relata todo el sentimiento que sus labios pronunciaron a través de dieciocho estrofas. Llamó *amados* a esos cadáveres y les pidió que a la distancia tocaran su corazón. Les brindó la posibilidad de que en vez de morir, gimieran un poco más, y que si lo optaban así, lo hicieran en sus oídos. ¿Por qué?, porque al escuchar esos gemidos se volverían como suyos: salidos de su propio dolor. También les pide que del lugar donde se encuentran le envíen el terror y el espanto, pues la lucha que mantiene es tan grande, que sus lágrimas son poco para todo lo que aún hay que zanjar. Ahora, debido a esas dolorosas muertes de los que más amaba, de sus hermanos, a Martí le alalta escribir estos efusivos versos:

*Y en llanto amargo prorrumpió mi hermano,
Y se abrazó llorando con mi amigo,
Y yo mi cuerpo alcé sobre una mano,
Viví en infierno bárbaro un instante,
Y amé y enloquecí, y os vi, y deshecho
En iras y en dolor, odié al tirano,
Y sentí tal poder y fuerza tanta
Que el corazón saltó del pecho,
Y lo exhalé en un ¡ay! Por la garganta.
(Martí, 2001a, p. 36)*

De esta manera, el amor visto desde la *estética de la fortaleza* permite comprender las horas de afecto que el lector consagra en la poesía de Martí, cuando insistentemente encuentra diversas menciones acerca de las ganas de vivir como sobre la fortaleza que siempre se representa en la belleza que aguarda la más dulce esperanza. De ahí que existan versos valientes como: «camina a su lado hasta que muera», «yo sé bien donde el sol nunca anochece», o «el amor es la excusa de la vida» (Martí, 2001f, p. 88). Una de las definiciones sobre la *estética de la fortaleza* que provoca cumplir con el destino personal, y además, incita a seguir la convicción que ni la muerte se interpondrá en el camino legendario, la he leído en la poesía de José Martí y, si es cierto que no pronuncia el vocablo amor, sin duda lo sentía al escribirla, pues se nota su corazón palpitante y su mano ardiente:

*[La cabeza] puede erguirse y se levanta fiera
sobre el cuello soberbio se alce erguida,
y sepan los cobardes la manera
de sacudir el polvo de la vida,
de oprimir con el pie la tierra hirviente,
de enjugarse las lágrimas del duelo,
mirar el sol, y detener al cielo,
y luchar con el cielo frente a frente.*

*La vida es un asalto: pues cautivo
Hoy o después he de vivir, la lucha
Ruda comience, y pues lo quieren –vivo!
Mas no a gemir ni a sollozar dispongo
Voz que me sirve para hablar al cielo:*

*Vivo, para trazar sobre la tierra
Huella soberbia que mis pasos grabé;
Para abatir y dominar grandezas,
Para labrar mi gloria con mis manos
Y convertir en rayos las tibiezas.*
(Martí, 2001o, p. 91)

Hasta este punto del escrito se ha intentado brindar una interpretación sobre una de las pasiones más impetuosas de la poesía de José Martí: la expresión del amor. En efecto, su fuego redentor de tierras americanas, el ardor en sus besos, la fuerza de su brazo, se hacen posibles en su propio andar por el amor que germina en él. Aunque Martí llamó inútil a la sangre vertida y a los dolores causados por la mujer querida, pues ellas hacen que el hombre deje de lado otras tareas de más urgencia social, sí dice «mujer, en vano que la vida encienda / la abrasadora lengua de los sabios / sin que este pobre corazón entienda / el lenguaje de amor vivo en tus labios», o bien: «la voz se oyó de la mujer amada, / Habló de amor con sus acentos suaves» (Martí, 2001c, p. 110); estos versos demuestran que pese a la poca importancia que brindaba a una relación de pareja, no ahorró fuerzas para expresar lo que sentía por la mujer.

Ahora bien, disponiendo la mirada en el lenguaje de los versos que embellecen el sonido y el paisaje de su poesía, José Martí nombra palabras como: sueños, flores, ardor, infierno, mundo. Así mismo, a causa del deseo de expresar la ansiedad profunda de sus sentimientos, se alza a un soberbio (amor propio) lenguaje que encadena términos metafísicos u ontológicos en el desarrollo de sus estrofas. ¿Expresiones metafísicas? Es el caso de la expresión «estrellas amorosas», que trasciende los límites de la percepción sensible de los seres humanos, pero que permite al sentimiento ahogado en la garganta poder salir y encontrarse con palabras de esmalte capaces de calmar la pasión con las que se quería pronunciar el amor que se siente. Otro ejemplo de su lenguaje de corte trascendente, es el término «ser», que si bien no tiene cabida en los oídos disciplinados del ambiente terrenal, sí puede servir como recurso para que el sentimiento vago y a la vez de espanto pueda asimilarse en una categoría del lenguaje. Dice Martí a su amada: «que mi ser vuestro espíritu recibe» (Martí, 2001a, p. 35).

La genealogía de la moral explica un poco más la situación del lenguaje de Martí. Nietzsche tiene claridad al afirmar que el «sustrato no existe; no hay ningún 'ser' detrás del hacer, del actuar, de devenir; el 'agente' ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo» (Nietzsche, 2009, p. 59). Esta duplicación que Nietzsche critica, refleja que las realidades indemostrables no hacen parte del flujo y el devenir por el que la especie humana se proyecta naturalmente en el mundo. Este pensamiento colinda con los versos del poeta cubano en amplio sentido. En realidad, el pensamiento de José Martí no se alinea para corroborar entidades trascendentes. ¿Entidades trascendentes?, sí, como las mencionadas estrellas amorosas, ser y espíritu. Así,

si bien es cierto que Martí no cree en estas, ni como existentes ni como objeto de estudio, las usa permanentemente para la elaboración de sus escritos.

De este modo, la apuesta hermenéutica que propongo sobre su estilo de escritura consiste en que cada uso de expresiones metafísicas se debe al arrebató, la indomable furia y el poder de su pujanza que sugieren la fuerza de su amor. Es tan abrasador el sentimiento que expone en sus poemas, que tiene la necesidad conceptual de hacerse a unas palabras que tengan la suerte de representar el entusiasmo de su pluma. «Amé y enloquecí», podrían ser las máximas que estipulan la agitación amorosa de su poesía. Por un lado ama, por otro enloquece al escribir, usando términos más allá de su propia batalla existencial: «Cuando el amor o el entusiasmo llora / Se siente a Dios, y se idolatra, y se ora; / ¡Cuando se llora como yo, se jura!» (Martí, 2001a, p. 37).

Por lo tanto, la lectura de su poesía es un encuentro con el amor real que sentía, de tal manera que los poemas que hablaban de su pérdida forma de amar, exigen de la extrema inspiración, el uso de expresiones poéticas con el instrumento de instantes metafísicos: «pues tu ser y mi ser tan juntos fueron» (Martí, 2001k, p. 53). Ovidio decía que los adornos nos seducen, incluso, que el amor se vale de la riqueza como de una égida que fascina nuestros ojos. De esta forma, Martí se vale de diversas expresiones para atraer con su poesía a los diferentes destinatarios. Un ejemplo del recurso de estas para acercarse a los hombres que puedan seguirlo en su batallar, se aprecia en el siguiente poema que ofrece seguir sus leyes de libertad:

*No tengo yo la ley de la medida
Ni las sendas hollé de la materia
Ni obedecí la historia empobrecida
Que hace del mundo miserable feria;
Pero siento otras leyes y otra vida
Y no es la ley de la vida la miseria!—
Ni enseño yo sentencia demostrada,
Ni exactas leyes de la ciencia enseño,
Mas huyo horrorizado de la nada
Y en la fe de otro ser asegurada
Las leyes dejo de este ser, y sueño;
Que tengo para mí que así soñando
Mientras otros de mí se van riendo,
Ellos detrás de mí se van quedando.*
(Martí, 2001g, p. 30)

A partir de una muestra de sinceridad acerca del poder que experimenta en el campo de sus luchas, el poeta acepta el límite de su batallar y confiesa no reconocer en qué

consiste la verdadera y absoluta ley que debe medir a todos los hombres. Pero luego de admitir su posición en la vida, entenece ante sí mismo, y con valor aclara que su condición restringida no es motivo suficiente para sentirse incapaz de seguir una ley que consideró la más valiosa: su gente, «mi cielo de América, lecho mío, orgullo mío» (Martí, 2001g, p. 312). Es más, traza con sus versos que las sendas de la humillación no fueron sus suelos, que la historia de la pobreza no contó nada acerca de sus aventuras, que la feria de la miseria que hay en el mundo no tocó su realidad.

Ahora bien, para ilustrar un poco más su ánimo en medio de palabras, y con el fin de precisar cuál es el sentido de *ley*, usa los términos *ser* y *nada*. El primero para referirse al conjunto de individuos que asimilarán su mensaje y lo conducirán en sus vidas de manera perdurable. El segundo, en cambio, trasluce su miedo: después de hablar nadie atiende lo que él preparó para su pueblo. Así, estos dos términos de corte metafísico los trae desde la perspectiva del lenguaje que desea depositar con palabras sugestivas tanto el grupo que lo aguarda como el que lo deja solo.

Cuando da su explicación acerca del dolor, del sufrimiento que padece cierta señora, Martí también utiliza expresiones que desbordan la experiencia humana con el propósito de consolar la melancolía de ella. Esta vez, se sirve de términos teológicos que brindan el entusiasmo en su oyente, de creer que su tormento tiene un sentido trascendente y, por ende, justificado; en efecto, confórtela confortación del poeta es expresada así:

*Cese, señora, el duelo en vuestro canto,
¿Qué fuera nuestra vida sin enojos?
¡Vivir es padecer! ¡Sufrir es santo!
¿Cómo fueran tan bellos nuestros ojos
Si alguna vez no los mojara el llanto?*

*Romped las cuerdas del amargo duelo.
Quien sufre como vos sufrís, señora:
Es más que una mujer, algo del cielo
Que de él huyó y entre nosotros mora.*
(Martí, 2001d, p. 32)

El sufrimiento es visto en este poema con orgullo, pues el duelo, los enojos y el padecimiento son interpretados como instantes de elevación. No se pierde de vista que el dolor causa llanto y amargura, pero Martí, hombre de predilección por lo momentos duros e ingratos de la vida, revierte un poco esta situación, manifestando con palabras superlativas el significado profundo que ocurre en este estado de dificultad. Así pues, ante la posibilidad de brindar un consejo que sirva de alivio y aliento a aquella *señora*,

se centra con propiedad en lo que está viviendo y no en el después de ese momento, es decir, sus palabras no huyen de la realidad, sino que se fijan en ella. No calma a su oyente proponiéndole mundos mejores que vendrán a redimirla, sino que le recuerda constantemente lo que está pasando en ese momento; pero la forma de referirse a su amarga experiencia es través de engrandecer (adornar al estilo, según Ovidio) ese complejo dolor que acompaña su tiempo. ¿Adornar el dolor?, sí, las palabras también cumplen con hacer fascinantes los instantes embarazosos. Por consiguiente, José Martí dice con palabras de origen místico que su sufrimiento es santo, que tiene algo del cielo, que la hace ser más que mujer.

Sus palabras de corte metafísico, ontológico y teológico son un canto de sirena que seduce en las profundidades del abismo de la realidad que experimentan los seres humanos. Ciertamente, en el poema “Redención” le habla a una mujer para que comprenda el valor del desconsuelo que ella le produce. Y allí cruza palabras de este tipo, que no quieren ser el maquillaje de una supuesta felicidad en medio del sufrimiento, sino que buscan explicar este último con otra perspectiva, y la razón de su uso es suscitar el encanto esperado para que sanen sus propias heridas. La presencia de los vocablos alma, ser, ángel, sangre, fuego redentor, que se muestran a continuación, busca en su poema generar una atracción que pueda atrapar a la mujer en cuestión, y con el sonido de su voz, ella entienda de su amor:

*Mujer, mujer, en vano es que la vida
Sin ti vertiendo sangre de dolores
Como una virgen pálida y herida
La tierra cruce deshojando flores.*

*Mujer, en vano que la vida encienda
La abrasadora lengua de los sabios
Sin que este pobre corazón entienda
El lenguaje de amor vivo en tus labios.
Ni ser sin ser, ni noche sin aurora
Ni joven corazón sin bien amada
Ni sin ángel el ánimo que llora
Ni sin amor el alma enamorada.*

*Mujeres son las lágrimas perdidas
De esas pobres estrellas amorosas
Que cruzan por el cielo de las vidas
Augurio y sombras de almas misteriosas.*

[...]

en tus labios la flor se abrió en un beso.

[...]

Y cuando el sol de iluminar cansado

Su frente oculta en el azul del cielo,–

La frente vi del hombre fatigado

Y ocultábase en ti, luz de consuelo–

Y cuando vi que el alma en las mujeres

Es un germen vivífico de flores,

Obra se abre germinando seres,

Ora se cierra en acallar dolores.

(Martí, 2001n, p. 34)

La mujer que se vislumbra en este poema es su madre. Ella, y su ausencia principalmente, es lo que vuelve vana la vida de Martí. ¿Vana?, en medio de la tristeza y la esperanza que genera escribir sobre uno de sus seres más queridos, emplea elementos del lenguaje con el propósito de transmitir el hondo sentimiento que experimenta en estas letras. Por ejemplo, la fusión de *sangre* y *dolores* en un solo nombre, tiene el sentido de trasladar la difícil sensación de su vida a un poema que se vale de palabras no explícitas en la realidad, pero que cumplen con el deseo de anclar en el papel la complicada suerte de ánimo que debe vivir. El lenguaje se sirve de expresiones ontológicas para significar qué sería su tiempo sin la compañía de esta mujer: «ni ser sin ser, ni noche sin aurora / ni joven corazón sin bien amada» (Martí, 2001n, p. 34). Prácticamente, sin la adorable mujer que lo parió, Martí no encuentra en los restos de la vida una comparación para sobrellevar su futuro. En realidad, sin el curso de su cuerpo a su lado, es como una nada eterna en una noche interminable, un joven corazón sin el sentido de la juventud. El desasosiego y el estancamiento del deseo de vivir se exponen a través de expresiones decoradas para sentir que el eco de su sonido se extiende más allá de su experiencia.

También, ejemplificar su momento pesadoso con unas estrellas amorosas es una forma de aprovechar la retórica para extender la locura de su temple anímico en la composición poética. Las mujeres, según lo manifiesta, son estrellas de amor y lágrimas perdidas que al cruzarse por el cielo reflejan verse como almas misteriosas. Estas expresiones le permiten al poeta encadenar su deseo. Y así como Molière no limita sus deseos cuando se trata de una victoria, Martí tampoco lo hace cuando escribe sus poemas. Se vale de cuanta palabra existe en su lenguaje –por ejemplo, la sombra del cielo– para sentir que en el papel quedó registrada la sensación de su

sentimiento. En efecto, los besos de su madre no atraían sólo el cariño y la ternura, producían algo más, que en la forma de expresarlo lo llamó *fuego redentor*.

El poema “Sin amores” asimila nuevos ideales de un canto que busca consignar por escrito sentimientos que provocan la necesidad y el deseo de adoptar términos ontológicos y metafísicos en la consumación de su expresión. A partir de un sentimiento en soledad donde el amor está ausente, el *alma sin besos* y el *sol sin esplendores*, Martí admite que su amor es tan poderoso que vislumbra en su experiencia la necesidad de un lenguaje sin límites para contar su experiencia: «Pero amo tanto / que, aún queriéndome tú, perdón si creo, / que un límite de amor no diera encanto / a la grave ambición de mi deseo» (Martí, 2001ñ, p. 54). Para Martí la experiencia de amar es tan grande que las palabras explícitas de lo real no le permiten sentirse tranquilo al compartir lo que siente. Necesita de destellos luminosos en estas mismas para comprender que vive en medio de sus dolores, anhelos y visiones.

*He sido. La memoria,
Dócil al fin una hora a la ventura,
Me dice los secretos de esa gloria
Un tiempo habida, eterna en cuento pura.*

*Eternidades tiene la Pureza:
Ella eterna, yo eterno, eterno todo,
Desde el rayo que enciendo en mi cabeza
Hasta el átomo mísero de lodo!*

*Buena senda, buen lecho, buena alfombra
De la vida el amor: ¡cuán bella sombra,
El sueño breve del amar de un día
Que muerto ya calienta todavía!
¡Oh, luz pura de amor, casta delicia
por mi pobre dolor tan bien gozada
que la pálida hoguera abandonada
Aún lanza, aún acaricia
De vida su postrera llamarada!
¡Oh, cuán triste verdad que en las memorias
fugaces del amor, –en que el olvido
con repugnante página de cieno*

*del pecho de la muerte recogido,
cierra tanta bellísimas historias
de cielo azul y resbalar sereno, –
entre tanto galán y tanto amante
es el dolor el único constante!
¡Ella y yo, ser y ser, ráfagas idas
de aquella luz más blanca que las nieves
que de la tierra vil compadecidas
llorando cubren las espaldas leves!
Ida! ¡la que amó tanto aquel destello
Del claro sol, que fecundó en su falda
Jardines que adornaron su cabello,
Uno cabe su seno, otro más bello
De flores de oro en su desnuda espalda!
Ida! En cuántos crepúsculos hermosos,
De gérmenes de amor llené sus labios
Más rojos que el coral. Y más sabrosos
Que las paces después de los agravios.
(Martí, 2001ñ, p. 56)*

La magia del lenguaje logra aquella mezcla de realidad e irrealidad. Es capaz de unir generosamente sentimientos que se viven en el cuerpo, con expresiones que no tienen constatación en la personalidad individual. En efecto, la *eternidad de la pureza*, que refiere el poeta, contiene al eterno Martí y a su eterna enamorada. Realmente, esta eternidad no se afirma viviendo, pero no por ello se subestima la capacidad seductora, la ensoñación estética con la que cuenta el lenguaje para decir las cosas que se viven en tono diferente, curioso, lleno de pasión, como si lo que se dijera estuviera repleto de acción. Por ejemplo, decir como el poema que esa pálida hoguera aún es llamada, demuestra que no se trata de un fuego de poco color o que tuviera la fuerza de un muerto ambulante; lo que se quiere precisar es que hay un estilo al hablar que puede ser metafísico, teológico, ontológico, imaginativo, y demás estados abstractos que superan la condición humana, pero que su búsqueda no consiste en reivindicar su existencia extraterrenal, sino servirse de estos para el duro combate de expresar lo que siente y piensa cuando la vida sucede mediante una fuerza renovadora.

La mujer amada que describe el poema posee unos labios más sabrosos que la paz al final de una guerra; esta absorción en el gusto que siente Martí hacia ella lo conduce, como lo he sostenido, a basarse en palabras filosóficas para llenarse de optimismo y orgullo en la creencia de que puede decir con el lenguaje la experiencia de amor que

contiene en su cuerpo. En los versos: «¡ella y yo, ser y ser, ráfagas idas / de aquella luz más blanca que las nieves / que de la tierra vil compadecidas / llorando cubren las espaldas leves!» (Martí, 2001ñ, p. 56), vuelve a usar el elemento *ser* para confundir los dos cuerpos en uno solo y tener la posibilidad alegre de afirmar poéticamente que él y ella se han encontrado en la voluntad de sus palabras escritas. ¿Consuelo metafísico? De ninguna manera, pues no se menciona este en un sentido estricto y pesado, sino siguiendo un reflejo bello del porte creativo que posee la poesía.

Así, revisando el lenguaje de porte celeste de la poesía de José Martí empiezo a dar término a este escrito. En efecto, hay una sucesión de escenas en la poesía de amor del autor que muestra cuánto cariño brindaba a escribir, a la dificultad, a sus tareas y especialmente a su familia. A sus padres, sus hermanas, y aun a las mujeres que se adueñaron en algún momento de su adoración, el poeta siempre dedicó estas palabras: «A saciarnos de amor nos desafía». Vimos, igualmente, cómo los elementos griegos que han servido de pilares en la comprensión del amor podían estar inmersos en la interpretación de su poesía; cómo la breve alusión a la *estética de la fortaleza*, que estamos levantando con corazón de artistas, ofreció una forma de acercarse a versos amorosos y entenderlos más allá de la tradición griega. Finalmente, observamos que en el espíritu de su amor hay un lenguaje con acentos trascendentes, que aumentan el gozo del poeta al escribir, ya que puede valerse de expresiones metafísicas, ontológicas y teológicas para exclamar las mágicas vivencias de su vida en batalla y en modo artístico.

Esta aproximación a los montes sagrados de su poesía permite entender un poco más el valor, el trabajo y el coraje de su escrito *Nuestra América*, con ese toque de gentileza por la tierra y con la simpatía de los latinoamericanos. En un poema titulado “A Rosario Acuña”, Martí se niega a saber qué puede ofrecer un mañana lejos de su compromiso personal, y más que voz acalorada, su poesía parece un canto que estalla de convicción:

*No hay gloria, ni hay pasión; el mismo cielo,
La libertad espléndida es mentira
Si se la goza en extranjero suelo,
Y con aire prestado
Y llanto avergonzado,
Huésped se llora, y siervo se respira!*

[...]

Canto de amor...

[...]

*¡Arroje de su frente,
porque no es suyo, nuestro sol ardiente!* (Martí, 2001b, p. 111)

Así mismo, la obra artística de Martí se refleja en medio de su profundo amor al ideal latinoamericano de una tierra cuyo nuevo fulgor consista en un inmenso sol que dore sus arenas; si bien mencioné al principio de este escrito que no está a mi cargo evaluar este objeto de algunos de sus textos, sí debo decir que este ideal genera forma, ánimo, belleza y espanto en el poeta. La fuerza de su amor consiste en una decidida expresión valerosa: «déjenmelo a mí». Su trabajo se toma en el ahora mismo donde la obligación y la responsabilidad se plantean honestas. Por consiguiente, se trata de un amor que ampara su vida como solitario y como batallador. ¿Ampara su vida?, sí, pues lo albergó en cada lucha que sostuvo: nunca peleó con razón de muerte, sino para inspirar más vida:

*Pues a vivir venimos –y es la ofrenda
Esta existencia que los hombres hacen
A su final pureza –aunque el veneno
De un cruel amor la ardiente sangre encienda,
–Aunque a indómita arnés echemos
de ricas piedras persas recamado,–
–Aunque de daga aguda el pecho sea
con herida perenne traspasado–
vengan daga, y corcel, y amor que mate:–
eso es al fin vivir!–.* (Martí, 2001m, p. 128)

Por ende, recordando *Zaratustra* de Nietzsche, el amor saca a la luz las cualidades nobles y ocultas del amante; en el caso de Martí, este sentimiento hace reconocer en él la obra vivida y expresada en estas poesías: «la obra –delante, y el amor, adentro:– / Y el amor, remolino avaricioso» (Martí, 2001l, p. 128). La pasión dominante de los escritos que presenté es esa variedad activa de los efectos que ha generado en su vida este reconocido sentimiento. Y es que la imprenta misteriosa que carga de emocionalidad en el lector de sus poemas es, precisamente, en palabras suyas: «cuando el amor se reproduce inmenso».

Referencias bibliográficas

- Comte-Sponville, A. (2005). *Pequeño tratado de las grandes virtudes*. Barcelona, España: Paidós.
- Ferry, L. (2013). *Sobre el amor. Una filosofía para el siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Martí, J. (1985a). "A Fermín Valdés Domínguez". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985b). "A la madre. Mayo 15 de 1894". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985c). "A la madre. Montecristi, 25 marzo, 1895". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985d). "A María Mantilla". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (2001a). "A mis hermanos muertos el 27 de noviembre". *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (1985e). "A su hermana Amelia". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (2001b). "A Rosario Acuña". *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001c). "Aves inquietas". *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001d). [Cese, señora, el duelo...]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001e). [¡Dolor! ¡Dolor! Eterna vida mía]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001f). "Flor blanca". *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (1985f). "Flores del destierro". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (2001g). [Fragmento]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001h). [¡Las campanas! Su fúnebre sonido]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001i). "Linda hermanita mía". *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2005). "Los Códigos Nuevos". *Nuestra América*. República Bolivariana de Venezuela: Fundación Biblioteca de Ayacucho.
- Martí, J. (2001j). [Mi madre, –el débil resplandor te baña]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001k). [Ni la enamoro yo para esta vida]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001l). "Obra y amor". *Poesía completa*. La Habana, Cuba: Letras cubanas.
- Martí, J. (2001m). [Pues a vivir venimos]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001n). [Redención]. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001ñ). "Sin amores". *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (1985g). "Versos libres. Mis versos". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985h). "Versos libres. Yugo y estrella". *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.

- Martí, J. (1985i). “Versos sencillos”. *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985j). “Versos sencillos, I”. *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985k). “Versos sencillos, III”. *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985l). “Versos sencillos, V”. *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985m). “Versos sencillos, XXXIV”. *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1985n). “Versos sencillos, XXXVI”. *José Martí. Páginas escogidas II*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martí, J. (2001o). “Vida”. *Poesía Completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J. (2001p). “Zenea”. *Poesía Completa*. La Habana: Letras Cubanas.
- Nietzsche, F. (2008). *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Alianza.
- Nietzsche, F. (2011). *La Ciencia Jovial*. Madrid, España: Gredos.



Posibilidad ontológica de *Martín Fierro*

Lady Viviana Chicuazuque Ávila¹

A final de año de 1872 se publica *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, un poema en el que no sólo se puede entrever la oscilación de dos formas de ser distintas: la ratificación del ser *gaucho* y la resistencia ante un deber ser *civilizado*, sino que, además, no se puede desatender el contexto en el que es gestada esta obra, la etapa de transición que vive Argentina o incluso la posición política del mismo José Hernández. Siete años después, en febrero de 1879, se publica *La vuelta de Martín Fierro*. Ya no se trata sólo de un hombre aferrado a un mundo en el cual puede expresar sus desgracias a través del canto, pues ahora regresa para contar aquello que, precisamente, las ha originado. A partir de estas desdichas se puede sustentar cómo recae el peso de la existencia tanto en Martín Fierro como en sus hermanos de la Argentina, la expresión genuinamente popular en donde el poema quiere personificar aquello que en realidad es el gaucho; así lo expresa Hernández en una carta a su amigo José Zoilo Miguens:

Me he esforzado –dice– sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificará el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar; dotándolo con todos los juegos de su imaginación llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen y con todos los impulsos y los arrebatos hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado. (Hernández, 2001, p. 5)

Martín Fierro expresará, por medio de una payada autobiográfica, el peso que recae en su existencia, en ese transitar perseguido intentando encontrar un rumbo en la

1 Licenciada en Filosofía y Lengua Castellana y estudiante de la Maestría en Filosofía Latinoamericana en la Universidad Santo Tomás. Integrante del Grupo de investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana y del SEMillero de MEtafísica y ONtología: SEMEyON.

pampa; de alguna forma, llevará a cabo una ardua empresa a través de su canto y su vigüela; será un hombre enfrentado a su destino que busca afirmarse en su propio ser. De ahí el propósito de este escrito, mostrar que *Martín Fierro* no solamente atiende a las convicciones del autor y su Argentina, o la relevancia que posee dentro de la misma historia de la literatura, sino que incluso posibilita la comprensión de una *ontología* que deviene de la convicción de que esta gran payada tiene una filosofía donde elementos como el canto trascienden de su papel o, incluso, donde contenidos como el de la “pena extraordinaria” expresan, justamente, ese *pesar* de la existencia que se pone al desnudo constantemente. Este devenir ontológico de *Martín Fierro* se evidencia en la fidelidad que mantiene a la esencia de su ser o en la misma captación de la esencia poética que presenta el poema. Para desarrollar dicho propósito será necesario tener en cuenta algunas consideraciones que realizan Jorge Luis Borges y Leopoldo Lugones sobre la poesía gauchesca, así como la comprensión del contexto político, cultural y biográfico que sobre el poema y el autor ofrecen Élica Lois, Ángel Núñez y Rafael Hernández, hermano del autor; de igual forma, las reflexiones que realizan Carlos Astrada y Rodolfo Kusch serán un aporte dentro de la pretensión de este escrito.

José Hernández y la poesía gauchesca

Tomó al gaucho en la frontera, se internó con él en el desierto, luchó en el Pajonal con el Pampa y trazó en su poema, no solamente usos y costumbres de los salvajes, entonces completamente desconocidas del cristiano civilizado, que no han sido rectificadas, sino cuadros conmovedores que produjeron una revolución en las ideas sociales y en la política.

Rafael Hernández

La importancia de *Martín Fierro* se encuentra primeramente en el autor antes que en la Argentina misma. Si bien el poema hace parte del aporte de Hernández a la cultura argentina, éste guarda una dependencia mucho más fina con los acontecimientos de la vida del autor, con la manera tal vez sofocante, pero comprometida, con que asumió los asuntos de su pueblo, con su forma de visualizar el paisaje que durante algunos años tuvo la oportunidad de admirar con detenimiento y con el mismo modo de concebir e interiorizar las cualidades primigenias de ser que poseía la gente de las vastas campañas. De aquí el primer propósito de este apartado, pasar brevemente la mirada sobre la vida del autor y encontrar aquello que verdaderamente lo une a *Martín Fierro*.

El poema, sin embargo, también tiene un papel preponderante al lado de las obras de los otros poetas gauchescos, pues logra converger la línea de lo real con lo ideal que sobre el gaucho se tenía, logra que su representación llegue a ser asumida. Así, ante el

vínculo que José Hernández pueda tener con Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascabusi, Estanislao del Campo y, sobretodo, Antonio Lussich, un segundo propósito de este apartado será mostrar la importancia de nuestro autor con relación a estos poetas, especialmente Lussich como precursor de *Martín Fierro*.

José Hernández Pueyrredón, quien nace el 10 de noviembre de 1834 en una provincia de Buenos Aires, hace parte de una familia cuyo lado paterno es federal, mientras el lado materno es unitario. Aun cuando vive sus primeros años en la chacra de Perdriel, para 1840 tiene que irse con su abuelo a una quinta de Barracas hasta 1846, cuando se traslada a vivir con su padre –pasados ya tres años de la muerte de su madre–; vivirá entonces con «un auténtico hombre de campo. Mayordomo, arriero y conductor de tropas en distintos momentos de su vida, don Rafael Hernández, era la representación más acabada del pequeño pastor de la campaña» (Garavaglia, 2001, p. 655). La estadía en el sur de la provincia de Buenos Aires constituye una gran influencia con respecto a las imágenes del paisaje en el poema y, además, las primeras particularidades de la forma de ser del propio Martín Fierro y demás personajes del poema. A propósito del periodo de tiempo en que Hernández se encontró en el campo, su hermano Rafael escribe:

Allá, en ‘Camarones’ y en ‘Laguna de los padres’ se hizo gaucha, aprendió a jinetea, tomó parte en los varios entreveros, rechazando los malones de los indios Pampas, asistió a las volteadas, y presencié aquellos grandes trabajos que su padre ejecutaba y de que hoy no se tiene idea. Ésta es la base de los profundos conocimientos de la vida gaucha y su amor al paisano, que desplegó en todos sus actos. Ved ahí, por ambas líneas, el génesis patriótico y gauchesco fundido en Martín Fierro. (Hernández, 2001, p. 849)

Pero no es sólo la forma de ser del gauchaje lo que vincula momentos de la vida de Hernández con el poema en sí mismo, sino que las payadas de los personajes del poema, es decir, incluyendo a Cruz, Picardía, el Moreno y los dos hijos de Fierro, revelan una especie de nostalgia que se percibe en el autor cuando hacia 1882 recuerda, precisamente, aquellos tiempos en que se encontraba con su padre «tendiendo el campo a la vista» como escribe en *Martín Fierro*. En *Instrucción del estanciero* se evidencia esa nostalgia:

Ustedes como yo –escribe Hernández– habrán visto, si han cruzado alguna vez por los campos del Sud, inmensas yeguas aladas en las que no había una sola manada entablada, que hace pocos años han desaparecido completamente [...] Eran animales enteramente salvajes, de seis, ocho, diez años o más, que no habían sentido nunca el dominio del hombre. Ahí se hacían los domadores de jinetes, los fuertes boleadores, los pialadores famosos, y los hábiles corredores en el campo. (Hernández citado en Borges, 1960, p. 21)

Transmite el mismo sentimiento de Fierro en el canto III del poema cuando conmemora los buenos tiempos de la gauchada, o los de Cruz cuando recuerda a aquella mujer que lo alivió en su padecer, «siendo la mejor compañera / que el hombre pueda tener» (Hernández, 1983, p. 119). Es la misma alegría y añoranza con la que Picardía o los hijos de Fierro comentan aquello efímeramente bueno que los ha hecho felices; igualmente con el Moreno, cuando habla sobre su familia antes de la muerte de su hermano. Al final, sin embargo, todos son personajes destinados a lamentar el bien perdido.

Rafael Hernández y el mismo Borges, dentro de las múltiples cosas que hizo José Hernández en su vida, comentan que éste combatió contra el rosista Hilario Lagos en Rincón de San Gregorio. En realidad, este episodio militar de 1853 viene a cerrar el primero de los escenarios del poema, pues aun cuando son derrotados los federales y un año después José Hernández termina participando en otra batalla, opta por dejar la milicia, sólo que en este caso es aún más dramática la escena de Martín Fierro:

*Aquello no era servicio,
ni defender la frontera—
Aquello era ratonera
en que solo gana el juerte—
era jugar a la suerte
con una taba culera.*

*Allí tuito va al revés:
los milicos son los piones,
y andan en las poblaciones
emprestaos pa trabajar—
los rejuntan pa peliar
cuando entran indios ladrones.*

(Hernández, 1983, p. 85)

La diferencia aquí es que el destino de Fierro era ser un gaucho matrero, mientras Hernández se desempeñaría primero como empleado de comercio, para después trabajar en un periódico. El autor, sin embargo, no se conformó con esto, sino que siete años después militó con los jordanistas, para huir posteriormente a la frontera con Brasil. A finales del siguiente año, 1872, aparecerá *El gaucho Martín Fierro*, su escritura –dice él mismo– lo ayudó en algunos momentos a alejar el fastidio de la vida. Así, su “pobre Martín Fierro” salió a recorrer el mundo, pero éste depararía más cosas junto con el peso, reconocimiento y acogida que tuvo esta primera parte del poema, según lo reconoce en el prólogo de *La vuelta de Martín*; sin embargo, yendo más allá de la generosa acogida del libro, éste se encontraba destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, o por lo menos así lo deseaba José Hernández, pues difícilmente un libro gozará del privilegio de circular como pasatiempo entre la población de la campaña. Para lograr lo anterior, el autor

procuraba adecuar la parte literaria del libro a los usos y costumbres de los lectores que él soñó para *Martín Fierro*: «rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos, en su mismo lenguaje, en sus mismas frases más usuales, en su forma más general aunque sea incorrecta» (Hernández, 1983, p. 142)

Nuestro autor sería un guerrero que –según dice su hermano– esgrimía siempre la espada y la pluma, un revolucionario y un periodista reconocido por ser un orador popular: «su elocuencia era como un ariete. Tenía más o menos el cuerpo de dos hombres; su voz era pura y potente; parecía un órgano de catedral. ¡Y cómo le salían las palabras!» (Olivera citado en Borges, 1960, p. 22). De alguna forma, esto también marca una relación con Martín Fierro, pues aun cuando los demás gauchos cantan para divertirse, éste canta opinando «que es [su] modo de cantar», se convierten ambos en oradores de su pueblo y en ellos se aplica la consideración que Rafael Hernández pone sobre su hermano: «trabajó mucho y no disfrutó nada...» ¿de ahí el desencanto trágico que sobre el mundo Hernández pone en Fierro?: «Y digo a cuantos inoran / el rigor de aquellas penas, / yo que sufrí las cadenas / del destino y su inclemencia: / que aprovechen la esperencia, / del mal en cabeza agena» (Hernández, 1983, p. 210).

Autor y personaje enseñan, pues, lo que aprendieron, siendo el poema el vínculo más palpable y diciente no sólo de las reflexiones y vivencias de Fierro –quien parece adquirir cierta independencia por la repercusión que tiene en nosotros los lectores–, sino también del discurrir de Hernández, este hombre que pasa sus últimos años en una quinta de Belgrano, el cual –para ese momento– constituía un pueblo aparte de la capital y no un barrio como hoy en día. Muere el 21 de octubre de 1886 y sobre este hecho su hermano comenta:

Al fin, este coloso inclinó la robusta cabeza con la debilidad de un niño a menos de cincuenta años de edad, minado de una afección cardiaca, quizá; en el pleno goce de sus facultades hasta cinco minutos antes de expirar, conociendo su estado y diciéndome: *Hermano, esto está concluido*. Sus últimas palabras fueron: *Buenos Aires, Buenos Aires* y cesó. (Hernández, 2001, p. 853)

Borges recalca que *Martín Fierro* no agota la producción de la obra de Hernández, pues también se le reconoce por fundar el periódico *El Río de la Plata*, así como la publicación del diario *El Argentino* de Paraná, el folletín *Vida del Chacho* o el libro *Instrucción del estanciero*. Sin embargo, *Martín Fierro* es capaz de crear un camino por el horizonte vital e ideológico del autor, de ahí que traer a colación la vida de éste implique dar pasos por las sendas originarias de lo que conforma el poema y su visión acerca de la vida cotidiana de un hombre del campo, la importancia de que

Los personajes de una escena hablan en su lenguaje peculiar y propio, con su originalidad, su gracia y sus defectos naturales, porque despojados de ese ropaje, lo serían igualmente de su carácter típico, que es lo único que los hace simpáticos,

conservando la imitación y la verosimilitud en el fondo y en la forma. Entra también en esta parte la elección del prisma a través del cual le es permitido a cada uno estudiar sus tiempos. Y aceptando esos defectos como un elemento, se idealiza también, se piensa, se inclina a los demás a que piensen igualmente. (Hernández, 1983, p. 144)

Por ello el poema trasciende del hecho literario, para convertirse en la representación de los avatares existenciales tanto del autor como de su pueblo, pues al conservar parte de las características que éste posee, se llega a levantar –como el autor mismo lo sugiere– el gran monumento de la historia de nuestra civilización. Las convicciones que están trazadas dentro del poema no agotan su valor, pues éste va más allá de las intenciones que tenía el mismo autor y logra no sólo denunciar las injusticias locales y temporales, sino que comprende temas como el mal, el destino y la desventura, temas que hacen del poema una obra consignada a la inmortalidad.

A partir de este acercamiento a la biografía del autor en relación con el poema, ¿por qué resulta tan importante dentro de la poesía gauchesca? Ángel Rama explica que la gran mayoría de escritores en este caso no son gauchos, siendo la misma literatura muy diferente de ellos. Los escritores son, más bien, hombres de ciudad dedicados a relatar los acontecimientos de su tiempo, justamente por ello no cuentan con un público homogéneo, sino un público diverso y hasta rural, de ahí que a pesar de tener un origen culto «la poesía gaucha [sea] genuinamente popular» (Borges, 1960, p. 9). Así mismo, suele comprenderse la literatura gauchesca como la representación de un estilo de vida pastoril que, efectivamente, fue típica de la pampa; sin embargo, no encierra todo el contenido de ésta y termina presentándose como un elemento demasiado general en tanto que la vida pastoril también es propia de otras regiones de América: «no bastan pues el duro pastor y el desierto» (Borges, 1960, p. 9).

Al respecto, Ángel Rama también reconoce que algunos autores se expresaban dentro del propio grupo cultural –como Juan Cruz Varela o Esteban Echeverría–: «era un modo de hablarle a los ‘otros’, siempre y cuando ellos fueran imágenes de ‘uno mismo’» (Rama, s.f., p. XV); pero tal como se vio con Hernández, la responsabilidad que asumía con respecto a su “grupo cultural” traspasaba aquellas intenciones: apuntaba a que su escritura fuera una contribución dentro de la construcción de su cultura: «será un hombre que produce objetos culturales para el consumo de un grupo diferente a cuyos gustos, expresiones e ideas, deberá adecuar el producto literario» (Rama, s.f., p. XV).

Se presenta, entonces, una repercusión del proyecto intelectual del autor, el cual está enmarcado en lo que Rama denomina el encuadre ideológico. Dentro de la literatura gauchesca, el escritor se ve involucrado en una doble posición: aquella en donde puede responder a las demandas de su grupo cultural o podría actuar al servicio de un grupo social distinto. Aun así, la invención del objeto cultural que se

presenta, por ejemplo, en Hernández, se puede dilucidar gracias a este componente ideológico. De esta forma, elementos como la conquista posterior de la pampa, el alambramiento de los campos, la implantación de códigos rurales, las leyes de vagos y maleantes, entre otros, van a caracterizar un tercer periodo de la literatura gauchesca; en ello no se encuentra solamente Hernández, sino también Lussich, en quienes la poesía pasa de un ámbito político al social, «manejando una ideología reivindicativa, en su viril momento realista, y luego elegíaca y nostálgica cuando va imponiéndose la derrota y los vencidos elevan su lamento» (Rama, s.f., p. XX).

¿Cuáles fueron los precursores de la poesía gauchesca como acontecimiento literario? Según Leopoldo Lugones, el primer autor en esta materia fue Juan Alberto Godoy, pero su verdadera difusión se debe al barbero Bartolomé Hidalgo por medio de panfletos políticos. De igual forma, Hilario Ascabusi es uno de los más renombrados precursores, quien también hizo poesía política, muy criticada por Lugones, a través de este instrumento. El problema para Lugones es que lo único *gaucho* que tiene la poesía de Ascabusi es el lenguaje que utiliza, por lo demás, se da la caracterización de un pobre diablo, corrompido, vil y ridículo; además, los autores en general no tienen la capacidad de expresar la vida heroica del mismo gaucho, de ahí la importancia de *Martín Fierro*: hay una lucha por la libertad, contra la adversidad y la injusticia respecto a lo épico que Lugones quiere caracterizar acá.

Martín Fierro es un campeón del derecho que le han arrebatado: el *campeador* del ciclo heroico que las leyendas españolas inmortalizaron siete u ocho siglos antes: un paladín al cual no falta ni el bello episodio de la mujer afligida cuya salvación efectúa peleando con el indio bravo y haciendo gala del más noble desinterés. Su emigración a las tierras del enemigo, cuando en la suya le persiguen, es otro rasgo fundamental. Y esto, no por imitación, siquiera lejana; sino porque así sucedía en efecto, siendo muchos los gauchos que iban a buscar el amparo de las tribus, contra la iniquidad de las autoridades campesinas. (Lugones, 1916, p. 129)

Aun cuando la apreciación de Lugones es válida con respecto a la imagen que en este caso caracteriza, resulta un tanto exagerado creer que porque en una de las escenas del poema Fierro actúa como un especie de héroe, así lo sea durante todo el poema; éste también es un gaucho matrero cuya heroicidad se ve opacada, por ejemplo, en la imagen donde da muerte al negro.

*Me hirvió la sangre en las venas
y me le afirmé al moreno,
dándole de punta y hacha
pa dejar un diablo menos.*

*Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé,
y como un saco de güesos
contra un cerco lo largué.
Tiro unas cuantas patadas
y ya cantó pa el carnero—
Nunca me puedo olvidar
de la agonía de aquel negro.
(Hernández, 1983, p. 101)*

Una escena tan cruel parece apaciguarse por la lástima que uno llega a sentir por Fierro, tal vez por expresiones como “en mi triste circunstancia”, “aunque es mi mal tan profundo”, el mismo hecho de reconocer que a su alma lo doblan las penas, implica que la escena del negro sea vista con *indulgencia*, tanta como para creer que las acciones de Fierro durante el poema son por completo heroicas. Por eso, cuando llega el Moreno, hermano del hombre que Fierro asesinó, uno imagina que tarde o temprano alguno de los dos morirá; sin embargo, aparte de algunas reflexiones metafísicas, resulta una payada de exhortaciones éticas, el mismo Fierro cantará: «el hombre no mate al hombre / ni pelee por fantasía. / Tiene en la desgracia mía / un espejo en qué mirarse. / Saber el hombre guardarse / es la gran sabiduría» (Hernández, 1983, p. 310). Después de ello simplemente se separan, cambiando todos sus nombres para poder trabajar; sin embargo, no todos los receptores del poema quedan satisfechos con este desenlace que da Hernández al asesinato del negro, y terminan por imaginar –como Borges– una pelea posterior en donde el Moreno cobra venganza por la muerte de su hermano. Esta escena se puede evidenciar en el cuento “El fin”, que aparece en el libro *Ficciones y Artificios* de Borges, publicado en 1944.

Habría que cuestionar si es únicamente la payada entre el Moreno y Fierro lo que no admite Borges, o si detrás de ello también hay una crítica a la literatura gauchesca en general y a *Martín Fierro* en particular. En “El fin”, el Moreno –que en el cuento es Recabarren– y Martín Fierro –el Forastero– se encuentran, pero no por obra del destino, pues éste en realidad había sido esperado durante siete años. ¿Por qué no se dieron muerte aquella ocasión en que se encontraron de acuerdo a la versión de Hernández? La justificación que Borges pone en Fierro es que el mismo día de la payada con el Moreno se había encontrado con sus hijos: «–les di buenos consejos –declaró–, que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que

el hombre no debe derramar la sangre del hombre» (Borges, 1993, p. 79). No significa esto una contradicción con lo que acto seguido iban a hacer, sino que estas palabras para los hijos de Fierro implicaban darle apertura a un mejor camino, pues estos ya habían padecido las injusticias del mundo. Y así es como para Borges, el Moreno termina vengando a su hermano, siendo aparentemente la muerte que merece Fierro aun cuando el autor mismo es consciente de las desdichas que sufrió este gaucho en su vida:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a la casa con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre. (Borges, 1993, p. 79)

No es la muerte de Fierro lo único que llama la atención de Borges, pues haciendo un análisis desde el poema mismo, encuentra que el lenguaje con el que está compuesto es rústico hasta el momento en que se presenta, justamente, la payada con el Moreno, allí ambos personajes ponen al margen la miseria que acompaña el mundo pastoril en que viven, para enfrentarse a abordar temas un tanto abstractos, casi que metafísicos. Aquí se marca una gran diferencia entre Hernández y los otros poetas gauchescos, ya que al abordar temas como el *tiempo*, el *canto del mar*, el *peso* y la *medida*, implica demostrar aquello que separa la poesía gauchesca de una irresponsable improvisación de payadores. Sin embargo, el mismo historiador Ricardo Rojas explica que la poesía gauchesca es una poesía de improvisadores profesionales de la campaña, es decir, de payadores; aun así, Borges hace hincapié en que la diferencia es que un payador de la campaña «no versificó jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne» (Borges, 1960, p. 9).

La poesía gauchesca está fundada en una convención, la cual presupone un cantor que maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos –muy diferente de los payadores genuinos–, aprovechándose de los rasgos diferenciales de ese lenguaje. Dicha convención se debe a las estrofas redactadas por Bartolomé Hidalgo, estrofas que dieron paso a la obra de Ascabusi, Estanislao del Campo y el mismo Hernández. La poesía de estos autores permitió, de igual manera, la identificación de aquellos que se encontraron, por ejemplo, en la guerra de la independencia o en las guerras civiles: «hombres de la ciudad convivieron con hombres civiles, se identificaron con ellos y pudieron concebir y ejecutar, sin falsificación, la admirable poesía gauchesca» (Borges, 1960, p. 10).

¿Son todos los poetas gauchos precursores de Hernández? Aunque así lo pretendía Lugones al resaltar el papel de éste sobre Ascabusi e Hidalgo, en realidad, los fines que tuvieron estos autores son muy distintos que los del autor del *Martín Fierro*. En el caso de Ascabusi, a quien Lugones tacha de indócil y torpe, Borges resalta el carácter visual de sus versos y del cual carece Hernández. Lo mismo sucede con la imagen que, por ejemplo, transmite Ascabusi sobre las invasiones de los indios en la frontera de la provincia de Buenos Aires con respecto al horror que siempre demuestra Fierro ante estas depredaciones:

*Naidas le pida perdones
al indio pues donde dentra
roba y mata cuando encuentra
y quema las poblaciones.*

*No salvan de su juror
ni los pobres angelitos;
viejos, mozos y chiquitos
los mata del mismo modo—
El indio lo arregla todo
con la lanza y con los gritos.*

*Tiemblan las carnes al verlo
volando al viento la cerda—
La rienda en la mano izquierda
y la lanza en la derecha—
ande enderieza abre brecha
pues no hay lanzazo que pierda.*
(Hernández, 1984, p. 73)

Ante la barbaridad que se adjudica a la indiada en *Martín Fierro*, con Ascabusi se da una presentación escénica de cuando ésta llega a invadir; sin embargo, la falta de compasión del indio no se registra tan severamente como en Hernández. Por otro lado, Ascabusi –quien nació en la provincia de Córdoba en 1807 y murió en Buenos Aires en 1875– posee un tono de orillero criollo más que gauchesco, en ello también se diferencia su poesía con la de Hidalgo –nacido en Montevideo en 1788 y murió en Morón en 1822–, quien utiliza como ámbito el de paisanos decentes. Para Borges, la prefiguración de algunas crudezas de Hernández se encuentra, precisamente, en el tono orillero de la campaña de Ascabusi.

Otro poeta importante es Estanislao del Campo (Argentina, 1834-1880), cuya escritura –según Borges– ostenta de más vocabulario rural y carece medianamente

de la mentalidad del paisano. Aunque el mismo Hernández haya acusado a Estanislao del Campo de no conocer al gaucho, éste resultaba difícil de conocer para la segunda mitad de 1800 en Buenos Aires, incluso: no se trataba de conocerlo, sino de no ignorarlo. De igual forma, es cuestionable la posición de Hernández, puesto que, en primer lugar, él mismo plantea una forma de ser del gaucho más allá de las repercusiones que posteriormente tuvo su representación y que asumió el gauchaje; y en segundo lugar, «el coronel Estanislao del Campo se batió en el sitio de Buenos Aires, en Pavón, en Cepeda y en la revolución del 74; la tropa comandada por él y la caballería, era gaucha» (Borges, 1960, p. 15); así, este poeta conoce muy bien *la nada compleja psicología del gaucho*.

Tomando nuevamente en consideración que los poetas nombrados sean efectivamente precursores de Hernández, se encuentra que, en realidad, ninguno lo fue, pues más allá de la intención de hacer hablar al gaucho con una entonación y un léxico campesino, no hay más en común. Sin embargo, hay un autor cuya obra es casi desconocida pero que sí puede ser precursor de Hernández, o por lo menos así lo hace ver Lugones:

Don Antonio Lussich, que acababa de escribir un libro felicitado por Hernández, *Los tres gauchos orientales* y el *matrero Luciano Santos* poniendo en escena tipos gauchos de la revolución uruguaya llamada campaña de Aparicio, dióle, a lo que parece, el oportuno estímulo. De haberle enviado esa obra, resultó que Hernández tuviera la feliz ocurrencia. La obra del señor Lussich, apareció editada en Buenos Aires por la imprenta de *La Tribuna* el 14 de junio de 1872. La carta con que Hernández felicitó a Lussich, agradeciéndole el envío del libro, es del 20 del mismo mes y año. *Martín Fierro* apareció en diciembre. (Lugones, 1916, p. 149)

Su forma de anticipar *Martín Fierro* también se evidencia en sus narraciones, pues no sólo aborda noticias históricas, sino que se vuelve un compendio de confidencias autobiográficas. Para el caso de Lussich —como él mismo reconoce, su obra salió de un tirón—, Lugones critica la habitual redundancia y la docena de versos inútiles y, sin embargo, logra evidenciar el tono mismo de Hernández, muy diferente de Hidalgo, Ascabusi y del Campo. En *El gaucho Martín Fierro* Hernández escribirá: «ansí es que al venir la noche / iba a buscar mi guarida, / pues ande el tigre se anida / también el hombre lo pasa / y no quería que en las casas / me rodiara la partida» (Hernández, 1983, pp. 107-108). Mientras que en Lussich aparece: «y ha de sobrar monte o sierra / que me abrigue en su guarida, / que ande la fiera se anida / también el hombre se encierra» (Lussich citado en Borges, 1960, p. 20).

La semejanza entre Lussich y Hernández no es sólo la confirmación de que el primero es la prefiguración del segundo, sino que incluso la misma culminación de la obra de Hernández es también la de Lussich. De igual forma, el reconocimiento de Lussich también se da mediante la importancia que empieza a adquirir *Martín Fierro* y, sobretudo, por haber cultivado la poesía gauchesca.

Hay una convergencia entre *Martín Fierro*, el autor, la poesía gauchesca y, aunque ésta también se dio en Uruguay, sus implicaciones en Argentina. El poema, como se verá adelante, va más allá de la narración de algunos sucesos del momento con la propia vida del personaje –teniendo en cuenta tácitamente al autor– o con la visibilidad que también logra darle a este género casi que problemático de la historia de la literatura, pues *Martín Fierro* también entronca una filosofía vinculada a la existencia, posee, además, los elementos que brindan la posibilidad de una ontología, la afirmación sobre el mero hecho de vivir y la afectación del ser en ésta.

Posibilidad ontológica del *Martín Fierro*

«Soy gaucho, y entiendaló
como mi lengua lo esplica»

José Hernández

Martín Heidegger en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* hace una pregunta que necesariamente repercute en las páginas de este escrito: «¿Cuánto tiempo seguiremos cerrándonos a experimentar lo que es en cuanto que es?» (Heidegger, 2005: 25). El poeta, que habita en la casa del ser, tiene la capacidad de nombrar la esencia de las cosas: *da fe de lo que es*. Sin embargo, ¿los versos que contienen el *Martín Fierro* experimentan en alguna medida la esencia de las cosas?, ¿hasta qué punto se trata de una especie de *afección* del ser?, para Fierro pesa la existencia, pesa la vida, y en ello también se enraíza el ser. De alguna forma, este payador canta las vicisitudes de la vida porque tanta es su experiencia, que tiene hasta para dar y prestar, el gaucho –dice– aprende del puro sufrir y llorar, porque el hombre [ciego] habitante del mundo «al poco andar ya lo alcanzan / las desgracias a empujones» (Hernández, 1983: 60). Así, este apartado se dedicará a mostrar que el *Martín Fierro* de José Hernández encubre no sólo la posibilidad de una filosofía, sino que también ésta se ve atravesada por una experiencia ontológica que tiene que ver, por un lado, con la esencia creadora que Fierro pone al descubierto a través del canto y, por otro lado, con la *afección* del ser sobre la experiencia vital de este payador.

¿Cuál es el horizonte simbólico que brinda el *Martín Fierro*? Más que caracterizarlo como una larga lamentación, se trata de la exhibición de su existencia inmersa en el caos de la autoridad, de la frontera, de la “depredación” e “invasión” de la indiada, de la Pampa misma. Así, no es sólo la posibilidad de ser de este gaucho lo que se descubre en el poema, también la de su entorno, ya que se manifiesta el existir del paisaje: se canta sobre el cielo y la noche, la tierra y el mar, el amor y la ley. Para Rodolfo Kusch la filosofía que encubre al poema se encuentra primeramente en el *canto* antes que en su contenido, posteriormente lo estará en el *autor*, pues es a él a quien, en principio, debemos la riqueza de las cosas puestas en el poema y, de igual forma, influirá también el *gauchaje*, «si [éste] no hubiese hecho suyo al poema, nadie se acordaría hoy ni del *Martín Fierro*, ni de José Hernández» (Kusch, 2000, 688).

No son suficientes los tres vectores propuestos por el filósofo argentino; en alguna medida, Kusch ignora elementos mismos del contenido del poema, para él los más importantes son el *canto* y la *pena estrordinaria*, en tanto que involucra la miseria misma de Fierro y su forma de expresión a pesar de su ignorancia. Sin embargo, ¿la imagen de Cruz, los hijos de Fierro, Picardía y el Moreno no hacen parte del constructo de una filosofía en el poema?; aunque el canto apalabre el mundo, ¿no tiene este su belleza de antemano?, el mundo –particularmente al que tiene acceso Fierro– no es el único elemento espacial, la pulpería también lo es, y junto con estos la vigüela y la “cencia” misma que enseña Fierro condensan la filosofía del poema y más profundamente, las posibilidades ónticas que encarnan la esencia vital de este gaucho payador, la cual traspasa los límites temporales, para volverse una huella imborrable, primeramente, en las memorias de su pueblo, para después inmortalizarse en la historia de los grandes hechos del mundo.

El que va por esta senda
cuanto sabe desembucha,
y aunque mi cencia no es mucha,
esto en mi favor previene;
yo sé el corazón que tiene
el que con gusto me escucha.

Lo que pinta este pincel
ni el tiempo lo ha de borrar,
ninguno se ha de animar
a corregirme la plana;
no pinta quien tiene gana
sinó quien sabe pintar.

Y no piensen los oyentes
que del saber hago alarde;
he conocido aunque tarde
sin haberme arrepentido
que es pecado cometido
el decir ciertas verdades.

(Hernández, 1983, p. 150-151)

No se puede borrar lo que canta el primero de los payadores –como describe Lugones a Hernández–, y menos ante las quejas que brotan del sentido lamento de este gaucho, he aquí que volvemos al canto, éste resulta tener una dimensión simbólica en el que no se trata de *decir* las cosas porque no es suficiente, sino más bien de cantarlas para lograr ese estado de catarsis, ¿acaso cantar y decir no son lo mismo? Para Rodolfo

Kusch estos dos se presentan como opuestos en el poema, incluso el decir es mucho menos que el cantar, porque tiende a simplificar las cosas excluyendo aquello otro que también es el mundo y no se alcanza a expresar:

La diferencia entre el decir y el cantar estriba en que se dice algo para que se escuche o se vea, y esto es demasiado chico para todo lo que el canto puede expresar. Lo que el canto expresa, desde el punto de vista popular, ha de ser tan grande que, cuando uno deja de cantar, tiene que romper la guitarra e irse a las tolдерías. (Kusch, 2000, pp. 691-692)

Pero, ¿el canto no ignora acaso aquello que también acompaña el existir y que se descuida por apalabrar una determinada cosa? En *Martín Fierro* el canto expresa «Males que conocen todos / pero que naides contó» (Hernández, 1983, p. 139); de alguna forma, hace evidentes los sentimientos y las vivencias más injustas pero también alegres, no se detiene en el personaje mismo, sino que abre la vista con respecto a la magnitud del paisaje y apalabra el vértigo ante la presencia de éste. El cantar es mucho más que el decir, porque en *Martín Fierro* termina presentando la verdad del existir. ¿Y qué sucede cuando se deja de cantar?, ¿termina la existencia? Kusch ya nos traía la imagen que se observa al final de *El gaucho Martín Fierro*: «en este punto, el cantor / buscó un porrón pa consuelo / echó un trago como un cielo, / dando fin a su argumento / y de un golpe al instrumento / lo hizo astillas contra el suelo» (Hernández, 1983, p. 137). No solamente la existencia de este gaucho payador se ve involucrada, en realidad, romper la guitarra implica que nunca se pueda tocar y, por consiguiente, tampoco se pueda cantar: «pues naides ha de cantar / cuando este gaucho cantó» (Hernández, 1983, p. 138).

Cuando Martín Fierro termina su argumento se lleva consigo toda la posibilidad de existir, parece exagerado verlo de ese modo, pero así es, lo cual no implica creer –como lo hace Kusch– que el acto de romper la guitarra e irse a las tolдерías es un suicidio en vez de una fuga; no podría ser así porque no es sólo la existencia de Fierro lo que se pone al desnudo cuando canta, resulta que del mundo también se canta, y el canto está profundamente vinculado existirá la existencia. Tampoco es en la payada que tiene Fierro con el Moreno el único momento en que se hace referencia a las cosas del mundo, pues el poema está lleno de imágenes que no provienen del duelo de una reflexión intencionada:

*Ansi me hallaba una noche
contemplando las estrellas,
que le parecen más bellas
cuando uno es más desgraciao,
y que Dios las aiga criaio,
para consolarse en ellas.
Les tiene el hombre cariño*

*y siempre con alegría
ve salir las tres marías
que si llueve, cuanto escampa,
las estrellas son la guía
que el gaucho tiene en la pampa.*

(Hernández, 1983, p. 109)

El mismo Borges reconoce que la presencia del paisaje es uno de los rasgos más admirables del poema, la referencia al cielo va más allá de profetizar la lluvia o el buen clima; la pampa, además, es el lugar donde a pesar de tanta desgracia, no hay manera de caer en la desorientación. Para este gaucho, la pampa convida a la nostalgia y a la desolación aun cuando es de tan admirable belleza: «y en esa hora de la tarde / en que tuito adormece, / que el mundo dentrar parece / a vivir en pura calma, / con las tristezas de su alma / al pajonal enderiece» (Hernández, 1983, p. 107).

¿La empresa que se propone este gaucho payador tiene algo de complejidad?, ¿qué implica contar los males que conocen todos, pero que ninguno es capaz de poner en palabras? En realidad, José Hernández deja entrever que el propósito de Fierro no es tarea fácil, contar su historia conlleva a la necesidad de pedir ayuda a los santos del cielo para que la vista no se turbe o la lengua se añude. Para Lugones esta invocación a los númenes propicios es también una característica épica del poema, por ejemplo cuando dice: «pido a mi Dios que me asista / en una ocasión tan ruda» (Hernández, 1983, p. 55) y, seguidamente, deviene la referencia al *canto* como fuente de su lenguaje, precisa aquí su condición de payador y, en cierta forma, termina enalteciendo su gallardía y entereza para no dejar de cantar.

*Yo he visto muchos cantores,
con famas bien otenidas
y que después de alquiridas
no las quieren sustentar—
parece que sin largar
se cansaron en partidas.*

*Mas ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar,
nada lo hace recular,
ni las fantasmas lo espantan;
Y dende que todos cantan
yo también quiero cantar.*

*Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar*

*al pié del eterno Padre—
dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar.*

(Hernández, 1983, p. 56)

Con respecto a esta primera estrofa, es inevitable pensar que esos otros cantores a los que alude Fierro son una referencia a los poetas gauchescos, es curioso que en el poema mismo Hernández parezca mostrar la importancia de Fierro ante un Santos Vega o ante un Fausto; no obstante, ya veíamos la diferencia que tiene la poesía de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascabusi, Estanislao del Campo con el mismo Hernández; sin embargo, parte de lo significativo que se volvió éste tiene su raíz en los versos de estos poetas, en su lenguaje rústico, en la relevancia que empezaban a darle al gauchaje mismo. «Hernández no juega a ser un gaucho para divertir o para divertirse; Hernández en la primera estrofa ya es naturalmente un gaucho» (Borges, 1960, p. 27). Así, por donde un poeta gaucho cante, el autor también quiere cantar; pero ¿por qué canta Hernández?, ¿por qué canta Fierro?, y ¿por qué, en general, canta el gauchaje? En el prólogo de *La vuelta de Martín Fierro* el autor explica crudamente que el gaucho no conoce ni siquiera los elementos de su propio idioma, Borges parece secundarlo al creer que si hubiera existido un dialecto gauchesco –estudiado por filólogos en su mayoría españoles–, entonces el poema de Hernández hubiera dejado de ser aquello auténtico que estamos estudiando, para ser un mero *pastiche artificial*.

El gaucho no aprende a cantar. Su único maestro es la espléndida naturaleza que en variados y majestuosos panoramas se estiende delante de sus ojos. Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que, todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes son espesados en versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención. (Hernández, 1983, p. 145)

Dichas características se pueden evidenciar en Martín Fierro, quien siempre procura dejar en claro su situación como cantor: «cantando me he de morir / y cantando me han de enterrar» (Hernández, 1983, p. 56), lo cual también supone que separadamente de su facilidad para el canto, haya una especie de compensación ante la magnitud de su tarea, ante las representaciones que conforman esta gran payada o el poema en general. Hernández acuñe este don –según lo llama Lugones– como un atributo natural del gaucho y al mismo tiempo nos deja en claro que es, en primera instancia, un producto de la fantasía o idealización en la obra. Así,

Si alguien dijera que Hernández utiliza el término cantar porque eso era lo que hacía el gaucho, le diría que miente. Es la trampa de nuestra crítica liberal. En ella incurre Tiscornia cuando recuerda a Sarmiento y dice que la misión del gaucho

cantor 'es narrar y comentar ingeniosamente, improvisando en verso temas tradicionales y del momento' [...] Pero si el gauchaje asimiló la idea de canto en Martín Fierro, el problema del canto ya no es algo que se expone en el poema, sino se traslada a la nacionalidad. (Kusch, 2000, p. 689)

No se trata, entonces, de Hernández, pues la *nacionalidad* recurre en realidad al canto. Martín Fierro, que se reconoce como payador o *trovador en los mejores sentidos*, no canta para narrar ingeniosamente, incluso el canto mismo tampoco es –como lo supone Kusch– aquello ligado a la vida humana en general, sino que pertenece a un determinado contexto en el que emerge y representa el alma de un grupo humano específico. De esta forma, Martín Fierro no canta sobre una humanidad en abstracto, no canta sobre un paisaje, un cielo, un mar, una noche, una tierra de todos, sino que el canto aquí es la ratificación de su esencia, se afirma en su propio ser, y esto implica afirmar la esencia misma del gauchaje o, más bien, que el gauchaje asuma y se identifique con esta autoafirmación de su ser, que Martín Fierro presenta cuando canta. Dicha afirmación de su ser gauchito dista de la propuesta de Sarmiento, cuando en 1879 utiliza la palabra *argentinidad* en el artículo *El Nacional*, allí plantea un darse cuenta de quiénes eran como *nación* y quiénes eran como *argentinos*; sin embargo, Sarmiento no era el único, pues todo oscilaba entre *lo nacional* y una proclamación de *lo americano*, por lo menos así se encuentra –por ejemplo– en José Martí o en José Enrique Rodó.

Aun cuando se gesta un ambiente intelectual propicio para la recepción del poema, además de tener una gran repercusión en lo nacional, la ratificación de lo que Martín Fierro *es* implica también que ámbitos no intelectuales asuman el poema y desdeñen –como lo hace Fierro– los nuevos afanes europeizantes o norteamericanos que traía América en general y Argentina en específico. Por eso este gauchito no canta por cantar, en la medida en que se afirma y se define, se va volviendo objeto de negación de aquello que no va a pretender ser. Recordemos que por la misma época se hablaba de la oposición entre civilización y barbarie, en donde la primera es «lo que se debe y tiene que ser para poder participar en la historia que hacen los pueblos al norte de América y en la lejana Europa. [Mientras lo segundo], lo que es, lo que se ha heredado y supuestamente impide esa participación dejando a hombres y pueblos en la marginalización» (Zea, 2001, p. XV); pues bien: si como lo describe Hernández este personaje será hijo de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado, *Martín Fierro* parecería un canto al *bárbaro*, mientras la civilización niega al gauchito mismo y por ello éste se resiste. De ahí que personajes como Lucio Mansilla hablen sobre aquello que se estaba dejando en el pasado por atender a los nuevos sueños de progreso:

Se transforma tanto nuestra tierra argentina, que tanto cambia su fisonomía moral y la figura física, como el aspecto de sus bastas comarcas en todas direcciones. El gauchito simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba

en vez de la carreta; en una palabra, nos cambian la lengua. (Mansilla citado en Verdevoye, 2001, p. 735)

Comprender el poema significa implicarse dentro de esa forma de ser a la cual el gaucho se aferra y desde la que rechaza su inserción en un nuevo mundo: «este hombre se resistirá a cambiar el poncho de la pampa por el chaquetón y levita de las ciudades» (Zea, 2001, p. XVI). Con ello se explica por qué el poema es la expresión de una humanidad que se resiste a ser otra que lo que es en sí misma; sin embargo, Fierro difícilmente puede rehusarse a todo, por ello devienen sus desgracias, de ahí que antes de que con su canto y su instrumento las exprese sea necesario afirmarse en lo que es: «soy gaucho, y entiendalo / como mi lengua lo explica: / para mí la tierra es chica / y pudiera ser mayor; / ni la víbora me pica / ni me quema la frente el Sol» (Hernández, 1983, p. 58). De aquí que la labor del canto adquiera tanta importancia y validez, seguramente así no lo hacía el gaucho de la Argentina de mediados del siglo XIX, sino que –como se le adjudicaba– solía contar las cosas del momento; pero, en este caso, Fierro da un giro a ese contar lo que sucede, se presenta aquí la conjunción de su lenguaje, su canto y afirmación de su ser: *soy gaucho y entiendalo como mi lengua lo explica...* En este caso, *lengua* no sólo se refiere a la maneras rústicas de hablar del gaucho, *lengua* aquí también significa *canto*, esa es la fuente de la que emanará la explicación de su ser gaucho.

¿Qué connotación adquiere en realidad el *canto*? Éste es el *lenguaje* de Fierro, el cual acontece como esencia creadora del poeta o, en este caso, de un payador. De alguna forma, Heidegger ya nos haría saber por qué el lenguaje no es una herramienta cualquiera que el hombre posee, sino que éste sería el más peligroso de sus bienes. Gracias al lenguaje, el hombre, y más específicamente el poeta –por medio de ese nombrar las cosas–, puede dar fe de lo que es, así lo hace Hölderlin según lo demuestra Heidegger, pero también lo hará en *Martín Fierro* José Hernández.

*Pero voy en mi camino
y nada me ladiará,
he de decir la verdá,
de naidés soy adulón;
aqui no hay imitación,*

*Esta es pura realidá.
Y el que me quiera enmendar
mucho tiene que saber;
tiene mucho que aprender
el que me sepa escuchar,
tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.
Mas que yo y cuantos me oigan,*

*mas que las cosas que tratan,
mas que los que ellos relatan,
mis cantos han de durar;
mucho ha habido que mascar
para echar esta bravata.*

(Hernández, 1983, p. 151)

¿Por qué habría que rumiar –como dice Fierro– las transgresiones a las que se ve enfrentada su vida? ¿Cuál es la verdad que canta Martín Fierro? Pues bien, se trata de una verdad ontológica, en tanto que brinda testimonio de su propia existencia, de su pertenencia a la tierra donde puede ser aprendiz y heredero de todas las cosas. ¿Y por qué ha de durar su canto? Heidegger retoma una frase del poema “Memoria” de Hölderlin, la cual reza: «lo que el poeta funda es lo que permanece»; en *Martín Fierro* esta permanencia se presenta gracias a que logra manifestar y preservar lo que él en cuanto gaucho es.

Así mismo, en el poema de Hernández se presenta una captación de su esencia poética o, más bien, de la esencia creadora que deviene no sólo con el canto, sino también con el oficio mismo de ser un payador. En páginas anteriores se reconocía el carácter ideológico que hacía parte del constructo del poema, pues a éste le sigue un carácter estético. Ángel Rama explica que en Hernández se presentan más rasgos de un arte poético, rasgos que apuntaban a ocuparse exclusiva y sumisamente de los asuntos y personajes que mostraban en el poema, un arte poético que surge de una vida rural y que llega a excluir el carácter culto propio de las obras artísticas; esto no significa confundir la lengua de la poesía gaucha con el habla rural, puesto que dentro del proceso de creación de escritores como Hernández hay un esfuerzo por *escribir un habla popular*.

El caso de la “lengua gaucha” es más complejo, pues no sólo se presenta dentro de un habla rural, sino que también es una cuestión de fronteras: «se produce en una zona lingüística débil y confusa, a mitad de camino entre el centro idiomático asentado en las aldeas capitales (Buenos Aires y Montevideo) y un vasto y desmembrado anillo de lenguas indígenas y extranjeras (portugués) que fija la línea fronteriza» (Rama, s.f., p. XXIX). El gaucho estaba desclasado –según acuña Rama–, se encontraba en esta situación de marginalización social y provenía, además, de un doble origen racial; de ahí que su idioma no fuera único, tenía la posibilidad no sólo de aprender portugués o español, sino que también podía acceder a alguna lengua indígena. Rama nos hace caer en cuenta de que lo anterior no se visualiza en el poema: «refugiarse como Cruz y Fierro en las tolдерías indias no debía ser inusual en la vida de tantos gauchos alzados contra las autoridades españolas que las remplazaron y, más verosímil que en el poema de José Hernández, habría de ser el aprendizaje de la lengua indígena al cabo de cinco años de soledad en medio del grupo, sin ninguna clase de comunicación en su originaria lengua española» (Rama, s. f.).

Estas eran las implicaciones de *escribir* un habla popular, pues la creación de Hernández no supondría, por ejemplo, alguna lengua indígena, ya que el autor no vivió entre los indios; por el contrario, sería un escritor urbanizado, como lo son en general los poetas gauchescos. No fue ésta, sin embargo, la única forma en que el autor del *Martín Fierro* fue acendrando una esencia poética, pues también se encarga de develar una realidad inherente a él, la cual va más allá de la situación del gaucho y con esto se entra a una última dimensión del canto en el poema, en donde verdaderamente cumple con el deber de dar fe de lo que *es*, Hernández ya nos explicaba que la naturaleza es la que enseña al payador, lo provee de una sabiduría que le sirve para explicar que el cielo también tiene canto: «los cielos lloran y cantan / hasta en el mayor silencio– / lloran al cair el rocío, / cantan al silvar los vientos / lloran cuando caen las aguas / cantan cuando brama el viento» (Hernández, 1983, p. 288). Un hombre que aprende del sufrimiento de la vida tiene un saber tan profundo que para el caso de un cantor no permite titubeo alguno, tiene tanta firmeza su canto que no ha terminado de apalabrar el mundo, y es que la *tierra* también tiene su canto:

*Es pobre mi pensamiento
es escasa mi razón–
mas pa dar contestación
mi inorancia no me arredra–
también da chispas la piedra
si la golpea el eslabon.*

*Y le daré una respuesta
según mis propios alcances–
forman un canto en la tierra
el dolor de tanta madre
el gemir de los que mueren
y el llorar de los que nacen.*
(Hernández, 1983, pp. 288-289)

La vida y la muerte están contenidos en el canto de la tierra, pero también allí el más grande de los dolores: el de una madre. Muchas veces el gaucho ha contemplado los astros, el desierto, la pampa, y en ello encuentra el secreto que la armonía del canto no puede nombrar, solamente calla porque toda gran sabiduría es callada, y casi que se deleita ante la angustiada sensación de estar perdido en los vastos territorios del cielo, ante las nocturnas melodías de los animales con los cuales tuviera que pasar la noche, además de la pequeña luminosidad de las estrellas.

¿En qué momento Hernández le permite a su gaucho payador dar fe de lo que es? Si bien es cierto que durante el poema Fierro no desaprovecha la ocasión para aludir a lo que parece innombrable de las cosas de la tierra, el momento específico

en el que explícitamente su canto encubre reflexiones metafísicas es cuando se halla en una partida con el Moreno. Una partida en la que no era preciso turbarse, ni achicarse, conociendo su ignorancia como principio del saber, pide al Moreno que le exprese cuál es el canto del mar y, posteriormente, el de la noche, éste último le responderá: «cuando la tormenta brama / el mar que todo lo encierra / canta de un modo que aterra / como si el mundo temblara– / parece que se quejara / de que lo estreche la tierra» (Hernández, 1983, p. 290). Pero el canto de la noche resulta difícil de explicar, y ante los misterios que ésta esconde, su canto lo halla en los ecos que suelen escucharse: «en distintas oraciones / se oyen rumores inciertos– / son almas de los que han muerto / que nos piden oraciones» (Hernández, 1983, p. 291).

Las preguntas que después le hace el Moreno a Fierro son un tanto más abstractas de las que le proponía éste, ya no se trata del canto de las cosas del mundo, sino de la *cantidad*, la *medida*, el *peso*. Fierro se encuentra igual de dispuesto, valiéndose de lo que ha aprendido responde: «uno es el sol –uno el mundo / sola y única es la luna– / Así han de saber que Dios / no crió cantidad ninguna. / El ser de todos los seres / sólo formó la unidad– / lo demás lo ha formado el hombre / después que aprendió a contar» (Hernández, 1983, p. 296). Las palabras de Fierro tienen aquí carácter completamente metafísico, ¿qué experiencia en la vida le pudo haber mostrado que este *ser superior* sólo formó la *unidad*? ¿La naturaleza también le ha enseñado esto? A pesar de que Fierro ha percibido el antagonismo del mundo, es capaz de comprender que éste no se encuentra precedido por una dualidad, sino que más bien están sujetos a una unidad superior. Después de esto deviene la creación del hombre, a partir del cual se puede explicar la *medida*: «escuchá con atención / lo que en mi ignorancia arguyo: / la medida la inventó / el hombre, para bien suyo– / Y la razón no te asombre, / pues es fácil presumir– / Dios no tenía que medir / sino la vida del hombre» (Hernández, 1983, p. 296). Entre aquello que hizo Dios y lo que tiene que medir del hombre, deviene su respuesta sobre el *peso*, una respuesta existencial explicitada en los habituales octosílabos de Hernández:

*Dios guarda entre sus secretos
el secreto que eso encierra,
y mandó que todo peso
cayera siempre a la tierra
y según comprendo yo,
dónde que hay bienes y males,
fue el peso para pesar
las culpas de los mortales.*
(Hernández, 1983, p. 297)

¿Por eso pesa la vida? Aunque aquí habla explícitamente del peso, de la culpa, en realidad está trazado en todo el poema. Desde el inicio, cuando pone sus cartas sobre la mesa, cuenta qué se propone hacer, y al compás de su vigüela comienza a contar su

historia: «yo no soy cantor letrao / mas si me pongo a cantar / no tengo cuándo acabar / y me envejezco cantando: / las coplas me van brotando /como agua de manantial» (Hernández, 1983, p. 57); la fluidez que caracteriza a Fierro con respecto al canto representa una especie de urgencia, aquella que se vincula con el *peso* que siente él como mortal de la tierra: refrescar la memoria y aclarar el entendimiento tienen el apremio de develar una pena *estrordinaria*, siendo éste el objeto de su composición, la apertura a su alma dada casi con entera claridad, la pena *estrordinaria* que ha asumido el gauchaje al hacer suyo al poema.

¿Cuál es, pues, su historia? Fierro después de pasar años con el fortín de la frontera elige ser un vagabundo y un desertor, de todas maneras ya había iniciado el periodo de mendicidad de este gaucho con los trajines de la milicia, él mismo describe su situación: «poncho, jergas, el apero,/las prenditas, los botones/ Todo, amigo, en los cantones / Jue quedando poco a poco, / ya nos tenían medio loco / la pobreza y los ratones» (Hernández, 1983, p. 79). Ante tanta escasez y necesidad, este gaucho termina molestándose en demasía el día en que mientras veía que le daban un salario a aquella gente pobre –que muy contenta lo recibía– él, en cambio, se ve desprovisto de cualquier ayuda.

*Pa sacarme el entripao
ví al Mayor, y lo fi á hablar.
Yo me lo empezé á atracar,
y, como con poca gana,
le dije: ‘Tal vez mañana
acabarán de pagar’.*

*‘Qué mañana ni otro dia’,
al punto me contestó,
‘la paga ya se acabó,
siempre has de ser animal’.
Me rai y le dije: ‘Yo...
no he recebido ni un rial’.*

*Se le pusieron los ojos
que se le querian salir,
y ay no mas volvió á decir
comiéndome con la vista:
‘¿Y qué querés recibir
si no has dentrao en la lista?’.*

*'ván dos años que me encuentro
y hasta ahora he visto ni un grullo;
dentro en todos los barullos
pero en las listas no dentro'.*

(Hernández, 1983, p. 83)

Continuó unos días aguardando en la frontera, desdeñando por completo la forma en que aquellos *milicos* lo ponían a trabajar y a pelear, pero después huye, volviéndose un gaucho matrero. De alguna forma, siente una especie de frustración, que aumenta no sólo por el recuerdo de sus *penas*, sino también por lo que ha dejado, él mismo lo expresa en el tercer canto: «sólo le queda al desgraciado, lamentar el bien perdido» (Hernández, 1983, p. 66). Aquello le fue arrebatado desde la ocasión en que es reclutado hacia la frontera, casi que arrastrado al inicio de sus desgracias, lo curioso es que aun cuando muchos escaparon él no creía tener razón para huir, ni mucho menos para ser arriado, allí empezó a padecer grandes castigos: *tal vez por culpas ajenas*. Sin embargo, todos los que fueron reclutados eran tratados como *haraganes criando sebo*, y las palabras no alcanzan para contar todo lo que pasaba, al final los golpeaban hasta dejarlos enfermos.

*Y es lo peor de aquel enriedo
que si uno anda hinchando el lomo
se lo apean como plomo
¡Quién aguanta aquel infierno!
Si eso es servir al gobierno,
a mí no me gusta el cómo.*

(Hernández, 1983, p. 71)

Además de aquellos trabajos, relata el gaucho los quehaceres de aquellos indios que robaban cuando querían y andaban sin apuro, más habían lágrimas y aflicciones, pues aquel Indio donde entra: «Roba y mata cuanto encuentra / y quema las poblaciones» (Hernández, 1983, p. 73), sin compasión alguna, arregla todo con la lanza y con los gritos: «tiemblan las carnes al verlo / volando al viento la cerda / la rienda en la mano izquierda / y la lanza en la derecha» (Hernández, 1983, p. 73). Se daba una especie de riña sin compasión, Fierro no sólo admiraba la manera como el indio manejaba la lanza, sino también su forma de perseguir sin cesar. Cuenta que en una ocasión la lanza casi lo alcanza, haciéndole bulla el corazón, *como la garganta al sapo*. Aquel que lo perseguía era el hijo de un cacique: «la verdá del caso jue / que me tuvo apuradazo, / hasta que al fin de un bolazo, / del cabello lo bajé» (Hernández, 1983, p. 78).

¿Siempre el tiempo trae esa clase de mudanzas para el hombre que viene al mundo?, ¿siempre existen las penas, el sufrimiento y el llanto? Conmemora Martín Fierro cantando una tierra donde el *rancho*, la *mujer* y los *hijos* acompañaban al

paisano que delicioso vivía: «y sentao junto al jogón / a esperar que venga el día / al cimarrón le prendía / hasta ponerse rechoncho / mientras su china dormía / tapadita con su poncho» (Hernández, 1983, p. 61). Es una de las pocas imágenes de tranquilidad y alegría que nos brinda el autor, aunque no se está refiriendo a Fierro particularmente, sino a la gauchada en general; sin embargo, Borges expresa que los gauchos no disfrutaron de aquella *edad de oro*, para él se trata de una *exageración de la felicidad*, lo cual es natural ante lo que se ha perdido: «si el cuadro no es fiel a la realidad de la historia, lo es indudablemente a la nostalgia y a la desesperación del cantor» (Borges, 1960, p. 29).

La bella imagen que nos brinda el autor sobre la buena vida del gaucho termina dejando un sentimiento de insatisfacción e incredulidad, pues más allá de justificar – como lo hace Borges – por qué se presenta, tal exageración resulta siendo una especie de estereotipo sobre un paraíso perdido que en realidad no existió; si uno se detiene en la imagen completa hay una confabulación entre la parsimonia humana y la del paisaje: para Fierro eran tiempos donde la angustia no se sentía, el *paisano* le daba la bienvenida al nuevo amanecer con el canto de los pájaros y posteriormente cada cual se iba a trabajar: «este se ata las espuelas, / se sale el otro cantando, / uno busca un pellón blando, / este un lazo / otro un rebenque / y los pingos relinchando / los llaman desde el palenque» (Hernández, 1983, p. 61); ya en el corral se veía jinete al gaucho inteligente, así se pasaba el día, donde unos domaban y otros salía al campo. Cuando despuntaba la noche habían juegos y *mil cosas que contar*, también comían y se reunían con su amor: «a dormir como la gente / pa empezar el día siguiente / las fainas del día anterior» (Hernández, 1983, p. 63). Todo cambia cuando el gaucho, en vez de vivir para el trabajo, se gasta su pobre vida huyendo de la autoridad; casi alrededor de todo el poema ésta es la causante de las desgracias del gaucho y especialmente las de Fierro.

*Pues si usted pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe
lo caza lo mismo que ave
aunque su mujer aborte...
No hay tiempo que no se acabe
ni tiempo que no se corte.*

*Y al punto dese por muerto
si el alcalde lo bolea,
pues ahí no más se apea
con una felpa de palos,
y después dicen que es malo
el gaucho si los pelea.
Y el lomo le hinchán a golpes,
y le rompen la cabeza,
y luego con ligereza*

*ansí lastimao y todo,
lo amarran codo con codo
y pal cepo lo enderiezan.*
(Hernández, 1983, p. 65)

¿Qué quiere denunciar Hernández con esta representación de la autoridad que deja en el poema? ¿Por qué convenientemente la autoridad es la causante de las desgracias del gaucho? Si se observa un poco el contexto de Argentina, encontramos que aún medio siglo después de que se diera la conquista de América, ésta todavía no había llegado a su fin en campos de la provincia de Buenos Aires; además, también se encontraba la *indiada* –como la llama Hernández– que invadía las estancias de los cristianos, con lo cual había una línea de fortines que trataban de contener estas depredaciones, a este respecto: «el ejército cumplía entonces una función penal; la tropa se componía, en gran parte de malhechores y de gauchos arbitrariamente arriados» (Borges, 1960, p. 26). Así, el *Martín Fierro* se encarga de denunciar este régimen, la autoridad se presenta como otra posibilidad al hecho de vivir, sólo que en este caso actúa como un *mal congénito* que impide superar el fatalismo que se cierne sobre la existencia. Cuando Fierro logra huir del fortín encuentra que su mujer se ha ido con otro, que sus hijos andan desprotegidos, ya lleva largos años de ausencia, no sabe si volverá a verlos, y lo que el destino ha resuelto por él es que sea un *delincuente*.

Pero la autoridad no es aquí la única figura de oposición, la serie de conflictos a los que se ve enfrentado implica que este gaucho empieza a marcar sus propios límites, casi que a definirse por medio de ese ir en contra de los otros, pues el indio, el negro, el inmigrante y la autoridad misma son sus opositores. Según Rosalba Campra, estos personajes encarnan un *otro* irreductible que no es una innovación del autor, sino una reelaboración de topos que ya se encontraba en Hidalgo o del Campo, sólo que en *Martín Fierro* adquiere una «forma definitiva, manifestando su carácter de lucha alimentada por un poder remoto, ausente, enemigo» (Hernández, 1983, p. 768).

¿Qué representa Cruz? Él también es un desertor, a él también le brotan coplas como agua de manantial. Cruz es el primer semejante que se muestra en el poema: reniega de la autoridad y no le faltan las penas: «Y son tantas las miserias / en que me he sabido ver / que con tanto padecer / y sufrir tanta aflicción / malicio que he de tener / un callo en el corazón» (Hernández, 1983, p. 124). Pero Cruz no era el único que había sufrido males, Fierro ya conocía lo que era sufrir, por ello crean una amistad:

*Andaremos de matreros
si es preciso pa salvar;
nunca nos ha de faltar
ni un güen pingo para juir,
ni un pajal ande dormir,
ni un matambre que ensartar.*

*Y cuando sin trapo alguno
nos haiga el tiempo dejao
yo le pediré emprestao
el cuero á cualquiera lobo
y hago un poncho, si lo sobo,
mejor que poncho engomao.*
(Hernández, 1983, p. 130)

Cruz y Fierro seguirían el mismo rumbo, peregrinarían en el desierto por donde despunta el sol, sin temerle al hambre o a la sed. *El gaucho Martín Fierro* termina sin dejar claro qué ocurrió con estos; sin embargo, siete años después regresaría, se presentaría *La vuelta de Martín Fierro*, ya antes había anunciado una *pena extraordinaria*, en ese sentido, el poema no cambia de dirección, el gaucho sigue cantando profundos lamentos al son de la vigüela. Huyendo como forajidos por el desierto, habían dejado en el olvido –Cruz y Fierro– a su mujer y a sus hijos perdidos, topándose con una toltería donde los «salvajes» mostraban poca misericordia: «el indio es de parecer / que siempre matarse debe– / pues la sangre que no bebe / le gusta verla correr» (Hernández, 1983, p. 156). De esa forma, intenta soportar aquella situación, pues con humildad reconoce Fierro que no se trata de perecer, sino de guardar la vida; no desconoce tampoco que se vuelve duro el corazón, incluso los males ya parecían iguales.

Pasan dos años de completa soledad, pues aunque estaba cautivo con Cruz, no pudieron conversar sino pasados dos años, cuando se les permitió vivir juntos. Ambos habían sentido cómo rugía la pampa cuando la indiada salía a invadir, y cómo se agitaba cuando regresaba al desierto. La forma como presenta Fierro a los indios supera la descripción de la primera parte del poema, aquí ganan en ferocidad y locura, guiándonos a la escena más dramática de esta segunda parte –si no es de todo el poema–. Estos dos gauchos consiguen encontrarse con un indio hospitalario que aumenta el carácter trágico de la situación, el mismo Fierro hubiera deseado no haberse provisto de los beneficios de este indio: «voy dentrando poco a poco / en lo triste del pasage / cuando es amargo el brebaje / el corazón no se alegra» (Hernández, 1983, p. 175).

Aquellos indios a los que estaban sujetos habían contraído una viruela negra, lo cual conllevó a que asumieran de forma más sanguinaria la mortandad que se avivaba entre ellos; así, utilizaban remedios crueles que empeoraba su enfermedad:

*Alli soporta el paciente
las terribles curaciones,
pues á golpes y estrujones*

*son los remedios aquellos;
los agarran de los cabellos
y le arrancan los mechones.*

*Les hacen mil heregias
que el presenciarlas da horror;
brama el indio de dolor
por los tormentos que pasa,
y untándolo todo en grasa
lo ponen á hervir al sol.
(Hernández, 1983, p. 176)*

Aquel indio que los ayudó cae enfermo, Cruz y Fierro intervienen para que no le hagan esos crueles remedios, al contrario intentaban encontrar otras formas de curarlo, pero no fue suficiente, y así como morían cada vez más indios, éste en particular falleció a los pocos días: «el recuerdo me atormenta / se renueva mi pesar / me dan ganas de llorar / nada a mis penas igualo» (Hernández, 1983, p. 178). A pesar de que la indiada era despiadada hasta consigo misma y de que Fierro reconoce la dureza de su corazón, los anteriores versos ponen al descubierto más finamente aquello humano que tiene este payador. La imagen que nos muestra es tan trágica que hasta él se compadece de los sanguinarios indios. Sin embargo, ahí no termina la escena, pues Cruz, aquel compañero que había obtenido su confianza por sufrir de tantas penas, por tener también el don del canto, cae enfermo. Al final no se sabe para cuál de los dos es más doloroso, pues aunque Fierro no estaba enfermo, tuvo que sufrir mucho: «yo no hacía sino gemir / y aumentaba mi aflicción, / no saber una oración / pa ayudarlo a bien morir—» (Hernández, 1983, p. 179). Sólo le queda el canto, éste le permitiría narrarnos la muerte de su amigo Cruz y la angustia de aquel momento, como si después de contarlo, cerrara para siempre la posibilidad de traer este recuerdo a la memoria:

*Lo apretaba contra el pecho
dominao por el dolor,
era su pena mayor
el morir allá entre infieles;
sufriendo dolores crueles
entregó su alma al Criador.*

*De rodillas á su lado
yo lo encomendé á Jesus;*

*faltó á mis ojos la luz,
tubo un terrible desmayo;
caí como herido del rayo
cuando lo ví muerto á Cruz.*

*Aquel bravo compañero
en mis brazos espiró;
hombre que tanto sirvió,
varón que fué tan prudente,
por humano y por valiente
en el desierto murió.*

(Hernández, 1983, p. 179)

Antes de que Cruz muriera le encomienda su hijo a Fierro, pues debido a que la madre de éste ha muerto, le pide buscarlo para decirle que él también dispuso su alma a Dios. Después de eso, Fierro anda de toldo en toldo, se siente como perdido en el desierto, hasta que cuenta la historia por la cual figuras como Lugones caracterizan a este personaje heroico y al poema épico. Este gaucha se encuentra meditando junto a la sepultura que él con sus propias manos le hizo a Cruz, de repente escucha los quejidos de una mujer cristiana a quien un indio le había arrancado al hijo de sus brazos degollándolo a los pies de aquella mujer: «es increíble, me decía, / que tanta fiereza exista / no habrá madre que resista / aquel salvaje inclemente / cometió tranquilamente / aquel crimen a mi vista» (Hernández, 1983, p. 185). Recordando, entonces, la valentía de su amigo Cruz, Fierro se levanta ante la crueldad de aquel indio, sobre todo después de ver que le amarró las manos a aquella mujer con las tripitas del niño, y ella vertida en lágrimas le pedía amparo a Fierro clavándole la mirada. Allí empieza la pelea entre el gaucha y aquel indio, pero al final es la valentía de la mujer la que da muerte a este último, pues el indio se había abalanzado sobre Fierro después que éste sin culpa se tropezara y cayera.

*¡Bendito Dios poderoso!
Quien te puede comprender
cuando á una débil muger
le diste en esa ocasion
la fuerza que en un varón
tal vez no pudiera haber.*

*Esa infeliz tan llorosa
viendo el peligro se anima;*

*como una flecha se arrima
y, olvidando su aflicción,
le pegó al indio un tirón
que me lo sacó de encima.*
(Hernández, 1983, p. 190)

Después huyen: la mujer en el caballo de Fierro y éste con el caballo del indio muerto, separándose en la primera estancia. «Han transcurrido muchos años; tres en el fortín, dos como desertor y matrero, y cinco en las tolderías, hacen diez. El juez que perseguía a Fierro ya ha muerto; los oscuros crímenes de éste han sido olvidados por la justicia» (Borges, 1960, p. 45). Martín Fierro decide volver, ¿pero este regreso no significa acaso ingresar a la civilización triunfante?, este gaucho acababa de dejar atrás aquello que lo conectaba con la barbarie del mundo, pero no por ello puede dejar de *ser* lo que *es*, su *pena extraordinaria* en realidad es la pena de sus hermanos, son las desdichas que se guardaran en la memoria y permanecerán en sus paisanos, por ello también agrega: «mas naides se crea ofendido, / pues á ninguno incomodo; / y si canto de este modo / por encontrarlo oportuno, / no es para mal de ninguno / sino para bien de todos» (Hernández, 1983, p. 315).

El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro son dos maneras diferentes en las que el autor demuestra su apropiación de aquello que le brindan las fuentes populares y los entrelaza con los pensamientos que él de por sí ya tiene idealizados sobre este don del gaucho que parece llenarlo sobre cualquier cosa: «No tengo noticia [de] que exista ni que haya existido una raza de hombres aproximados á la naturaleza, cuya sabiduría proverbial llene todas las condiciones rítmicas de nuestros proverbios gauchos» (Hernández, 1983, p. 145). Sin embargo, en la segunda parte del poema el gaucho termina por asumir el mundo civilizado, su resistencia no es la misma, de ahí el impulso moral que el autor pone sobre Fierro al final, no sólo para que pueda terminar su vida tranquilo, sino para que a sus hijos también les vaya mejor.

Antes de hablar del encuentro de Fierro con sus hijos, es necesario hacer referencia a la naturalidad que Hernández acuñe al carácter moral del gaucho, pues encuentra que estos, siendo supuestamente más incultos, tienen la capacidad de expresar en dos versos claros y sencillos pensamientos morales considerados tesoro inestimable de sabiduría proverbial por naciones tan antiguas como la India o Persia, o incluso de la misma Grecia:

Los griegos escuchaban con veneración de boca de sus sabios más profundos, de Sócrates, fundador de la moral, de Platón y de Aristóteles; que entre los latinos se difundió gloriosamente el afamado Séneca; que los hombres del Norte les dieron lugar preferente en su robusta y enérgica literatura; que la civilización moderna repite por medio de sus moralistas más esclarecidos, y que se hallan consagrados fundamentalmente en los códigos religiosos de todos los grandes reformadores de la humanidad. (Hernández, 1983, p. 145)

La fuente de esta sabiduría es la naturaleza misma para todas las civilizaciones, de ahí la semejanza que Hernández encuentra. Sin embargo, no deja de poner por encima a los gauchos, quienes en verso «habitan las vastas y fértiles comarcas que se extienden a las dos márgenes del Plata» (Hernández, 1983, p. 145). El canto no sólo está vinculado al existir, sino que –como condición de éste– propicia reflexiones éticas que van a explicitarse después del reencuentro de este payador con sus hijos y el hijo de Cruz. Pasan la noche a la luz de las estrellas, en medio del desierto, porque dentro de su experiencia, ya saben arreglarse en momentos como éste: «el colchón son las caronas / el lomillo es cabecera / el cojinillo es blandura / Y con el poncho o la jerga / para salvar del rocío / Se cubre hasta la cabeza / tiene su cuchillo al lado / pues la precaución es buena (Hernández, 1983, p. 304). Dormir en compañía de los que uno quiere, sin importar las condiciones, es también un gusto para el que todo lo ha aprendido a apreciar.

Como padre y sobretodo amigo, este gaucho empieza a darles consejos a sus hijos: «así como tal les digo / que vivan con precaución / Naidés sabe en qué rincón / se oculta el que es su enemigo» (Hernández, 1983, p. 305). Dichos consejos surgen de la vida misma, que así como da desdichas –en ese caso– también da sus alegrías. Martín Fierro es humilde al expresar que aun así se puede equivocar; sin embargo, lo más importante aquí –dice– no es tener la cabeza llena: «es mejor que aprender mucho / el aprender cosas buenas» (Hernández, 1983, p. 304). De esta forma, la vida manifiesta un camino donde es posible evitar la miseria, a ello se debe la riqueza del canto treinta y dos: Fierro pasa por temas que van desde la esperanza del mundo hasta el trabajo y el amor:

*Al que es amigo, jamás
lo dejen en la estacada;
pero no le pidan nada
ni lo aguarden todo de él:
siempre el amigo más fiel
es una conduta honrada.*

*Ni el miedo ni la codicia
es bueno que á uno lo asalten,
ansi, no se sobresalten
por los bienes que perezcan;
al rico nunca le ofrezcan
y al pobre jamás le falten.*

*Bien lo pasa hasta entre Pampas
el que respeta á la gente;
el hombre ha de ser prudente*

*para librarse de enojos;
cauteloso entre los flojos,
moderado entre valientes.*

(Hernández, 1983, p. 307)

Después de tener sangre en las manos por la muerte del hermano de Moreno y por la del indio que atacó a la mujer con su hijo, encomienda proceder con juicio y prudencia, pues él como espejo de esa experiencia, sabe que la sangre que se derrama no se olvida hasta la muerte: «el hombre no mate al hombre / ni pelee por fantasía / [...] Saber el hombre guardarse / es la gran sabiduría» (Hernández, 1983, p. 310). Estos consejos hacen parte de la “cencia” de Fierro, son producto de muchas soledades, de la tristeza y melancolía que se puede sentir ante la adversidad, del siempre poner frente a las cosas antes de que caer en vergüenza.

Consideraciones finales

Apreciar el poema de José Hernández desde las manifestaciones de su propia esencia significa abrir paso al cúmulo de posibilidades que este payador refiere con respecto a la vida, el mundo, la ética y demás. Dos elementos claves propiciaron el descubrimiento de que este personaje lo único que hacía era una afirmación y ratificación de lo que él es ante lo que se estaba generando en su tiempo: uno es el canto y el otro es la *pena extraordinaria* apalabrada en el relato de todas las desdichas que sufrió. José Hernández hace que su personaje tenga la capacidad de declarar sobre aquello que lo constituye, como heredero y receptor de la espléndida naturaleza puede, igualmente, dar fe de lo que ésta es.

Martín Fierro posibilita una mirada a la totalidad de la existencia, pues se pone al descubierto la verdad que la rige, lo que es propio de ella, para después vincularla al sentido que posee el mundo. De ahí la afección del *ser* sobre la experiencia vital de este payador, el ser se hace presente en él a raíz del canto, se funda en la esencia creadora que lo acompaña hasta para relatar lo más cruel de la vida. Si de acuerdo a los versos de Hölderlin, «lo que fundan los poetas es lo que permanece», lo que este payador sapiente de la vida ha fundado permanecerá no sólo en sus paisanos de la Argentina, sino que traspasará fronteras. Aquello que ha originado poéticamente morará sobre la tierra.

Referencias bibliográficas

- Astrada, C. (2007). “Martín Fierro y el mito de los argentinos”. *Metafísica de la Pampa*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional, pp. 23-51.
- Borges, J. L. (1960). *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires, Argentina: Columba.
- Borges, J. L. “El fin”. *Ficciones*. Consultado el 26 de octubre de 2014. En: <http://bibliotecascienaga.unimagdalena.edu.co/videoteca/book/Borges%20Jorge%20-%20Ficciones.pdf>

- Cepeda H., J. (2010). "Tríptico ontológico". *Tras la comprensión del problema del ser. Avances de investigación*. Bogotá, Colombia: Grupo de Investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana.
- Campra, R. (2001). "Martín Fierro. Entre otros". *Martín Fierro*. España: Fondo de cultura económica, pp. 768-782.
- Garavaglia, J. C. (2001). "El *Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires". *Martín Fierro*. España: Fondo de cultura económica, pp. 654-690.
- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza.
- Hernández, J. (1983). *Martín Fierro*. Madrid, España: Espasa – Calpe.
- Hernández, R. (2001). "José Hernández". *Martín Fierro*. España: Fondo de cultura económica, pp. 848-865.
- Kusch, R. (2000). "La negación en el pensamiento popular". *Obras completas Tomo II*. Rosario, Argentina: Ross, pp. 567-687.
- Lugones, L. (1916). *El payador y antología de poesía y prosa*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Ayacucho No. 54, pp. 3-223.
- Rama, A. (s. f.). "El sistema literario de la poesía gauchesca", en: *Poesía gauchesca*. Biblioteca Ayacucho No. 29, pp. IX-XLVIII.
- Verdevoeye, P. (2001). "La identidad nacional y el *Martín Fierro*". *Martín Fierro*. España: Fondo de cultura económica, pp. 734-767.
- Zea, L. (2001). "Martín Fierro". *Martín Fierro*. España: Fondo de cultura económica, pp. XV-XX.



A lo profundo. Una aproximación ontológica a la obra de Hugo Mujica

*La filosofía es la única que puede llevar a cabo el movimiento
riguroso que deja mudo de una manera consecuente,
que mantiene a distancia las distracciones.
Solamente si lo intentamos, nos damos cuenta rápidamente
de que la filosofía no puede llevar a cabo ese movimiento
si permanece en su propio terreno.*

Georges Bataille

Edwin Bolaños Flórez¹

Juan Cepeda H.²

¿Cómo rebasar las figuras líricas de la poesía que se traslucen en imágenes de lo sagrado a través de argumentaciones filosóficas?, más aún, ¿semejante labor es posible?, ¿acaso no se traicionarían los senderos a los que nos invita la experiencia del poeta?, o, mejor dicho, ¿no se desteñiría la magia propia alrededor de la experiencia poética, al pueril servicio de la interpretación lógica y reacomodación de su pasión?, y si es así, ¿cómo ser fiel, quizá, a la más pura y profunda experiencia visceral bajo

1 Estudiante de filosofía, primero en la Universidad Santo Tomás de Colombia y luego en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales UCES; está cursando el ciclo básico del Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús, Buenos Aires, Argentina. Integrante del SEMillero de MEtafísica y ONtología: SEMEyON.

2 Licenciado en Filosofía y Letras, Magíster en Filosofía Latinoamericana y candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad Santo Tomás; actualmente es docente e investigador en la misma Universidad. Director del Grupo de Investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana y del SEMillero de MEtafísica y ONtología: SEMEyON; líder de Ch@ski: Red Internacional de Investigadores en Ontología, y responsable del sitio web <http://ontologia.usta.edu.co>

la necesaria consigna del deber argumentativo? Para sobrellevar estos presupuestos importantes, ¿habrá de ser necesario admitir la premisa a la que nos convocará Heidegger entre poesía y filosofía como valor de vecindad?, o, más bien, ¿actualizar la proposición de Wittgenstein sobre el compromiso del poema con el padecimiento intransferible e insustituible de su expresión? En suma, ¿cómo transmitir lo que se gesta como lo intransmisible? Sin duda alguna, todas ellas cuestiones legítimas y no menores, en esta situación, anteceden a la seria dificultad que de por sí ya es interpelar a un autor y que aquí toman rostro en la obra del poeta argentino Hugo Mujica.

Por nuestra parte, si bien de antemano atendemos a la responsabilidad de no argumentar la poesía, es nuestro propósito esforzarnos por intentar alguna aproximación explicativa. Siempre, como veremos, bajo la óptica del diálogo entre la experiencia poética, depurando con el rigor del argumento filosófico la posible explicación, estilo más para la ocasión de la filosofía y la hermenéutica ontológica de la poesía. Este método también nos lleva a decir que no sólo exploraremos la obra *sobre* Hugo Mujica, sino que ahondaremos la obra *desde* Hugo Mujica. Pretendemos construir una posibilidad en donde aquel *sobre* y *desde* acudan a un espacio de ensamblaje que admita una experiencia comprensora. Intentamos transferir lo insustituible en el rebasarse de los caminos por el que las argumentaciones filosóficas nos llevarán.

Ahora bien, para lograr una comprensión ontológica de la poesía de Hugo Mujica, será necesario, en primer lugar, tener en cuenta algunos antecedentes determinantes por los que ha pasado la obra de este escritor argentino, centrándonos no sólo en puntos cardinales, segmentos vitales que han traspasado el relato autobiográfico, sino que también se tendrá en cuenta el pensamiento de filósofos como Martín Heidegger y Emmanuel Lévinas. Ello nos servirá como plataforma para presentar una selección de poemas en los que Mujica dejará ver con más claridad la exposición académica y personal que ha padecido como influencia al paso de los años.

En segundo lugar, será necesario profundizar en la poesía de este autor a través del acontecer de nuestra experiencia como lectores, experiencia que nos permite sentir cada ambiente, matiz, sueño y posibilidad para subrayar lo que regularmente se pasa por alto en la lectura de los diferentes poemas, lo no sentido o, mejor dicho, lo padecido. Así, en la segunda parte de este capítulo planteamos una lectura propia y personal de una selección de poemas del autor, los cuales se dejarán hablar en el silencio, es decir, en este punto acaecemos ante la experiencia poética del silencio que se fortalece con la comprensión ontológica.

Introducción

Algunos de los hechos de la vida del escritor y poeta Hugo Mujica, nacido en Buenos Aires en 1942, resultan ser la vértebra de su obra, inspiración vital para exponer su vida. Mujica, proveniente de una familia de obreros de la localidad de Avellaneda, no sólo se vio interpelado por cuestiones como cuál es el sentido de la vida, sino que

también se vio provisto de un espíritu decidido como lo demuestra en una de sus anécdotas: siendo muy joven viaja a los Estados Unidos, con un poco más de treinta dólares en el bolsillo, teniendo la firme intención de vivir en las casas abandonadas que veía en las películas de Elia Kazan; según cuenta, a la primera impresión tuvo la sensación de saltar de lo ideal a lo real, pero se dio cuenta de que –como lo dice Margarite Yourcenar– uno nace en el lugar donde echa por primera vez una mirada inteligente hacia las cosas y los hombres; sin embargo, también por los años sesenta yanquis ocurrió el auge *hippie*, contemporáneo a las muertes de John y Robert Kennedy, Malcolm X y Martin Luther King, así como el desfase y las implicaciones de la guerra contra Vietnam. Todas ellas razones que sacudían el clima social y mostraban a las juventudes el sinsabor de la existencia humana. Como si la cultura del individualismo, propia de inicio de los ochentas, se dejara entrever en los choques y represiones de las revueltas comunes que oprimían el boom de las protestas de turno. Quizá por eso la mística oriental y las drogas alucinógenas, que por esas fechas rondan el escenario, se afirman como las invitadas en primera fila. Factores que, entre otros, resultan ser el término del engranaje *sui generis* que invitaba a transitar por la búsqueda de otros caminos.

Hugo Mujica, artista hippie, monje trapense, sacerdote católico, poeta filósofo o viceversa –perfiles que parecerían concurrir en vidas distintas, resultan encarnarse con el paso de los años en la vida del argentino–, estudiará bellas artes, filosofía, antropología filosófica y teología. Dentro de algunas de sus publicaciones se encuentran *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger* (1995) o *Poéticas del vacío* (2009). Mientras que dentro de sus obras de poesía figuran *Poesía completa 1983-2004* (2010) que abarca sus nueve libros publicados hasta entonces; posteriormente aparecerá *Siempre después del viento* (2011), *Del crear y lo creado. Poesía completa 1983-2011* (Tomo I, 2013) y *Cuando todo calla* (2013), volviéndolo el reciente ganador del XIII Premio Casa de América de Poesía Americana. Tiene, además, numerosas antologías personales editadas en diferentes países; entre ellas se encuentra *Lo que vive y tiembla* (2013) de la Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia. Así mismo, varios de sus libros han sido publicados en inglés, francés, italiano, búlgaro, esloveno, griego, portugués, rumano y hebreo.

Pero lo que se ha dicho hasta el momento no es todo lo que hay que decir de la vida de Mujica, hay un elemento en su vida que tiene más relevancia de la que parece: el camino religioso. Al respecto, se sabe que Alan Ginsberg, amigo de nuestro poeta, le presenta en Nueva York al gurú Swami Satchidananda. Mujica desde antes ya había leído sobre Zen y espiritualidad oriental, es más, ya había convivido un mes con una comunidad Hare Krishna, pero fue la mística del gurú, famoso por ser uno de los oradores a finales de los sesenta del Festival de Woodstock, quien lo llevaría a la sensación de ser eterno, lo adentraría en los pasos del encuentro por el absoluto. En ese sentido, decide irse a vivir con él y hacer parte de su discipulado, entre cuatro o cinco aprendices más. En rigor no se sabe cuánto tiempo convivió con el gurú. En

cambio, se tiene presente un hecho determinante en la vida del argentino: pasado el tiempo suficiente, llegó el momento en que Satchidananda toma la decisión de seguir esparciendo el mensaje de búsqueda espiritual, pues expresa: “que la vida se lo pedía”. Por esta razón Mujica decide irse a la India a seguir con su búsqueda, con su meditación. En aquellos días, Hugo acompaña a Swami a ofrecer una charla a un monasterio trapense. Sobre este suceso, que se veía como algún punto rutinario en la vida de Mujica, significaría un momento de primordial singularidad. Cuenta Mujica que al bajar del auto el gurú dijo: “el aire está espeso de amor”, frase que le molestó al poeta, pues según contaba el argentino, su primera impresión fue pensar que él no estaba precisamente para escuchar las turbas atiborradas del catolicismo, de la algarabía, y menos aún si estaba sintiendo que venía de ese halo oriental, de esa élite exquisita espiritual, de un mundo puro y diáfano. No obstante, en aquel instante su percepción pasó del prejuicio al asombro, pues, continúa, el hecho de ver a los monjes trapenses en su mundo, ahí sin más, siendo plenitud de vida en el mundo, le causó un gran impacto. Impacto en el sentido más puro de la palabra, que se transfiguró en una catarsis. Al poeta se le movieron las fibras sensibles, entró en un ataque de llanto y en un padecer:

Recuerdo que le pregunté a un monje si en la misa de hoy daban la comunión, sin saber que misa y comunión eran lo mismo; fui a comulgar, no sé, en realidad no sabía lo que me pasaba... algo así como llegar a casa. Cuando el gurú se fue yo le dije que me iba a quedar unos días. Me quedé meses. Un tiempo después me reencontré con él, le conté mis experiencias y le agregué: “pero igualmente me voy a India”. Él me dijo: “no, ir de acá para allá son cosas de la mente, quédate ahí, cuando te digan que te tenés que ir ya vas a saber qué hacer”. Yo vivía en una casita en el bosque, todo muy lindo. A los tres meses de estar de visita me dijeron, bueno pibe, te tenés que ir, entonces decidí que me incorporaba al Monasterio, y me quedé siete años más. Creo que esa fue la experiencia eje de mi vida. Si hay un antes y un después son esos siete años, o ese minuto, da lo mismo. Algo extra se abrió en mí. Yo siento sobre los demás algo así como la ventaja de tener un pulmón extra, que son esos siete años de silencio, de soledad, de vivir en un espacio donde...donde...se está bien. (Mujica, en entrevista con Napolitano, s. f.)

Salido del monasterio, sentía que debía compartir su experiencia con el mundo. Desde que dejó Buenos Aires, Hugo Mujica había estado en la búsqueda del sentido de la vida, buscando encontrar su razón. La misma razón que lo rebasaba, que ahora le daba sentido de ser. Antes de volver a su tierra natal para ordenarse en el sacerdocio católico (que a la fecha todavía ejerce), se tomó un año más para ir a Francia, quedándose en otro monasterio de la Orden de la Trapa, para después viajar al monte Athos, tierra sagrada de peregrinación de monjes de todas partes del mundo.

Dentro del relato biográfico del poeta hay otro hecho que nos resulta interesante: en los siete años que estuvo en el monasterio, Hugo Mujica se reencontró con un

viejo conocido, uno que en sus primeros años de juventud ya le había dejado las venas abiertas de sed. Los textos filosóficos lo volvieron a visitar. Ya no encarnados por la *nada* existencialista de Sartre, que solía leer, sino por quien influenciaría intelectual y fundamentalmente su obra: Martín Heidegger.

Sobre y desde Heidegger, Mujica se ha referido en varios aspectos, encuentra que él es quien se ha tomado el trabajo de tematizar lo creativo desde la *escucha* de lo creativo mismo, de ahí que, por ejemplo, piense en la poesía como un reservorio de sentido. Heidegger tematiza la poesía, y eso es lo que le interesa a Mujica. Sin embargo, dentro del pensamiento de Heidegger hay caminos y cuestiones un poco más complejas a las cuales también sabe responder nuestro poeta. Así, ante la pregunta de Alejandro Napolitano sobre cómo entiende Mujica la larga reflexión que hace Heidegger de las palabras de Aristóteles: «el ser se dice de muchas maneras», éste le responde:

La famosa frase de Aristóteles, que lo siguió toda su vida, parece querer decirnos que el Ser, que es Único, puede ser dicho de distintas formas. Heidegger dice que no es así, sino que el Ser se dice de muchas maneras porque va siendo de muchas maneras. Esa es la dispensación del Ser, la epocalidad de la verdad de la que él habla: cómo se da el Ser en cada época.

- ¿Suenan a Dios...? Sí. Dios es lo divino del Ser. Y Dios es el modo en que esa divinidad es accesible a nosotros y se va desplegando a través del tiempo. Porque finalmente el Ser en sí es inaccesible, lo que tenemos es un Ser para nosotros. La teología habla de revelación, Heidegger habla del desplegarse, e incluye así el no-ser o el Tiempo en el Ser. (Mujica, en entrevista con Napolitano, s. f.).

Dentro de los diferentes reportajes que se le han hecho a Hugo Mujica, hay cinco ideas esenciales que éste rescata del propio Heidegger: la primera se refiere a que el filósofo alemán fue hombre de una sola pregunta: ¿qué es el ser?, o mejor dicho, de un sólo matiz. La segunda, en cambio, se trata de la imposibilidad de decir lo que quiere decir con el lenguaje que quiere atacar, razón que lo lleva, sin duda alguna, a transitar por otros caminos. La tercera está referida a los límites de la vecindad entre pensamiento y poesía como el sendero más originario, el espacio del sentido. La cuarta expresa el esfuerzo por tematizar el sentido de la escucha como reservorio de la morada del ser. Y la quinta se refiere a la provocación de hacer lo inhabitual, a desprendernos del acartonamiento academicista y aventurarnos en un momento auténtico de encuentro, de experiencia con el pensamiento cuando éste abre surcos para el ser.

Consideramos que cada sentencia es un todo, no sólo en la obra de Mujica, sino en su modo de ser propio, y más aún si la obra poética resulta ser, como en este caso, un retrato biográfico de su creador, en donde la sangre del poeta se vierte en tinta de sus poemas. Pasadas las experiencias personales de Mujica, hubo –como él

mismo lo dice— *un* encuentro de sentido, el mismo sentido que Heidegger buscará incesantemente bajo su obra. El ser se había dejado aprehender. Ahora necesitará ser dicho en su modo más esencial y puro; en efecto, la exposición del ser ha sido vital para ambos: Mujica es un poeta del ser y Heidegger un pensador del poema. Heidegger y Mujica son *vecinos*.

¿Por qué si Mujica ya había pasado por las artes plásticas no expuso su encuentro de sentido *desde* la pintura?, ¿por qué no otro modo? Encontró la poesía, se detuvo en ella y hasta hoy camina dentro de ella. Creemos que la razón, como en Heidegger, tiene que ver con el lenguaje. Con el don de nombrar o con la esencia del habla. Con llevarnos ante la posibilidad de hacer *la* experiencia más íntima del ser humano: acaecer ante sí mismo. El escenario no podía ser otro, la transgresión del lenguaje. Un espacio para asir, para ser la esencia de cada ritmo, de cada trazo, de cada palabra, donde uno *es-en* todo, un espacio para pensar. Pensar sin hacer, dejando que algo suceda. Espacio donde nos damos a nosotros mismos acogida de lo que viene al paso del estribillo. La poesía tenía que ser por el acontecer que pasa, por el trasluz de la palabra y el recibimiento del pensar que nos vislumbra el silencio originario.

El silencio es el reservorio de sentido para Mujica, el silencio es un mirar muy hondo que nos abre el ser mismo, según Heidegger. Sólo imaginemos, recreemos, sintamos, aprehendamos; siete años... *en* silencio, o un minuto, da lo mismo. Ante la presencia no sólo del silencio, sino del callar, aparece la ausencia de la estructura gramatical, verbal y conceptual; se difumina el valor del lenguaje lógico y brota el valor del lenguaje ontológico: la esencia del lenguaje. En efecto, lo que aparece como carencia de fundamento semántico y que se produce ruidosamente como eco, constituye el rasgo fundamental del emerger silencio, es decir, el eco o el resonar son la apertura ontológica después de que cada palabra queda reducida a su enunciado conceptual. Son la apertura a la interpelación de sí mismos. El eco o el resonar constituyen el modo de escuchar silencio, lo que el silencio dice. Son señales que devienen desde el espacio originario, son el salto cuando la poesía vibra en el ámbito del pensamiento.

Hay un tema que por demás no deja de ser interesante. Lo que en Heidegger sería la crítica y el intento de ruptura con la tradición filosófica occidental, en Mujica personificaría dos momentos. El primero se refiere a su relación con Oriente: discípulo de un Gurú que le mostraría los primeros pasos para su búsqueda personal del sentido por la vida, seducido por el Zen y entregado a la meditación, la soledad, el abandono y el silencio; valores que en la cultura Occidental contemporánea resultarían prejuiciosamente sospechosos. El segundo momento está en declararse, contra la corriente del hábito del hombre moderno académico, como un estudiante *de*. Con normalidad, el mundo académico actual asiste al reconocimiento de las largas listas de títulos, publicaciones, premios, posiciones y galanterías de los intelectuales en boga. Contrario a eso, Mujica se autoproclama como estudiante *de*. Sin título alguno de aval o referencias y tratados eruditos *sobre* la obra de otros. Las cartas de

presentación y respaldo de su poesía, justamente, son venidas de los avatares de la vida misma son el esfuerzo por lograr un relato fiel al sentido del sentido. Su poesía es el encuentro con su vida; sin embargo, ¿qué es la poesía?

El tono de la poesía deslumbra, pero siempre deslumbra de modos distintos. La poesía es de caminos, y sólo eso: caminos. Sin llegadas y fines. Sólo idas. No hay puntos de llegadas donde se asuman conclusiones en determinados parajes, como no hay lugares en común que admitan posiciones para empezar eternos retornos. La poesía es el retaso de un intenso desagarre que bucea hasta lo más hondo. Hondura en la que se deja apalabrar una vez y no siempre del mismo modo. La poesía es un oxímoron voluntarioso que se nos insinúa en una simple y esquivia oscuridad.

La poesía dice lo que tiene que decir. No en alguna forma de determinismo, sino más bien, en un acto puro de libertad respecto a lo que verbaliza, a lo que aprehende. Como si la única forma de decir *eso* es fuera mediante su pura inventiva estética. La belleza es, entonces, un reflejo de la verdad que está siendo en cada uno que la extasía, que la absorbe, que se sublima ante su valor propio. *Una* verdad que como experiencia resulta significativamente suya como lector. Sin embargo, mucho más allá de la experiencia aprehensiva, la poesía nos convoca a un valor común. El acto poético, trascendiendo la lectura y escritura, significa acontecer. Llegar al encuentro, al que de una u otra forma, *todos* asistimos: la poesía *es*. Resulta que el valor de la poesía radica en transformar capacidades singulares desde sí. *Es* porque es origen. La poesía nos convoca al encuentro visceral con la experiencia más íntima de nuestro ser. El acontecer, como el que incita el valor poético, trastoca nuestro origen.

En cada rincón de la palabra del verso poético se trasluce un vasto y espeso campo, una hondura. Con la recreación de la voz del poeta al eco del silencio vamos adentrándonos en las profundidades donde la semántica es ontología, donde la definición es sentido de vida. El acontecimiento es, entonces, el temple del susurro del poeta que aviva la palabra con su don de nombrar. La poesía es, sin duda alguna, el tejido desplegado en cada palabra que enviste el sentido de existencia en el acto de nombrar.

La metamorfosis del poeta es su obra. De su hedor a sus letras, de su fatiga a la medida prosaica, de su sueño a los mundos encantados que recreamos los lectores. La poesía ha pasado por el trazo de la experiencia. Se va modelando a paso lento con el devenir de la creación. Andar a pie descalzo, trasegar por valles y surcos, navegar entre ríos y bocas de ceniza, escarpar empedrados enfilados de la altiplanicie, rosar los pastos de la pampa, partir entre platanales y cafetales, marcar los signos del regreso a uno mismo, tocar el reflejo desdibujado de la pérdida, arrodillarse venerando sosiego, perderse entre mares de tinta mineral: cada honda senda va siendo mella en el cuerpo, en el ser poeta.

La poesía es el impacto figurativo del tiempo ontológico. Es la flecha en la niebla. En ocaso y alba, es el primer rayo de luz que apenas se deja entrever en las sombras,

o el último, entre todos los demás. Es el reflejo cristalizado del agua en sed bajo el manglar desértico. La poesía es el acto del acaecimiento puro del modo de ser como asombrándose de sí mismo. La poesía es, por tanto, el profundo intento por captar la honda, espesa y poco maleable sorpresa que el ser deja darse todas las veces posibles que su habitar encuentra. La poesía es la imposibilidad que creemos *es*. No obstante, es la paradoja que admite todos los sucesivos intentos por asirla afable y que no *es*. Es la negación del sentido lógico del decir y explicar. Es la transfiguración del sentido positivo del dolor. La poesía es la remultiplicación de las contravías donde pululan, como poros abiertos, las posibilidades de ser y no ser del ser humano. Apenas avizorando, podemos decir que la poesía es el acto de sentido que acompaña a otro acto de sentido más hondo: la voz en el silencio.

En ese sentido, decir que hablaremos de poesía sin más es demagógico. La poesía es visceral y por eso existencial, es revolucionaria en cuanto crea mundos mejores y, especialmente, es ontológica porque en su escritura y lectura se nos va la vida arrojada al riesgo de la experiencia de sentido con otros. El otro que acompaña vidas como si fueran relatos suyos. El autor es quien nos invita a transitar por el inconmensurable bosque de poemas que señalan el resplandor de lo que permanece intocado, la azarosa presencia de la que proceden sus líneas. Lector y autor se encuentran en una glosa tan basta que se permiten dialogar, discutir, abordar, proponer, rechazar y, en poesía: vivir y desnudar su modo de ser íntimamente.

Lo que la poesía *es*, también lo podemos evidenciar en palabras de nuestro poeta Hugo Mujica, quien en el otoño de 2013, en Buenos Aires, escribía dentro de las palabras preliminares para la publicación de su *Obra esencial*:

La ‘Poesía’, toda ella, ha permanecido intocada. También toda ella, hasta ahora, está aquí, toda ella me acompaña, la soy; la misma de antes sigue siendo mi ahora, sigue en tiempo presente, es presencia [...] mi gratitud hacia los lectores, esos que me adentrarán en sus vidas dándoles su voz, haciendo de ellos esta escritura en la que me fui vertiendo a través de ya no pocos años, no pocas páginas. Esos anónimos lectores que ahora acogen y hospedan mi don. (Mujica, 2013, p. 8)

Un *don* que no sólo estuvo acompañado por las reflexiones de Martín Heidegger, sino que también va a dialogar con el pensamiento de Emmanuel Lévinas, este pensador profundo que ha influenciado notoriamente su talante poético. El argentino retoma dos ideas fundantes del filósofo francés: la primera sobre el modo de apertura del ser –*Infinito*– y la segunda sobre las relaciones que la poesía hace frente a otro –*otredad*–. En uno de los tantos reportajes que le hacen a Mujica, le preguntan por las diferencias que él encuentra en el acercamiento a Heidegger y a Lévinas, a lo que responde:

Desde una lectura que Lévinas tiene de Heidegger, este último continúa en una totalidad cerrada, aunque esa totalidad sea el ser. Y precisamente la propuesta de Lévinas es la salida del ser, o sea del in-terés. El in-terés de estar dentro del ser. El

desinterés sería la posibilidad de romper con una totalidad clausurada en sí misma que, según Lévinas, propondría Heidegger. La cuestión sería como salir del ser, cómo salir de Occidente o lo que llamamos Occidente. Esta salida de Lévinas la propone en posibilidad ética. La ética como posibilidad de estar frente al otro sin la apropiación del otro. La posibilidad de ir sin volver, de reconocer sin reflexión. [...] la posibilidad del conocimiento que no es reflexión sino la de entregarse a lo desconocido. (Mujica, en entrevista con Napolitano, s.f.).

El poeta, sin embargo, muchas veces resulta sacrificando la centralidad de la voluntad que hay en lo ético para dejarse llevar por el *decir poético* que generalmente le acompaña. Por lo menos así lo reconoce Mujica cuando se refiere a la forma como se da el hecho poético:

Hay siempre una dimensión de no voluntariedad que se puede llamar: las musas, los dioses, el Dios, el inconsciente, lo que quieras. Pero siempre lo que aflora es eso que no es un acto consciente de la voluntad que instauro el poeta, sino otra instancia, no sabemos qué, llamemos lo otro. Lo otro me da como don lo que llamaríamos la inspiración. O sea, yo recibo eso que voy a plasmar, pero lo recibo plasmándolo, porque ahí hay un acto donde se pierde el sujeto y el objeto. Es decir: yo recibo la inspiración pero la recibo al concretarla como hecho; y, sin embargo, eso que no entra en las palabras, que parece una circularidad, eso es lo que de alguna forma sigue estando presente en el poema como poesía. La vida misma supone un recibir. Yo plasmo la vida que recibí y la recibo plasmándola. El acto creador no hace más que producir el acto generador de vida. Yo soy la donación de mí, y al decir eso estoy dándole forma a esa donación y haciéndola ser. Pero siempre hay un recibir, y un plasmar después de esa recepción. Así es la vida; así es como apareció en cada uno de nosotros (Mujica, en entrevista con Napolitano, s.f.).

Con todos los instrumentos a la orden, ahora podemos reconocer a Hugo Mujica: su vida llena de matices, figuras, estados, colores y ambientes, reflejará la inmediata profundidad de sus poemas, retumbará el eco del sentido cuando el significado y la referencia de la palabra no alcancen. Como su poesía, su vida tiene la ligereza de la transparencia, la erudición de los años y la profundidad del silencio. Con Mujica asistimos a una excepcional ejemplificación de los ejes vitalicios del pensamiento heideggeriano y pinceladas del levinasiano; pero también vemos a un poeta latinoamericano que hunde sus raíces en la apertura del sentido por la vida, es decir, en los espesores del silencio.

Sobre las influencias de categorías ontológicas: analítica y función

Pensamiento y poesía: Heidegger

Para Mujica no es del todo verdad asegurar que hay *dos* Heidegger, según se suele decir regularmente bajo algunas tradiciones, como no es del todo cierto negarlos. Por

lo menos eso es lo que se deja entrever en su respuesta ante la pregunta de si cree que hay realmente dos: «yo bromeo con eso porque siempre me parece una pedantería. ¿De cuál me hablas, del primero o el segundo Fito Páez? Pero es verdad que hay una diferencia...» (Mujica, en entrevista con Napolitano, s.f.). Parece que la posición intelectual que toma Mujica de Heidegger se pintaría con una suerte de textura plástica. Tener en cuenta los extremos para insinuar que, en última instancia, es lo menos pertinente. Lo crucial no es tanto la entrada o la salida, sino la experiencia de caminar en medio *de*. Esta posición no se refiere a la de un justo medio, tan agotada ya desde hace tiempo, sino a la visión más ética de la integralidad. En consecuencia, creemos que la influencia heideggeriana en Mujica está salida de ese nivel de debate epistemológico *sobre* los estados de pensamiento del alemán y, más bien, está dirigida a centrarse en la exposición *desde* el ser, es decir, una exposición ontológica. En otras palabras, para Mujica en Heidegger hay una idea rectora que se esfuerza por desnudar y mostrar la esencialidad del ser.

Así mismo, en Mujica se debe ver la referencia intelectual a Heidegger como una relación, si se quiere, simbiótica, afincada en la exposición de *todas* las posibilidades en que el ser es. Esto quiere decir que para nuestro poeta, si bien hay dos formatos de presentación de *lo mismo*, lo realmente relevante es la dedicación a *lo mismo*. Habría, pues, una estrecha e íntima relación entre posiciones que interactúan en un espacio esquivo representado en varias facetas, a saber: las múltiples formas en que se deja nombrar la exposición *sobre* y *desde* el ser. Creemos que la obra de Mujica es una tensión plasmada en retazos bordados por *toda* la obra heideggeriana. Esto es lo que llamamos una suerte de textura plástica en los poemas: abarcar toda la obra de ambos autores, Heidegger y Mujica, para demostrar la influencia que efectivamente sucede, sería una gran empresa. No obstante, lo que haremos será comentar ciertos parajes fundamentales de Heidegger para mostrar cómo el eco heideggeriano resuena en los poemas de Mujica. Recortamos el espacio de análisis, por la naturaleza del presente escrito, a lo que nos parece debe ser el orden de presentación más claro y contundente. Esto es, las concepciones acerca del lenguaje que aparecen, por un lado, en el párrafo treinta y cuatro (§34) de *Ser y Tiempo* (1927) y, por otro lado, el ciclo de conferencias reunidas en *La esencia del habla* (1957/58).

El entramado discurso: lenguaje

En el §34: “Dasein y discurso. El lenguaje” de *Ser y Tiempo*, Heidegger tematiza los elementos que construyen el discurso. Así, tenemos que el discurso es antes que nada un todo entramado de significaciones, lo que en rigor el autor conoce como *Rede*. Este gran *factum* de sentido que solemos llamar *discurso*, es un tejido que brota junto con la posibilidad de interpretación que le es propia a todo ser humano o, en términos heideggerianos: que le es suya al *Dasein*. Nos quiere, pues, enseñar Heidegger que todo ser humano, siempre, está interpretando, desplegando una *Rede* con algún sentido posible, algo.

Las significaciones o los sentidos que se materializan en algo son posibles porque ya están preconcebidas de un modo profundamente originario en el *Dasein*. Este origen en que se encuentra la disposición del ser humano es la capacidad de apertura. Resulta ser que siempre estamos en *apertura de*, inmediatamente. No hay una relación que imbrique al ser humano con su modo de estar abierto a, o lo que es mismo, apertura del (al) mundo. Este modo propio de ser lo que somos, esta apertura al mundo, constituye el ser del Ahí (*Da*). Siempre estamos abiertos y, valga agregarle una imagen más, enraizados en el mundo.

La constitución de la apertura que ahora denominamos el *ahí*, viene soportada por una estructura ontológica. La constitución del ser humano que se materializa en el *ahí*, aparece abigarrada en momentos de existencia fundamental o *existenciales*. Esa estructura que somos en el *ahí*, en el tiempo más inmediato posible, está construida por medio de: *disposición afectiva*, *comprender* y *discurso*. Es en ese momento cooriginario de existencia fundamental que emerge la condición de estar arrojado en el mundo, *ahí*.

Para nuestro interés sólo diremos de la Disposición afectiva y del Comprender que las posibilidades de significatividad abiertas al ser humano se dan en comprensión. El mundo que accede a la mano en posibilidad, accede explícitamente comprendido, en su explicitación. Esto quiere decir que lo comprendido no es en la relación del nombrar las cosas, sino que lo nombrado es considerado la apropiación de lo comprendido. En este sentido, lo nombrado estaría ya trazado por una posibilidad de comprensión originaria. Más en detalle, en la comprensión del *ahí* que se nombra, está la significatividad que en el ser se funda. De tal modo que las significaciones son lo *existencialmente* nombrado, aquello en función de lo cual el mundo está abierto. En el mismo orden, las posibilidades de significatividad abiertas al ser humano se dan en disposición afectiva. Los seres humanos, en cuanto estar en el mundo, siempre estamos ocupados *en medio de*. Por cierto, ocupado debe entenderse aquí como estar saturados o llenos de. Esto quiere decir que la condición de estar arrojado en el mundo está ocupada siempre en disposición afectiva. A lo que se hace referencia es que en la apertura, el ser humano está anímicamente templado por cierta interpretabilidad. Su facticidad, su condición de habérselas en el *ahí*, sucede si se quiere, en términos nietzscheanos, con temperamento. En síntesis, la venida de la existencia fundamental del *ahí* como apertura de nuestro ser, se da al tiempo en posibilidad de comprensión de lo nombrado, inspirado en un temple anímico de disponernos afectivamente.

En cuanto al discurso, habremos de decir que es un fenómeno que se da en la apertura del ser humano y que tiene su fundamento en la condición existencial de estar arrojado. Esto significa que el Discurso ancla el momento cooriginario de estar arrojado al mundo en la articulación de comprensibilidad que se exterioriza en su función de *lenguaje*. En otras palabras, el lenguaje es la exteriorización del discurso.

Al discurso, como existencial fundamental y articulación comprensora del *ahí*, le corresponde una carga espesa de mundanidad que se exterioriza, que se expresa como discurso de lenguaje efectivo. Esta expresión, lenguaje efectivo, no hace referencia ni

al uso pragmático ni al uso analítico, sino al sentido que la articulación teje en la *Rede* cuando comprensivamente se hace en el *Ahí*. Esto por su puesto explica por qué una proposición toma sentido no sólo bajo la lógica proposicional o contextual, sino, antes que ello, desde el fundamento ontológico existencial.

En la medida en que el discurso habita el exterior, le corresponden tres caracteres esenciales. Primero, una especie de discurrir existencial, una forma determinada de convivir. Esta convivencia son las muchas formas de *discurrir* del discurso. Discurrir sobre preguntar, exhortar, consultar, declarar, asentir, entre otros, son modos en que el discurso discurrir en sus propias estructuras existenciales. Discurrir sobre algo conlleva a hacer el fenómeno de la comunicación. Segundo, sobre la comunicación, Heidegger intenta aclarar que, de todos modos, debe ser comprendida en su sentido existencial más amplio. Esto significa que la comunicación no es un vehículo que transporta vivencias y contenidos, sino que *en* la comunicación se realiza la constitución de compartir y la articulación de convivir. En otras palabras, la comunicación es el espacio donde sucede, esencialmente, la disposición afectiva común y el comprender de todos con los que convivimos, cada vez que discurrimos en algún sentido posible común. Tercero, de aquí mismo se desglosa la idea de expresión o lo expresado, vinculada también al temple anímico que se da a interpretar en la comunicación. La expresión es, pues, la función del discurrir compartida en la comunicación, en el estar afuera.

Hay todavía otros fundamentos existenciales que para Heidegger resultan decisivos a la hora de elaborar la totalidad ontológica de la estructura del discurso. Estos suceden en las interacciones con el comprender y la comprensibilidad que los seres humanos hacemos en el discurso. De hecho, estas posibilidades comportan ser constitutivas al discurso en razón, porque si no fuera así no habría discurso ni, por tanto, lenguaje posible. Nos referimos a *escuchar*, *oír* y *callar*.

Escuchar, oír y callar están enlazados por grados o niveles desde la base del discurso. Escuchar funde en el discurso su modo. Justamente, más allá del acto de la percepción acústica, escuchar es una posibilidad existencial del discurso que permite estar abierto con-otros, es una apertura del ser humano en su habitar. Se escucha lo que precomprensivamente comprendemos. Se escucha siempre a alguien, incluido uno mismo. Escucharse es coexistencia que se configura en estar. De hecho, sobre la base más originaria de poder escuchar existe el oír. Fenoménicamente, es algo más originario que se mueve en el modo de ser comprensor del hombre. Se oye porque estamos en medio de los entes de las cosas que hacen ruido; se oye porque estar-en-el-mundo significa estar *con*. Ser parte del mundo es oír en una previa comprensión que valora la adecuación de ser humanos primeramente en medio de lo comprendido. Dice poéticamente Heidegger: «Nunca oímos ‘primeramente’ ruidos y complejos sonoros, sino la carretera chirriante o la motocicleta. Lo que se oye es la columna en marcha, el viento del norte, el pájaro carpintero que golpetea, el fuego crepitante» (Heidegger, 1997, p. 187).

Del mismo fundamento donde brota el escuchar también brota el callar. Callar es una posibilidad de discurrir que promueve, con más propiedad la comprensión. Para cualquier forma de discurrir se necesita callar. Esta última es la potencia de discurrir. Por cierto, se discurrir lo que se calla. En rigor, callar es el *acto* de presentación para disponer de una verdadera y rica apertura de sí mismo. Cuando se calla hay silencio. El silencio también se nos muestra, fenoménicamente, en la escritura y la oralidad. El silencio es el espacio de sentido que no solamente une, sino que da vida, es el parto de cada palabra. El silencio es de donde proviene lo que precomprensivamente nos es común a todos, estar los unos con los otros. El silencio enlaza la comprensibilidad que articula la forma más originaria del discurso para entender lo que podemos. Donde faltan las palabras, deviene naciendo el sentido que habilita la posibilidad del silencio.

Más allá de la tautología: el habla habla

Caractericemos las conferencias reunidas bajo el título *La esencia del habla*, haciendo una lectura en clave de lenguaje. La primera característica que habremos de decir es que el mismo título de la conferencia se refiere a la posibilidad de llevar el pensamiento a que expanda sus propias posibilidades, a que expanda *otros* caminos; es la invitación para transitar nuevas experiencias de sentido en las lides del pensamiento, hacer una experiencia de pensamiento con la intención de llevarnos a la esencia del habla. Para Heidegger *hacer* experiencia, en su sentido más esencial, es asirse de eso mientras trasegamos por los caminos. ¿Qué será *eso* de que nos asimos? Es la experiencia como eje fundante de esta nueva perspectiva que Heidegger resignifica mediante un puente con *Ser y Tiempo*. Bajo el presupuesto de la morada de la existencia del *ser humano*, el habla nos habla. De tal modo, Heidegger, en primera instancia, está convocando no a entender una experiencia, sino asirla suya, devenirla propia, padecerla. Se trata de interpelar lo más interno de la experiencia: cómo habla el habla. Evidentemente, esta experiencia no se refiere a la adquisición del lenguaje de conocimientos sobre el habla, tampoco al metalenguaje de las ciencias, metalingüística, filosofía del lenguaje, o a tratar de retorcer conceptos para encajar una idea, «esto claramente no tiene pretensión de ser científico» (Heidegger, 2002, p. 120).

Como segunda característica, cuando hablamos de la esencia del habla nos estamos refiriendo a una relación indeterminada, oscura, casi-muda. Estamos en el plano del lenguaje donde no hablamos de lo que entendemos o damos como valor veritativo, mejor dicho, el plano donde desistimos de la validez y la costumbre de oír lo que entendemos. Este es el plano donde habla el habla de tal habla. Donde el sentido pasa por donde no hay palabras adecuadas y encajadas al sentido concerniente. Este es el plano del lenguaje que se mueve casi entre los límites del devenir sentido y los senderos meditativos de las voces que susurran la experiencia del habla. Ésta es, justamente, la tercera característica, la experiencia del lenguaje como susurro del habla por la que pasa, particularmente, el poeta. Heidegger retoma a Stefan George, Gottfried Benn y Hölderlin, para suscitar, en la experiencia ontoestética de la poesía,

la posible experiencia del ser que somos. Aquí, Heidegger nos introduce a la relación entre palabra y cosa, donde supone que sólo cuando se encuentra una palabra para una cosa es la cosa eso: una cosa. Sólo de este modo *es*. Como dice un verso traído al caso: «ninguna cosa sea donde falte la palabra» (Heidegger, 2002, p. 121). Esto quiere decir, por un lado, la significación que la palabra le confiere a las cosas, su ser. Y, por otro, que la cosas en sí mismas contienen una raíz profunda de su ser que el poeta interpela, no en una relación directa unívoca, sino más bien ontológicamente esquivada, donde cada palabra retiene el ser de la cosa e inmediatamente habla la experiencia acaecida y transformada de la palabra. Esta experiencia tan profunda y a la vez diáfana del habla con el habla, tomada, por ejemplo, de la poesía, es totalmente intencional. Dice Rivera, citando a Heidegger: «Experimentar la esencia de la filosofía significa adentrarse en la relación de la filosofía con la poesía» (Heidegger en Rivera, 1998, p. 378).

Como cuarta característica, es fundamental saber que no se entiende la filosofía si no se le ve en su vecindad con la poesía. Poesía y filosofía brotan del mismo suelo como troncos cercanos que crecen del ser y se alzan hasta tocar su verdad. «Es posible que la poesía nos interpele a todos más directamente que la filosofía [...]. Pues bien, lo que ahora se trata de comprender es que todo eso también ocurre con el pensar filosófico» (Rivera, 1998, p. 379). La experiencia con el habla es sólo una experiencia del pensamiento meditativo, así como toda poesía late en el ámbito del pensamiento. Pensamiento [filosofía] y poesía [pensado líricamente] son modos pensantes de hacer experiencias del habla con el habla trazadas en vecindad. Dice Heidegger que una enfrente de la otra, en modo figurativo. Vitalmente, cada mirada de la vecindad poesía y pensamiento son transformaciones de la relación con el decir ahora.

Aquello que nos viene al encuentro como habla, recibe su determinación desde el Decir, entendido como lo que en-camina todo. Una seña 'seña' alejándose de lo uno hacia lo otro. La frase rectora hace seña hacia la experiencia del habla como el Decir, apartándose de las representaciones corrientes del habla. (Heidegger, 2002, p. 150)

Una idea rectora: textura plástica

En *Ser y Tiempo* y en *La esencia del habla* están implícitos dos horizontes distintos que intentan, en el primero de los casos, *responder metódicamente* y en el segundo, *asirexperiencialmente* el ser. Donde uno responde bajo los intereses de la demostración metodológicamente disciplinar de la ciencia, el otro llanamente señala, muestra, indica allá donde apenas resuena el eco que brota del pensar. La estilística y el modo para escribir *Ser y Tiempo* se explica, justamente, por la innovación y hasta resignificación de categorías históricas, mientras que en *La esencia del habla* Heidegger hace las veces de un exegeta que devela el sentido de ser esperando asirlo en la interpretación poética.

En lo que respecta al lenguaje, de un lado tenemos una exposición donde se entraman, ontológicamente, conceptos que intentan tematizar y con ello develar los

existenciales fundamentales del ser que somos. El desplegarse del todo significaciones que ocupan de sentido nuestras proposiciones discursivas en forma de *Rede*. Se vieron, por otro lado, en un lenguaje que apenas puede significar una cosa en su decir y que en su propio ser puede dejarse apalabrar o no, como posibilidad de ser sentido más próximo entre la vecindad de pensamiento y filosofía.

De un lado, el discurso posibilita un *logos* hermenéutico como estructura del lenguaje humano. Ello implica una posibilidad de sentido a través del fenómeno de la comprensibilidad. Un relacionarse disposicional trazado por la precomprensión que nos posibilita aproximarnos al ser de unos con otros, esto es sin duda el garante de la comunicación. Por otro lado, el lenguaje es el acontecer donde hombre y ser se pueden encontrar. No como posibilidad, sino como recuerdo. El ser se recuerda a través del lenguaje no como acción, sino como reflexión meditativa que nos acontece, que venimos a padecer ante su visita.

Así mismo, de un lado aparece el claro apofántico que hace referencia al modo existencial del discurso, el lenguaje. Posibilidades de sentido que se exteriorizan a través de la interacción con escuchar, oír y callar. Por otro lado, contamos con la oscuridad y pesadez del habla cuando en ocasión de sí misma el pensamiento meditativo la aflora. Esto no es un claro donde se da el ser a través del discurso materializado en lenguaje, sino de una pesadez que aflora un sentido en medio del silencio donde late el ser.

Igualmente, oír de un lado ha venido como otra particularidad del discurso. Esta apertura nos recibe la mundanidad de estar en el mundo. En los albores del ruido se hacen también las disposiciones afectivas que delinean cierta interpretabilidad en la condición de estar arrojados. De otro lado, oír tiene menos responsabilidad, se ha adelgazado. Como una figura profundamente liviana, oír es el regocijo en la experiencia cuando nos adentramos en el sentido del habla en *el* habla. En este punto, es cuando cobra vigencia el silencio. Silencio como la apelación del ánimo del ser humano a sentir su experiencia de asir. Del silencio es donde brota, emerge, y atina, el sentido que posteriormente se hace palabra.

Después de este serpenteo entre una y otra postura heideggeriana, nos debe quedar sonando la idea de que el fundamento del lenguaje no sólo comparece ante la normatividad morfolingüística, semántica, o más actualmente, pragmática. Ya no asistimos más a las disposiciones de la ciencia para medir la coherencia y cohesión de cada enunciado, como tampoco su valor de verdad. La idea rectora de este apartado, en primera medida, hace referencia al sentido en que el lenguaje mismo recupera su fundamento más esencial. La exposición en que el lenguaje rebasa su posición hacia un espacio más simple y profundo. El estado del lenguaje recobra su fundamento no sólo desde el *quantum* teórico que soporta el giro analítico de categorías y sus implicaciones, sino que también el lenguaje recobra su esencialidad en el *factum* ontológico, esto es, en la visceralidad experiencial a la que el lenguaje nos lleva cada

vez que sobrepasa la literalidad, la linealidad y la claridad de las palabras. Solo desde esta implicancia entre *quantum*, como todos los instrumentos teóricos y analíticos, con los que contamos para tratar de decir lo que casi nos resulta indecible y, desde el *factum*, como carga experiencial de sentido de vida que nos reviste el lenguaje a través de su propio rebasarse, es que hallamos esta renovada dialéctica. Debe entenderse aquí dialéctica no el sentido clásico *del amo y el esclavo* –que por supuesto su especificación daría lugar a una larga exposición y que en virtud de la brevedad no abordaremos–, sino dialéctica como una estructura que se caracteriza por ser ostensiva. Una estructura que en su dinamismo ontológico se rehúnde en todas sus partes para ser una y la misma. Un fundirse desde la implicación que conlleva el ser para lo mismo. Un rehundirse en esta implicancia directa que nos forma una sola estructura, una sola sustancia ontológica: el ser siendo en la palabra a través de la experiencia que rebasa el lenguaje.

Unas pinceladas de Lévinas

En abril del 2002 la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, APdeBA, organizó un ateneo científico a propósito de la obra de Emmanuel Lévinas en la que el orador principal era Hugo Mujica. Para la intención de nuestro ensayo, las memorias que se registraron de este encuentro son fundamentales, pues como veremos, es aquí donde Mujica deja ver con mayor claridad los diálogos que su obra poética entabla con relación a la teórica levinasiana.

El otro que soy

Lévinas recurre al uso metafórico para justificar ir más allá de la metafísica occidental. En *Totalidad e infinito* nos presenta el concepto de *alteridad* por medio de los personajes de Ulises y Abraham como enrostramientos de la historia del pensamiento. Estas imágenes metafóricas tienen como común denominador el viaje. Se cree que en el viaje podemos figurar el devenir de la historia. El viaje como un modo de pensar, ontológicamente, el mundo. Por ejemplo, Ulises, como sabemos, recupera a la bella Penélope y a la anhelada Ítaca en el trasegar de la historia helénica por voluntad de Palas Atenea; interpretando la idea en términos levinasianos, Ulises desde sí mismo se construye, por eso, en su viaje, suma y resta conocimientos, experiencias y bagajes que más o menos moldean su figura hasta volver a su punto de origen. Ulises representa el enriquecimiento de la *mismidad*, volver a mí, retornar a mi origen, concluir el círculo de apertura para volver a lo mismo, casi como un héroe. Es la personificación de una suerte de éxito. Parecería bien aquí afirmar que la figura de Ulises enrobustece la categoría del *yo* moderno burgués. Esta imagen, sin duda, resume todo el ensimismamiento que hace al hombre moderno de su razonamiento más puro.

Abraham, por otro lado, significa el partir sin volver. Un viajero casi errante. Marca el camino sin meta, mejor dicho, el camino como el proyecto del puro avanzar hacia la espera de la promesa. Un viajero en contraposición a Ulises. Sin huellas, más cerca

al desbordamiento de la entrega y la convicción de la espera. Entregado a la procesión de un viajero místico que lleva como responsabilidad y ensueño fundirse con *lo otro*, con su tierra. Como sabemos, Abraham sale en búsqueda de su prometida Canaán en compañía de su mujer Sarah, como origen de la historia hebrea. Esta figura encarna el éxodo, no tanto como encuentro de identidad en una economía del cálculo y el éxito moderno, sino más anticipadamente, como una ontología en búsqueda de sentido. En efecto, la figura de Abraham no sólo admite ese *otro*, sino que Abraham *es* Abraham por ese *otro* que lo significa, es decir, sólo se entiende el viaje de Abraham porque su propósito no es él mismo, sino su propósito es otro que no es él y, desde ese lugar halla su sentido, su significación como *ser-Abraham*. Mejor dicho, en su responsabilidad con, Abraham se encuentra a sí. Es justamente esta focalización, esta primacía en el otro como antecesor del yo –o del sujeto moderno–, lo que se denominará, para Lévinas, alteridad. Ahí es donde radica el hecho esencial de la diferencia entre Ulises y Abraham, o mejor dicho, la primera bisagra entre mismidad y alteridad.

Ahora, concedamos devolvernos unos apartados atrás del presente escrito, hacia la “Introducción”. Allí ya advertíamos el temperamento del viaje de Hugo Mujica como el pulmón que irradia toda su obra. Por supuesto, la colación del comentario sucede porque bajo este orden de imágenes propuesto, la figura de Mujica se acentúa del lado de Abraham: basta con releer pasajes relevantes de la biografía ya citada. Realmente, esta última idea nos resulta de serio interés. Ya podemos sospechar y anticipar que la poesía de Hugo Mujica también se emplaza y sólo se comprende desde la alteridad. Esto es, sin duda, que su poesía cobra sentido en la significación que el lector hace. El lector es un agente activo padeciendo el sentido de cada palabra que hace parte de sí como suya, fundándose entre letras. De vuelta, insistamos con esto para dejarlo bien claro: el viaje de Mujica se encuadra como un refuerzo a la figura de Abraham. Búsqueda del sentido que se entrega a ese otro sin propósito, una búsqueda a la que se le va la vida siendo búsqueda, un encuentro de sentido que resignifica su persona por lo otro. Un ser que es en lo otro que lo hace, Mujica *siendo* silencio. Por otro lado, la alteridad mujicana se encarna en su obra. Sus palabras se hacen poesía porque se enrostran en el lector que encuentra su propia vida ante sus ojos. Sus palabras se hacen *otro que es* el mismo. Es la significación que cada palabra de Mujica incrusta en lo que parecería, ante el lector, lo fundamental de su vida siendo apalabrada por otras manos. En este punto, sin duda alguna, la alteridad es el asir experiencial poético que el lector hace suyo y lo hace su vida.

Alteridad

El paso también nos marca otra bisagra fundamental en el pensamiento de Lévinas: la diferencia entre lo dicho y el decir, que a su vez nos resucita otro serio problema: ¿quién habla? Esta cuestión, como se sabe, ya la había tratado Heidegger, mientras Lévinas, por su parte, la hereda con un giro particular. Resulta que en primera medida, si el ser humano es dueño del lenguaje, el lenguaje es el hogar del ser y el

habla es lenguaje; la intervención levinasiana está en inferir que en estos postulados disyuntivos hay una alteridad que reclamar. En ese sentido, se puede inferir que el ser humano es lo que es porque siempre está fundado *en*; y, por supuesto, para Lévinas, la fundamentación no radica tanto en el lenguaje, como para Heidegger, sino en el *otro* como posibilidad originaria de saber que mi ser es, es decir, lo propio de sí mismo es ser-después, cobrar sentido porque otro me significa. El vínculo con otro que me funda significa alteridad, como se ha dicho.

El protagónico ha caído sobre otro, con rostro y nombre desconocido, otro anónimo, cualquiera, que en su dar esté significando-me. En este espacio, la fundación del ser humano cae en su recibirse. Recibo a otro, y otro que me recibe: en esa vinculación se mueve el ser, allí donde se juega el plano ontológico. Empero, esta fundación es un acto de sentido. Acto de palabra, acto sentido en el lenguaje que significa –valga notar el detalle de que en este punto Lévinas vuelve a retomar la idea del lenguaje heideggeriano, no como lugar de fundación, sino como canal que permite la fundación en el otro–. Los seres humanos fundamos sentido que humanamente sólo conocemos en el lenguaje. La fundación es, entonces, un hecho de lenguaje. Una fundación que en su grado de enunciación siempre se sobrepasa. El lenguaje rebasa su encarnarse.

Ese espacio sobrecedido, ese horizonte que apenas suena y que jamás se alcanza, parece el terreno ganado por el poema y revivido en un profundo silencio por el poeta. Este último es quien toma la palabra en lo naciente: ahí está el lugar de recuperación que nos hace la poesía del sentido. De hecho, esta es la inauguración de la palabra en sentido ontológico, ese nivel de inadecuación, no visto, no escuchado, no redimido, que cobra vigencia como vestigios, apenas huellas de lo significado por otro en mí. Todo lo recién mentado, originario, es el decir; y lo morfosintácticamente resuelto, es lo dicho.

Infinito

La última bisagra que se nos abre en el pensamiento de Lévinas es la diferencia esencial entre totalidad e infinito. Como se sabe, es apropiado encarar el tema desde la siguiente cuestión: ¿qué pasa si pensamos el ser desde otro lugar? Expresa Lévinas que el ser, normalmente, se piensa y se dice desde la *totalidad*. El ejemplo más claro de ello resulta ser la figura de Hegel y la *Fenomenología del espíritu*, como el intento por plasmar y consagrar la posibilidad de abarcar el todo de lo real a través de la racionalización. En otras palabras, la totalidad es la máxima intención racionalista por ganar el todo. Esta idea, para Lévinas, aparece implícitamente expuesta en todas las formas de expresión y organización de Occidente. Vale mencionar, por ejemplo, el aparato científico que regula la universalidad de la verdad o los totalitarismos de Estado, para darse una imagen. No obstante, en Lévinas todas éstas son formas de lo que directamente es la gran problemática, el ser. Nos parece que en este punto Lévinas, siguiendo a Heidegger, considera que de la metafísica de la Grecia antigua

se heredó el supuesto de fundamentar las cosas, y así con el paso de la historia, se constituyó una totalidad. Como se sabe, para Heidegger la metafísica occidental se recibió en cada estadio del tiempo siempre velada y de ahí la necesidad de reformular la pregunta por el ser. Y como se sabe, para Lévinas es la metafísica occidental esa especie de claustrofobia de lo pragmático, dentro de lo cual se silencian otras voces. Por supuesto, la gran crítica de Lévinas a Heidegger será considerar que la ontología heideggeriana sigue siendo del orden de la metafísica occidental. Ese fuerte intento de imposición por abarcar la realidad del todo, el ser, desde la reinterpretación de las categorías ontológicas griegas. En este sentido, también se asume un supuesto de lugar desde donde el pensamiento piensa. Ya es sabido que el pensamiento griego fue el que ganó la partida en el hito fundacional de Occidente. Brotaron los grados necesarios de filosofía, arte, política y, principalmente, sólo en ese tiempo y espacio, el pensamiento se plasmó en escritura, categorías, archivos y memorias de la incipiente cultura actual. Para Lévinas esto también genera la tensión de preguntarse por qué tiene validez el pensamiento, más allá del aparato técnico y cientificista actual. En efecto, Lévinas cree que se piensa sobre la base que ha devenido convalidada ante la historia. El *desde* del pensamiento es la metafísica del ser que se ha desplegado en un *dónde*, encontrando a Occidente como un globo en expansión por todas las *otras* formas culturales. La totalidad es ese margen del pensamiento, juez abarcante de lo distinto.

Para este punto, Lévinas trae a escena lo *otro* de la totalidad. El *infinito* es la alteridad de la totalidad, es la antítesis que da cuenta de otros mundos posibles que no se gestaron dentro del hito fundacional de Occidente. Lo que llamamos infinito permite que esta pregunta cobre sentido: ¿qué pasa si pensamos el ser desde otro lugar? De alguna forma, Heidegger había considerado tal cuestión cuando en sus últimos escritos tacha la palabra ser. El ser aparece tachado como intento de salir hacia otro estado. Estado que resulta ser el *acontecimiento de la donación*. Es bien sabido que Lévinas retoma la idea de infinito de Descartes, como pensar lo más en lo menos, es decir, como el tener la inconmensurabilidad de una idea que no podemos abarcar. El hecho de tener y no-tener un pensamiento es lo que para Lévinas mantiene la apertura del pensamiento, lo mantiene vivo, abierto. Esta infinitud, entendida como la evasión de la claustrofobia del ser occidental es la que produce el acontecimiento del exceso. Romper y mantener abierta la totalidad que hemos heredado con el trasegar del tiempo para no dejarla replegar sobre sí misma.

Según lo dicho hasta aquí, bien podemos deducir dos armados conceptuales para representar una y la misma cosa: para Lévinas, por un lado, hay un hilado conceptual entre la figura metafórica de Ulises, lo Dicho y la Totalidad. Esta referencia hace sin duda hincapié en la crítica del devenir del mundo occidental en toda su magnitud actual, es decir, el uso categórico de la *mismidad*. Y, por otro lado, un hilado conceptual entre Abraham, el decir, y la infinitud. Esta referencia hace alusión a la posibilidad de fugarse de, encontrarse *con*, significarse *en*. Es la exposición que en lo otro *estamos*. Es la hechura de la condición fundamental del ser humano como posibilidad de encuentro y significatividad siempre en el otro, es decir, el otro que soy es el uso categórico de la *alteridad*.

Aflorando la ontología del poema

En 1983 Mujica publica *Brasa blanca...* y así, acompañémosle paso a paso, desde el inicio del viaje; sigamos su senda poética, vayamos caminando, no su camino, sino el nuestro, como él mismo lo señala; y no olvidemos que la pregunta que nos abre este horizonte, acá, es la pregunta de la ontología, a saber: ¿qué es el ser?:

brisa blanca

el ir sin regreso

roja sal

dilatándose

noche

sed de bordes,

una astilla o la sílaba

de un nombre. (Mujica, 2006, p. 21)

Tal vez sea algo de eso: ida de una brisa que no regresa, tanto como regreso blanco y descolorido sin ida; el ser siempre está, si no ¿cómo podría *ser*?, entonces ni va ni viene, como lo decía Parménides; pero a su vez es roja sal que se dilata, que se expande, que todo lo llena, no deja rincón sin la esencia de lo que es, fluye eternamente sin encontrar un borde que calme su sed ontológica, como lo decía Heráclito; pero, en fin, lo que digamos nunca apañará todo *lo que es*, siempre será no más que una astilla del gran leño que lo sustenta, o no más que un nombre aparentemente vacío y sin significado; sin embargo, siempre y de todas maneras, *algo* ha de ser:

mientras creo ser algo soy eso:

algo. (Mujica, 2006, p. 38)

Pero *algo* no es meramente algo, cada *algo* es la evidencia del todo (no de la totalidad), es la evidencia de *lo que es*: ser siempre es evidenciable en algo, algo es lo que evidencia ser. Nunca algo es meramente algo, pues siempre algún algo es señal, muestra, evidencia de algo más:

como una flor

en la grieta de un muro

como esa flor

todo

en apenas todo. (Mujica, 2006, p. 39).

¿Apenas una flor puede dar razón del ser?, ¿apenas una flor en la grieta de un muro?, ¿cómo puede una flor y aquella grieta de la que emerge dar cuenta del ser? Atengámonos solamente a esa flor en aquella grieta—y nada más. Ahí está, evidentemente, la flor en su realidad; la grieta en su realidad. La realidad de la grieta y de su flor. Una grieta que es, una flor que es. ¿Puede negarse acaso, después de la grieta y de la flor, el ser? Todo lo que es, en realidad, ahora depende solamente de nuestra grieta y de su flor: porque la flor es, porque la grieta es, y por más que alguien quisiera negarlas de nada serviría, pues ahí seguirían tanto la flor como la grieta, ambas ya están siendo, y no sería lógico negarlas. Al contrario, ellas dos afirman todo lo que es, puesto que si la flor es y si la grieta es, no se duda ya de *lo que es*: [el] ser es. Todo lo que es queda suspendido de la verdad ontológica de la flor y de aquella grieta en la que está todo:

como

sin saberse

cae la lluvia

y todo

cae. (Mujica, 2006, p. 69)

Cae todo el ser en una flor (o en una grieta): cabe todo el ser en una flor (o en una grieta). ¿Hay algo que no *caiga*? *Lo que es* (el ser) cae, se realiza en lo que está siendo, y verdadera en cosas sencillas tanto como en lo más sublime: en el espíritu, en el alma, y en lo corporal; en la flor, y en la grieta; aquí y allí; en lo que se ve, en lo que no se ve, y en lo que se toca, siempre acaece [el] ser. Todo cae, porque ser no es más que *caída*, caída en el ente, caída en la cosa, caída en la vida; vida que llega para irse, pero que siempre está quedándose (¿cómo podría no ser la vida!), ¿cómo podría irse sin regresar?, ser huérfano de la vida no es ser, no sería: ser sin vida no es; de todas maneras, la vida es. En el fondo del ser está la vida, es decir, la vida está a la raíz de ser, cual semilla, pero no semilla de ser, sino fruto, y fruto germen seminal. ¿Cómo puede algo despojarse de ser?, ¿cómo puede alguien despojarse de vida? En el fondo está la vida, fundamento de *lo que es*. Es la vida la que señala el sentido, sentido vital, sentido ontológico vital:

de otras orfandades

mis gestos,

de la tuya

el yéndote que me despoja

*este nunca llegar
al fondo de nada
que acaso sea
fondo de todos*

y el aquí de la muerte

y el allá de la vida. (Mujica, 2006, p. 70)

Y el aquí de la vida y el allá de la muerte. Y el aquí de ser y el allá de nada, y la nada aquí sin poder no ser desde su no ser, cual laberinto con múltiples llegadas pero sin alguna salida, porque no puede salirse de *lo que es* a lo que no es. [La] nada permanecerá en su esencia, inimaginable; desde lo que es no podemos accederla: está en prisión tras las rejas de *lo que es*. Pero lo que es y lo que somos estamos privados de su esencia, pues no tenemos salida de acceso a su esencia (porque “allí” no hay esencia). La nada no es más que una herida... evidenciable desde el ser. Sangra el ser por nada (por la nada). Nada: ni siquiera nombre, sólo fragmento de nombre, herida de ser, según la lógica occidental: «jaula de llegadas / el fragmento / de mi nombre» (Mujica, 2006, p. 86).

El nombre de la nada que no es muy diferente al nombre del ser. ¿Qué nombra ser?, ¿y qué nombra nada? ¿Hay quienes dicen que ser no nombra nada!, lo que quiere decir una de dos cosas: por un lado, que en la palabra ser no hay nada (pues no es más que palabra), que la palabra ser no dice nada (pues como concepto ontológico, queriendo abarcarlo todo, finalmente no apaña nada); y, por otro lado, literalmente, que si *no* nombra *nada*, entonces *nombra* todo, y todo es todo lo que es, a saber, [el] ser. Por esta clase de pensamientos hay quienes se exasperan, cuando, al contrario, en su verdadear fluye la vida: vida que aparentemente muere, pero que se mantiene, de una u otra forma. La vida sangra, ¡no hay duda! Reflejo de esto son los versos que caen en seguida, tomados de *Sonata de violoncelo y lilas* publicada al año siguiente, en 1984:

y del otro lado de todo nada

o quizá: el reflejo de este mismo lado:

nada.

los espejos cortan la vida. (Mujica, 2006, p. 116)

En el fondo, ¡todos lo sabemos!, nada no es nada, y nada más. Nada, también, verdadea. La nada es lo que es, por ejemplo: sin esencia. O sea que, sí, efectivamente: nada verdadea, y es una tarea topar esa su verdad (la nada verdadea no quiere decir que “nada verdadea”, pues todo lo que es verdadea, y en cuanto que la nada es, ella también verdadea). Mujica lo dice magníficamente en este versito:

un hueco no es sólo hueco. (2006, p. 120)

Y, en este sentido: nada no es simplonamente nada, y ya. Que todo se convierta en un juego de palabras no significa, en modo alguno, cosa vacua y sin sentido; al contrario, hay una lúdica en el lenguaje que nos hace jugar con *lo que es* (¿y lo que no es?)... ¡de pronto, hasta nadea el ser, vaya uno a saber! Sí, esta lúdica en las palabras que nos obliga a buscar el sentido de lo que se dice, de lo que se piensa, de lo que se siente:

sonata de violoncelo

y lilas

pero lejos

donde no se oye

pez en la playa

agitándose

bordes

ya tan lejos

que lo de aquí me desgarras. (Mujica, 2006, p. 133)

donde no se oye es el vacío de la nada, si tan lejos como tan cerca, ¿pues, acaso, hay bordes entre ser y nada?, ¡si hubiera bordes!, ¿cuando hay viaje se descansa?, siempre se está yendo, y en el viaje –en cuanto tal– no hay regreso. En el ser que nadea, en la nada que es, ¿puede haber límites?, ¿dónde estarían sus bordes?, ¿con qué fuerza halaría el ser a la nada, con qué fuerza halaría la nada al ser!, se desgarrarían el uno al otro, se negarían el uno al otro, hasta quedar jirones. ¿Jirones de ser o jirones de nada? Imposible. No hay límites entre lo que es y lo que no es, ni siquiera borde alguno, a no ser algo como natural, pero que todavía no viene al caso; por ahora dígame que, naturalmente, ¡ser y nada, todo y vacío, eternidad y tiempo! He aquí el poema 34:

casi no hay jirones

para asirlos

riendas

sin heridas

tampoco bordes donde tantear

senderos:

espero el tajo mendigo:

la limosna del vacío. (Mujica, 2006, p. 143)

La limosna del vacío, la herida de la nada, el viaje sin regreso. Como cuando aparentemente cae la fruta de su árbol, por razones de una tal fuerza de gravedad, pero cuando uno *siente* la naturaleza, ¿cómo puede decir que cae el fruto? Los frutos se ofrecen, no caen. Dice Rodolfo Kusch que cuando el fruto ha madurado se ofrece como semilla. No cae, a no ser que se aclare: es que quiere caer, es decir: quiere ofrecerse. La lógica occidental lo define como caída, siendo todo lo contrario: ofrenda, sacrificio. ¿Qué lógica tan insuficiente, ella no alcanza a comprender lo sagrado de natura! ¿Cae un fruto?, ¿cae una naranja?:

una naranja

rueda ocaso abajo una calle

hay sólo un atajo:

perderse

es que lo alto no está en lo alto,

está no estando. (Mujica, 2006, p. 153)

desde lo alto, se cae; pero *lo alto no está en lo alto* y, por lo tanto, no puede caer-se. La naranja no cae, se ofrece, y ofreciéndose se pierde, porque hay que perder la vida para ganarla. Así, el ser quiere ganar su esencia *siendo*, hasta que tenga que dejar de forcejear *estando*; la pureza de la razón en conceptos y categorías bien definidos y argumentados se extravían en el hedor de esta realidad sentiente y sentimental; si no, mirate cómo no puedes escapar al sentimiento de estar en desacuerdo con estas aproximaciones lírico-ontológicas, así como quienes están de acuerdo. En el fondo, todo es sentimiento, hedor, sinrazón. ¿De tantas razones se pierde la razón! ¿De qué sirve el concepto de realidad si no te has fijado en la naranja que se ofrece? De ninguna manera se ha perdido; al contrario, se ha hecho ofrenda. ¿Qué es, pues, tu concepto?, ¿tal vez sombra y nada? Mujica lo ha señalado con exactitud: *lo alto no está en lo alto, está no estando*. No estando se patentiza estando, como *lo que es*. Ser está. ¡Siente las tripas!, no huyas de tu hedor. ¿La filosofía es teoría inalienada de abstracciones conceptuales que se evidencian epistemológicamente como categorías fundamentales para la explicación de la realidad? ¡Esto qué es!, ¡a qué ser humano le *interesa* semejante locura! Mírate las tripas, y deja tanta vacuidad. La simpleza de Asís tiene mucho más qué enseñarnos. La nada de la nada que somos, resulta mejor loa que toda la riqueza conceptual de tanta ciencia y filosofía ególatra. La nada de la nada que somos, dos nada: dos vacíos. ¡Que el poeta cante en sus versos la llenura de la nada!, ¡que ese poeta cante la satisfacción del vacío doblemente vacío! A los niños no les hace falta la verborrea ególatra de [la] ciencia total ni los conceptos deslumbrantes de [una] filosofía abstracta. Dos vacíos y dos nada, nada más. El hueco de la sabiduría ancestral y el hueco de la sabiduría popular verdadean (en la *llenura* o totalidad universal de la ciencia y de la filosofía), a pesar de no tener método científico ni orden racionalmente estructurado. Y su verdad

es mayor, y su verdad es transparente de lo ingenuamente sencilla, según se muestra en este *responsorial* de 1986:

cuando dos huecos se encuentran

no son huecos: es transparencia. (Mujica,
2006, p. 169)

La naranja no ha caído, ella se ha ofrecido, se ha hecho semilla, y ha cogido fondo: se ha hecho raíz y ha germinado. Ni germina sin raíz, ni se hunde en el suelo sin germinar. Su follaje es transparente: helo ahí. Para hacer transparente su raíz, cierta lógica lleva a arrancarla... pero hay que negar esa lógica para que no se marchite la vida. Con esta lógica de la afirmación de las raíces solamente queda lo arrancado:

en lo hondo no hay raíces,

hay lo arrancado. (Mujica, 2006, p. 170)

La lógica de la afirmación, la lógica de lo arrancado, la lógica de seres humanos que se han sacudido de algún dios. «Arranquemos a Dios, porque él coacciona nuestras libertades», se ha dicho, y en seguida se pronunció la sentencia: «Dios ha muerto». Esto es tanto como si el hueco renegara de la nada, como si el Sol renegara de la luz, como si la cosa renunciara a *lo que es*. Pero es cierto: en lo hondo del ser humano ya no hay raíces, hay lo arrancado -y nada más-. No hay sentido, y ya ni se quiere sentido. ¡Mierda, residuos de la sinrazón! Ahora no hay olvido del ser, sino no-olvido de lo que no-importa. ¿De qué sirve una brújula sin su aguja?, ¡pero no-olvidamos la aguja, ni la brújula: es imposible!, ahora el hambre es de hastío:

hay hambres que no son de hambres

son de hastío.

muerdo de hombre

en este hueco de dios. (Mujica, 2006, p. 176)

¡El ser humano nunca tendrá suficiente sentido para el ser humano!, su naturaleza no da para tanto. Hay quienes mueren de hambre y hay quienes mueren de hombre, de hastío de tanta humanidad empalagosa. ¡Mírate las tripas!, dice el poeta, ¿te has arrancado de Dios?, ¡ahí está el hueco!, ¡sientes el vacío!, y lo que es parece que ya no es. Pero está. Está la ausencia de un dios, está el vacío de sentido, está el sinsentido de razones que ya no dan razón alguna. No lo olvidemos: está la flor en su grieta, es decir que está la flor, está la grieta y está la naranja. No es fácil dudar de lo que está, no es simple poner entre paréntesis las evidencias. Tripas, flor y grieta están y se sienten. La flor en la grieta, lo seres vivos en la vida: viviendo, sintiendo. Sentimientos y sentimentalidades: habencia de lo que está. Todo lo que es está en la habencia: habencia ontológica. Estar sin estar, estar en ser, estar siendo. ¿Podemos ser algo

diferente a estar siendo?:

*estar en la vida
como la grieta en el muro.*

bastaría ser uno mismo,

sin estar uno mismo. (Mujica, 2006, p. 179)

Estar siendo como posibilidad ontológica del ser humano que, entre y junto a otros seres humanos, se pregunta por lo que es... no simplemente por lo que se ve. Sentir lo sido en la comprensión de lo que hay es mucho más que mirar, pues al fin y al cabo jamás ha sido suficiente lo mirado, hay que abrirlo sentientemente, hay que arrancar lo meramente visto de la mirada si se quiere comprender lo hondo, lo que palpita encarnado en el corazón de la humanidad, no de alguien o de algo, no de nada o de nadie, sino lo que hemos comprendido cuando nos tactamos los unos a los otros en nuestra cercanía natural. Sentir con los ojos cerrados, confiando afectuosamente en lo otro, en el otro:

*no basta abrir los ojos
hay que abrir lo mirado
quitar las vendas
al pecho de nadie.*

(Mujica, 2006: 186)

donde se encuentra una herida incruenta que no deja de sangrar. Por esto es necesario abrir lo mirado, descubrirlo, dejar de creer que es cierto, buscar incansablemente la verdad, pues ésta no está en la mirada -y nada más. Más allá o más acá de la mirada, cabe el pecho, ahí está, y de seguro no tiene mucho que ver con el método de las ciencias ni de epistemología alguna; efectivamente, no basta abrir los ojos, no es suficiente el microscopio, no permite mucho el telescopio, ni la ecuación... es necesario seguir otra senda, una menos inhumana, una donde quepa la humanidad vacía de existencia y de esencia, de confort y decoración, de tanto allí y de tanto aquí:

hasta poder llegar donde uno está

hasta vaciarse de tanto aquí

(Mujica, 2006, p. 187).

Vacío de todo, o nada. La nada. ¿No-ser? No es lo mismo. La nada podría ser vacío de todo, pero no ausente de todo. ¿Podría ser? Siendo. No no-siendo, no no-ser. ¿Palabrería absurda?, ¡Tan absurda como las contradicciones ontológicamente dadas en la realidad! Es decir, solamente absurdas para cierta lógica de comprensión

afirmativa excluyente de lo otro, de la diferencia. Cuando nos encontramos con contradicciones ontológicas no es que haya, de hecho, una contradicción tal en la realidad; lo que pasa es que no es suficiente ese horizonte de comprensión en el que se recibe lo absurdo o lo contradicho. Por eso la necesidad de abrir la mirada. Una mirada otra seguramente no vea el absurdo. Lo que no quiere decir que no haya absurdos, ¡pero por supuesto! Lo que nos exige fina sutileza para saber comprender, ¡hay que estar en sintonía!, no hay que perderse de la frecuencia, mantenerse en armonía. Una tragedia puede ser la salvación, una tormenta o un incendio podría ser una bendición, quién sabe, hay que saber escuchar, hay que saber tactar lo que de-clama el poeta:

casa del viento

el incendio de un bosque,

cuando ya todo sea nada

será el don de toda nada

(Mujica, 2006, p. 189);

el don de una nada, ¿cómo puede ser la nada un don?, ¿cómo puede ser una tragedia un don? Solamente la sabiduría sabrá adecuadamente explicar. ¿No hace su morada el viento en el incendio de un bosque?, ¿no hace su morada el ser en el lenguaje, o en el sentimiento?, ¿no es un fuego la vida?, ¿una pasión?

Vida que se esfuerza con pasión de ser. No de ser esto o lo otro: no, ¡de ser! Esfuerzo que disciplina la presencia de lo que está. En el estar no hay memoria, ni olvido. Sólo esfuerzo, mero esfuerzo. Solamente desde el esfuerzo se es. Como la semilla que se ofrece. Tampoco hay bordes entre ser y estar, pero en ambos se realiza distintamente el esfuerzo, hay que tener cuidado. Por ahora no hay nada más que esbozos de estos escuálidos visos de comprensión: ¿qué es y qué no es?, nos encontramos confundidos, ¿qué está y cómo está?, ni siquiera lo tenemos definido. Pero se nos ha abierto un horizonte, y vale la pena esforzarse. Finalmente no será necesaria tanta palabrería, pero entre tanto, ¿cómo no echar mano del lenguaje?

El fuego de la vida quema el ser, y ya sin memoria solamente se está, pero no se olvida lo que es desde el sentimiento que hace brotar el esfuerzo:

y todo es talar la vida

con la que quemamos todo,

la ofrenda

al holocausto de la memoria.

sé que nada de esto es,

¿pero cómo serlo sin todo esto?

(Mujica, 2006, p. 192)

¿Cómo comprender el ser sin lo que es?, ¿cómo comprender el ser sin lo que está?, ¿cómo ser sin comprender, para quien pregunta?, ¿cómo podría [algo] ser sin una fuerza que le haga estar de la forma en que está-siendo?, ¿y cuál es esa forma?, ¿no es, acaso, otra forma que cierta armonía existencial?, ¿armonía?, ¿melodía?, ¿rítmica?, ¿musical?, ¡fuerza rítmica ontológica!, que acaece sin haberse escuchado, sin instrumentos musicales, sólo pasa, hela ahí, ¿no te seduce? Todo es una melodía que se lleva en el alma y se gana armonía cuando se la halla, cuando se le identifica, cuando al fin se la sabe señalar: ahí está. ¡Canta tu ser!, no hay más, ¿cuál es tu “pentagrama”? Leyendo las notas musicales de tu existencia descubres la melodía en que está siendo el universo, ¡todo es armonía!, por esto hay que aprender a escuchar, negarse a la mirada y escuchar:

escuchando la música

no el instrumento

siendo el pasar

no lo pasado

(Mujica, 2006, p. 193):

Ereignis, diría Heidegger, acaecimiento efectivo que se realiza presente, sin memoria y sin ilusión. ¡Es! -y nada más-. No lo que pasa en el pasar, sino el pasar mismo; tampoco lo pasado, ni lo que va a pasar (ello, además, angustia), simplemente *lo que es*, en su pasar.

En la angustia todo como que se cosifica, todo se hace ente, y lo ente nos señala, nos interpela, nos condiciona, nos exige; cuando prima lo ente, ahorca, aprisiona, ahoga, hace extraviar el sentido (ontológico), se diluye el aire, se nos escapa entre tanta cosa, y se llegan a confundir las personas y las cosas, y llega a creerse que valen más las cosas, hasta el momento en que se nos pierde una persona, ahí se nos vuelve a llamar a la cordura, pero la experiencia es muy angustiosa, terrible, además de misteriosa, pues—entre otras cosas— no se sabe cómo llegó a ocurrir, cómo llegó a pasar, y pasa, está, es, no hay duda, no puede dudarse, se duda de otras cosas, se duda del pasado (o del futuro), pero no de lo que está, no de lo que es, no de lo que está-siendo ahí:

vivir como bajo el mar

donde respirar es tragar la muerte

o como buscando

un hijo perdido en la muchedumbre,

sin saber dónde está,

sin saber si ha nacido

(Mujica, 2006, p. 203)

Gabriela Mistral sí que lo sabía. María de Nazaret sí que lo sabía. Todo ser humano que haya sido madre sí que lo sabe. ¡Hasta Dios-siendo-madre!, sí que lo sabe. Esa experiencia no se olvida, siempre está presente, como experiencia, es. Y en cuanto experiencia queda como un vacío, como una nada existencial: nada, vacío, hueco, en el que revolotean las angustias, en el que se patentiza *lo que es*, quiérase o no. Revolotean aves negras en el vacío... en la larga noche oscura, tal vez, pero –en definitiva– lo que se patentiza es el ser.

En la angustia se va cavando la tumba, las paladas de nada son un agujón: se ahueca la tierra para hacer una tumba, se ahueca la vida para hacerse semilla, a veces con dolor. Pero el sabio dice: ¡esa es la vida!, y el filósofo: ¡eso es! En lo hondo no habría que preocuparse, en verdad no hay por qué, a no ser que se esté apegado a los entes: el apego a las cosas siempre causa dolor.

Pero con apegos o sin apegos hacia allá vamos. Por más que le huyamos a la muerte, a la vejez, a la nada, siempre nos aproximamos: no hacemos más que cavar una morada óptica, y huir no hace más que precipitar. No somos más que topos, nuestro quehacer, pareciera a veces, no es más que excavar:

excavamos

el aire

ahuecando dos alas, hasta volar,

en el hueco que cavamos

(Mujica, 2006, p. 210)

Entre los seres humanos, después de tanta lucha y tanto esfuerzo, equivocada lucha y malogrado esfuerzo, no queda más que un frío epitafio:

he sido el más tatuado,

el de los labios partidos de tanta partida

de palabras dichas de tanta desdicha,

y apenas he llegado al borde del milagro:

al epitafio borrado por las lluvias

(Mujica, 2006, p. 213)

[un silencio]

¿Por qué preguntarse por el ser?, ¿y para qué? Pueden responderse estas preguntas, podrían quedar bien argumentadas, pero, en lo hondo, resulta mejor simplemente evidenciar que dicho preguntar acaece, la pregunta por el ser acaece, *lo que es* siempre se pone ante nosotros y deviene la pregunta. Las respuestas, muchas de las veces, han

desfigurado las preguntas; hay que andarse con cuidado. En cambio, el preguntar siempre ha sido bueno, ¡vale la pena preguntar! Con el preguntar corregimos la ceguera en la que estamos, o apalabramos nuestra mudez, e inclusive preguntando también nos topamos con sentimientos, sentimentalidades, y afectividades, hasta dar con el amor, ¿por qué no?, de todas maneras es el amor, experiencia ontológica del encuentro cuando uno se hace ofrenda: todo o nada, ser, todo o nada, ¡se es!, y el poeta da cuenta de ello:

*y como los que no tienen ojos
estiramos las manos hasta leer con las yemas
sobre la piel de los mudos*

o todo o nada:

*como quien baja los párpados
hasta mirar a los ojos*

el amor de los ciegos

(Mujica, 2006, p. 219)

Todo o nada: eso son las palabras con que se ha tratado de apañar el ser, ¡como si fuera tan fácil!, luz para ojos ciegos, susurro para oídos sordos: todo o nada, ¡eso es! Quipu de sabiduría ancestral, más allá y más acá siendo en lo que está todo el ser: tejido de palabras, manta de saberes, siku universal pero siempre solamente la mitad, túnica que cubre la desnudez de Dios, ¡eso es! Y no por nombrar al dios hay teología, ni por nombrar al diablo hay satanismo, no hay que ser tan ignorante. Se nombra lo que es: acá nuestro interés es ontológico, ¡y vaya a ver! Tanta palabra a veces no es más que eco, tanto eco a veces nos más que silencio; el eco es precisamente la evidencia de que el silencio tiene su potestad. Un tejido de palabras, o una red de ecos silenciados. Como la madre que no renuncia a sus hijos, que no renuncia sus hilos, que no renuncia a sus miedos, que no puede renunciar a ser madre. Lo que es: ¡eso es!, y tu silencio:

*mujeres arrodilladas tejen
con sus miedos
un manto para el dios desnudo.*

*a palabras levanto el muro
contra el que se vuelva eco
tanto callarse tuyo*

(Mujica, 2006, p. 220)

No todo silencio es porque no tenga nada que decirse ni porque no se haya preguntado; de pronto sea porque no se ha llegado la hora de esa palabra... además, también,

porque a veces lo que se quiere es escuchar una palabra individual, evidenciable, objetiva, y no todas las palabras son de esa forma: hay palabras nuestras. Nuestro silencio no es de ignorantes, y si apalabramos no queremos hacerlo de forma impuesta. La hoja no está en blanco, pero hay quienes no pueden ver nada escrito, por su forma tan dogmática de entender el mundo, aún a pesar de que se crean con toda la verdad entre el bolsillo. Nuestra palabra es *nuestra*, y por eso hay quienes no la entienden. Verdadeamos, como en *Paraíso vacío* (1992):

Tú hablas. Yo callo: digo un desierto a medida del infinito humano. No digo partidos por la mitad del otro.

– La página en blanco no busca ser escrita, pide ser leída–.

Dices, y callas: nosotros

(Mujica, 2006, p. 264)

Y se atreve uno a preguntar: ¿podemos los latinoamericanos preguntarnos por el ser?, es decir: ¿podemos los latinoamericanos apuntar una respuesta a la pregunta por el ser? Con su permiso, señor doctor filósofo, junto a usted que sí sabe de filosofía y tantas filosofías, vamos a hacer algún pequeño apunte, algo que años ha hemos venido sentipensando, no se vaya a enojar usted, pero es que nuestras lógicas no se identifican y usted tiene el deber de esforzarse en comprender, señor doctor filósofo, por los méritos de su propia objetividad, seriedad, rigurosidad, científicidad (suciedad, no, no se lo vamos a decir), mejor, sí, por su amable bondad, ¿tendría usted unos minutos para escuchar-nos, para leer-nos?, ¿podría usted, señor doctor filósofo, hacer un esfuerzo por comprender-nos?

Un cuarto desnudo, o despojado hasta el extremo sería más correcto: apenas la cama de hierro sobre la que yazgo desnudo.

Me ataron las manos en las espaldas, con los dedos entrelazados (como si rezara hacia atrás); los tobillos -con sogas- los sujetaron a los barrotes de la cama; arrancaron todas mis ropas y me cubrieron de arena.

Me dejaron allí.

Puedo levantar el pecho, pero dejé de hacerlo porque no hay ni ventanas ni espejos. No me amordazaron, eso no, tampoco nunca nadie vino a mojarme los labios.

Es de creer que, con el tiempo, el óxido terminará por comerse la sogá, entonces podré mover los pies, huir no, porque no hay puertas. (Sólo otros cuartos con otras camas, cada una con su montículo de arena, cada uno con su latido.)

A veces hablo.

De tanto en tanto me digo mi nombre. (Mujica, 2006, p. 279)

Un poema que habla de *Identidad*. Un poeta que, desde sí, desde su sí negado, amarrado (no amordazado) se identifica con nosotros: otros nos, otros cuartos, otras camas, nuestros montículos de arena, cual mascotas felinas, domesticadas por credos religiosos, políticos y económicos, de uno y otro tiempo en que su Historia se nos impone. Pero algo no se puede olvidar: el nombre de lo que se es (así no sea original); el nombre nos nombra no hay que callarlo. Sin embargo, hay palabras que por más que se nombren son como innombrables, que por más que se escriban son como si ni se leyeran; no son muchas, pero impactan porque siempre están a pedir de boca, y la primera de todas es. El poema prosado “Palabras” lo expresa muy bien, he aquí la segunda parte de la segunda:

Buscábamos la palabra en forma de hueco de esa palabra en todas las palabras, el hueco que hace de toda palabra un eco de ese hueco. Buscabas –lo dijiste cuando ya llorábamos– la palabra que no dice nada, la que se dice ella misma en toda palabra que no la dice, en las que no decimos para no llegarnos a nombrar. (Mujica, 2006, p. 282)

Hay, pues, palabras así; y cada quien se atormenta con alguna de ellas. Huecos de la palabra: de la palabra ecos. Pero hay una, sobre todo una, que no es meramente palabra. Mejor dicho, la palabra es solamente una distracción, y no hay que dejarse distraer para medio tectar su esencia, no la esencia de esa palabra, sino la esencia misma ausentándose de sí, ¿cómo podría ser de otra manera? Así que hay que estar atento, muy despierto, para evitar los ecos, los espejos, los entes, sin armas en la mano, totalmente desarmados, desamparados, y desnudos, sintiendo el montículo de arena que yace bajo los pies, ya el poeta lo ha dicho, así que tampoco es un imposible, pero al científico le tocaría dejarse de tanta ciencia y al filósofo dejarse de tanta filosofía, cada uno decide (aunque hay quien no puede liberarse de la lógica de la ecuación o de la cita de Hegel); en 1995, Mujica publica *Para albergar una ausencia* y allí ya hay visos de estas sabidurías:

*hay un don espejándose
en lo que no tenemos*

*un espejo transparente
porque no aferra
lo reflejado*

*una hebra de agua
corriéndole
al silencio:*

*quien la escucha
lo detiene,
quien la bebe lo calla.*

*Desamparo propicio
la imagen que no se mira,
la escucha
que no busca un eco,*

*alquimia de una herida
que no se aferra a sus bordes*

*alambique del
vacío
que hace del silencio palabra
(Mujica, 2006, p. 297)*

A veces puede pensarse el ser como un espejo esférico que no puede reflejar lo reflejado, y todo allí está sin bordes, infinitamente reflejado sin borde alguno. Puede que para Kant eso no sea científico. De todas maneras tampoco está por ahí reflejo alguno de Kant, así que de ello no hay que preocuparse. Pero sí hay reflejos, no se sabe cómo, de alguna lágrima, y de alguna melodía, en armonía siendo, anunciando alguna buena nueva como la aurora de todos los días. ¡Es lo que dice el poeta!, y solamente ganando alguna pausa de silencio puede llegársela a comprender en algo, así que es nuestro deber hacer no poco esfuerzo:

*nada responde a nada
cuando todo habla.
hay que soñar
un sueño sin voces,
volver a cantar escuchando.*

*dejar correr una lágrima
con la cara
bajo la lluvia*

*un silencio
que sea anuncio, un anuncio
que lo nazca,*

*un alba en la palabra alba
(Mujica, 2006, p. 321)*

Anuncia, pues, el poeta un descanso, una catarsis, un oasis que nos ocupará poco y que nos permitirá avanzar con nuevos ánimos: el anuncio del alba, a la aurora de cada día, después de los agites de la desnuda noche donde sueños sin voces auguraron el canto que esenciábamos mientras su melodía retumbaba desde lo hondo. Poco nos queda de lo poco que nos fue dado, pero *ser* a nadie y a nada se le resta, por eso ahora mismo nos fortalece el entusiasmo: a la madrugada amanece *lo que es* y hemos tenido guardadas nuestras palabras para podernos expresar a la luz del día: *sut'i*, por ejemplo; *suti*, también. Latinoamérica ha logrado amanecer, y ya danza sobre su montículo de arena: es verdad que nos han quitado las puertas y jamás se nos han dado ventanas, pues éstas no estaban más que dibujadas en la pared señaladas por los idiotas que nos tomaron por idiotas como si no tuviéramos sueños, sin que se percataran que también hemos estado soñando *lo que es* y que nos sustentamos en *lo que está*:

fruto poco nos es dado,

algunas

palabras

*que deb[i]³ *mos callar*

para ser por ellas nombrados

la soledad donde custodiar

la de otros,

la del misterio que nos separa:

el que nos revela

iguales.

y todo, poco a poco

nos será quitado,

la música que no hicimos canto

y el canto que no

encarnamos

el dolor que no fue

porque no me encontró arado.

3 * En el original: debemos.

*al final, día a día,
se nos regalará*

el descanso:

*el cuerpo ya no defenderá su casa
y la desnudez
hará de la noche morada,*

de la noche que no es noche

cuando un sueño nos es dado

(Mujica, 2006, pp. 328-329)

En el libro *Sed adentro* (2001) encontramos un poema optimista desde el cual se anuncia el sentipensar ontológico: se presenta como una gasa que danza sobre los techos de nuestras casas y que, evidentemente, solamente el poeta podría señalar, ¿quién más?, aunque tal vez la gasa no sea nada porque en lo que hay que detenerse es en la danza, pues es de todos (y de nadie), es de nadie (y de todos):

Sopla el viento

y mece silencios sobre los sueños

del mundo;

*una gasa blanca vuela sobre
los techados,
flamea mientras cae,
anuncia mientras calla.*

Danza de nadie y de todos

la deriva que aletea

(Mujica, 2006, p. 381)

Aletea el ser en la palabra, pero la palabra no es más que aletear; quien atiende solamente a la palabra no es otro que el que se fija en el ala y no en el vuelo. Naturalmente se debe atender a la palabra, ¿y cómo podría ser que no?, pero sin ilusionarse con ella, pues ella lo que anuncia es *lo que es*, y hay quienes nos dedicamos a *ser*. Pero ser es, también, palabra, ¡hay que andarse con cuidado!

En un instante infinito se nos revela *ser*, y al instante siguiente ya se nos ha diluido y no ha quedado siquiera una ínfima palabra; solamente nos queda el fulgor de la ausencia. Por eso creamos textos, no es por más. Textos que se diluyen, y textos que se quieren enraizar: memoria escrita, memoria oral (¡que los textos escritos no nos hagan prejuiciar!).

*Raro relámpago del
instante,*

*brilla y ciega sobre
un plato blanco y vacío.*

Hay que acoger el fulgor de la ausencia,

*reflejar
el don de lo que no está*

en cada cosa que creamos

(Mujica, 2006, p. 395)

La ausencia casi total de textos escritos en las tradiciones aborígenes latinoamericanas no indican ausencia de saber, ni tampoco ignorancia (a no ser para aquellos que creen en el mito de la palabra escrita): hemos estado siendo más allá y más acá de las palabras escritas, hemos sido siendo en puro estar no más, aquel estar que es honda raíz de *lo que es* y sin la que no podría ser.

La huella de la ausencia no es otra ausencia:

es lo que siempre ha sido

(Mujica, 2006, p. 399)

Y escribir puede que no sea sino para nombrar la ausencia (Mujica, 2006, p. 406), y *puede que no sea*. No hay que fijarse en el ala, sino en el vuelo. Los dogmatismos de la palabra escrita, y de toda palabra, son tan peligrosos como los de las armas, ¡y ya estamos cansados de tanta violencia! ¿Podríamos callar para escucharnos?, ¿podríamos permitirnos, todos a todos, con respeto escucharnos?, ¿podríamos hacer el esfuerzo de comprendernos los unos a los otros?

Al final, la palabra inicial no es nunca la escrita,

tampoco la hablada

es anuncio

pero sin trazo ni voz.

*Se la oye, pero callar,
como los pasos de nadie
atravesando soledades,*

*acercándose sin llegar,
tampoco irse*
(Mujica, 2006, p. 407)

Y así, sin llegar pero sin irnos, acá estamos, nos encontramos dispuestos a conversar lo que sabemos y lo que somos. No hay ausencia de ser, y hacemos presencia desde el estar. Al fin y al cabo «el ser humano no es, está. O, podríamos decir, que estar es su manera de ser. Su encarnación» (Mujica, s.f., p. 3). Estamos enraizados, desde lo hondo somos, y de esta forma nos acontece la señalada pregunta que interroga por lo que es.

Referencias bibliográficas

- Cepeda H., J. (Ed.) (2015). *Estar y ser. Aproximaciones hermenéuticas y ontológicas a la obra de Rodolfo Kusch*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española.
- Heidegger, M. (1997). “§34. Da-sein y discurso. El lenguaje”. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile, Chile: Univeritaria.
- Heidegger, M. (2002). “La esencia del habla”. *De camino al habla*. Barcelona, España: Serbal.
- Mujica, H. (2002, abril). “Ateneo científico. Acerca del pensamiento de Emmanuel Lévinas”. *Psicoanálisis APdeBA*, XXIV (3), pp. 417-438.
- Mujica, H. (2006). *Poesía completa. 1983-2004*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Mujica, H. (2013). “Tomo 1. Poesía completa 1983-2011”. *Del crear y lo creado*. Madrid, España: Vaso Roto.
- Mujica, H. [Entrevista con Alejandro Napolitano]. *Hugo Mujica: un peregrino de fin de siglo*. Consultado el 26 de octubre de 2014 en: <http://fritzgestalt.com/buscamujica.htm>
- Mujica, H. (s.f.). *El habitar*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Centro Psicoanalítico Argentino.
- Rivera, C. V. (1998). “El silencio originario en el pensar de Heidegger”. *Estudios públicos*, 69, pp. 369-383.



Segunda parte:

Ontología poética latinoamericana

Sentipensar ontológico latinoamericano

*A Rodolfo Kusch,
mi Maestro.*

Juan Cepeda H.

No pudo estar nada
sin fuerza
y sin esfuerzo.

Todo lo que es
está siendo
esforzándose
por ser lo que es.

Todo será
íntegramente
siendo en su estar
develándose en su infinito devenir
pasenro:
pasado-presente-futuro.

Urubus hondean el universo hediento
de perfeccionismos amorales, estéticos y cientificistas:
la carroña del racionalismo pulula
cual cadáveres humanos sobre avenidas
de pulcras ciudades.

Todo hiede:
el silogismo, el argumento, y hasta la libertad.
Todo hiede:
incluídas la democracia, la paz, y la tolerancia.
Todo hiede:
¿no sientes el hedor de estas palabras?

a. Sabidurías ancestrales

La oralidad del universo
de todos los universos
en memorias ancestrales
y en no memorias ambientales
campea tradiciones
no escritas en signos occidentales
pero no por ello
ausentes de verdad.

¿La verdad podría reducirse a la verdad escrita
y argumentada silogísticamente?
¿La verdad podría reducirse a la verdad argumentada
y demostrada científicamente?
¡Qué poca verdad
hay en esa verdad!

Nuestros Abuelos saben verdades
que no se publicarán en estos libros
ni en revistas indexadas
y que ni siquiera serán citadas
por los grandes autores
de este y otros tiempos;
nuestro Abuelos saben verdades
de verdad
que avivan la vida
y cuidan el sentido de vivir
con dignidad
trascendental.

Hay mayor verdad en la memoria de Natura
que en las enciclopedias
de conocimientos científicos,

y hay Abuelos que llevan
no una vida
sino tres, o diez, o mil,
buscando comprender esa Natura
y han comprendido
la divinidad de *lo-que-es*
en la hojita de Llantén,
en la corteza del Aliso,
en los efectos del Yagé,
o en la fuerza del Fuego,
en la señal de la nube,
en el sentimiento de un volcán ardiente,
o en la caricia humana,
en la palabra verdadeante,
en el espíritu que flamea en nuestras almas

...

La polifonía de la naturaleza
no es más que la sinfonía del ser.

Cuando hieden los saberes populares
es porque también
la verdad hiede.

No toda la verdad está escrita
en estos caracteres de tradición occidental.
No toda la verdad está dicha
en enciclopedias donde se citan unos científicos a otros.
No toda la verdad se sabe escuchar
porque primero debemos aprender a
estar
atentos junto a los Abuelos;
allí hay una palabra oral
de sabiduría ancestral
que verdadea siglos de indagación natural
entre voces indígenas, afro, orientales, isleñas
sin afán de justificación científica,
sin pretensión de consideración universal.

Las filosofías amerindias
son sabidurías ancestrales
con siglos de tradición oral

forjadas antes de los ideales
de falsa igualdad
predicada en medio de la esclavitud,
antes de libertades republicanas
buscadas solamente para ciertas élites,
antes del desarrollo cientificista totalitario
que amordaza toda otra comprensión de verdad,
sabidurías con las que han avanzado
diversos pueblos de la Tierra
en aprendizaje continuo de una convivencia ambiental
con todo lo que es,
con todo lo que está,
en este hervidero que vamos siendo el mundo.

Junto al fogón de la verdad
se mambean las diferencias
entre lo que es y lo que está,
entre lo que se dice y lo que se siente,
entre lo que se piensa y lo que se hace,
entre lo que se escribe y lo que se lee,
¡este evidente misterio de la dualidad!

Desde el fogón de la verdad
se retienen en la memoria
sabidurías ancestrales
que hieden a leña seca húmeda de majada,
que humean risas y llantos de niños semidesnudos,
que cubren apenas lo necesario
para dejar al descubierto toda la maternidad
de la PachaMama
que se ofrece femenina y consolante
ante el dolor que siempre natural
acompaña el camino humano
de nuestra existencialidad.

Fuego que arde
verdades sabias
de pensamiento ancestral,
filosofía amerindia,
acompañada
de dicho popular, de ironía campesina,
de burla singular

con las que se sentencia
la curación, el conjuro, o la salvación.

Es verdad:

no toda la verdad está escrita

y a veces

ni se musita

y queda callada

como apañada

en labios apálabres

pero no insensibles.

Es verdad

que también el silencio

entraña verdades

por las que no se interesan

ni en los laboratorios ni en las ciudades,

ni en la academia

(jueza de certezas)...

¡es verdad!

Aunque se haya hecho del indígena un esclavo,
aunque se menosprecie el pensamiento afro,
aunque no se aprecien las tradiciones del campo,
no deja de ser

ni lo indio, ni lo afro, ni lo campesino,

pues lo que es no es sólo lo blanco,

ni lo racional solamente,

ni sólo lo argumentado silogísticamente.

¡De conceptos no está hecha la realidad!

¡Ni de latigazos la verdad!

Es el símbolo, lo mágico y el mito,

es la noche, el ritmo y la fuerza,

es la cosecha, la ironía, el refrán y la sentencia,

como es la palabra que va dejando de ser palabra:

fuerza rítmica,

voz en acto,

milagro real

ilógico para la lógica

logocéntrica-occidental.

No.

No. Nada.

No. Nada. No-ser.

¡Dizque no puede ser!

No.

Nada.

No-ser.

¡Lo que no puede ser!

Lo que no puede ser

(aunque sí)

es la pura unidad:

¿acaso no están todos los colores en el blanco?

¡También dentro de las racionalidades está la racionalidad!

¡Sea!

En silencio.

¡Hágase!

De la nada.

¡Levántate y anda!

Nuestros prejuicios

no nos dejan pensar.

Y para sentipensar

hay que volver a nacer.

¿Si no cómo comprenderás

lo indio que hay en ti?,

¿lo afro que te hace ser?,

¿la semilla desde la que estás?

Hay [habe] lo que es,

tienes la natura de tu ser;

es la verdad que por fuerza se vivencia,

eres palabra que verdea en tu ser.

No desdeñes la verdad.
Tu verdad no es más que un hilacho de la verdad total.
Todo lo que es
busca hacerse digno en ti,
pero no sólo en ti,
ni solamente en tus conceptos.
Aprende a escuchar.

¡Escucha!

Escuchemos.

Escuchémonos.

Unos a otros y todos a todos.

No desdeñes la verdad.

El grillo también verdadea.

Y lo hace también el gusano.

Verdadea la oscuridad de la noche,
tanto como la luz del sol.
Verdadea tanto el sentimiento
y a veces no tanto el principio abstracto de la razón.
Verdadean los pies,
¡y verdadea tu corazón!
¡Ay!
No desdeñemos la verdad.
No desdeñemos *lo que es*.

Tengamos cuidado.

Sentipensemos:

penSERnos.

Hacernos sentido,
develarnos sentido,
palparnos sentido:
sentido-ontológico.

Pensarnos,
sentipensarnos
siendo hundidos en el ser
total.

El ser-racional
no es, evidentemente, ¡je!, el ser-total.

Aprender a pensar es fundamental.
Aprender a sentir-se desde la tripas es vital.
Aprender a comprender es divino
(entender es natural).

Necesitamos comprender lo que somos.
Ser lo que somos.
Ser.
¡Qué sea el ser
nos hurga la vida!

¡Qué sea el ser
nos hurga la historia!

Ponerse en sintonía con el ser
regenera la melodía de lo que se es;
no se trata de una regeneración meramente política,
o económica,
o cultural,
sino ontológica...

Tal vez, también, el ser se regenere en lo que está,
su dinámica propia le hace estar siendo:
ser y
estar-siendo.

Así como una melodía es
en el ritmo propio de su esencia,
y está en la sonoridad que la hace evidente.

¿Cómo podríamos degustar su rítmica
si no es por la regeneración sonora
en la que transformada podemos los humanos percibirla?
Ser y Estar.

La genuina *ley de origen* es
lo que es:
y verdadea lo que es en lo que está.

Desde las entrañas de todos los seres,
o en nuestras palabras: desde las tripas del ser,
rige ontológicamente [una] *fuerza* por la que hay lo que es
y que medio-comprendemos
como *ley de origen*,
fuerza constante y vital
de sapiencia natural
desde la que se es como se es
y *nada* más:
fuerza rítmica autopoietica
total.

No se comprende la ley de origen
a punta de silogismos de lógica occidental.
La racionalidad moderna
se tiene que regenerar:
desdoblarse en *lo que es*
con autocrítica que no niegue
el hedor de las entrañas:
¡el mito de la razón pura
no es tan racional!
No se desdeñe
-¡y con esa pedantería!-
la tradición oral.

La enseñanza de los Abuelos
es
pensar
que tenemos que seguir siendo indígenas.
En América Latina
no podremos dejar de ser
indígenas,
... no podremos
dejar de ser
tampoco
lo afro que ya somos,
ni podremos perder

las tradiciones
que hemos ganado en el campo
y en lo popular.
Ser lo que somos,
sin avergonzarnos,
nos motiva a pensar
el problema del ser
ontológicamente
de otra manera
que ser
meramente racional (logocéntrico-occidental).
Nuestras sabidurías ancestrales
no solamente no son occidentales
sino que son saberes
de ciencias de la vida
que nos ofrecen el sentido de existencia
propio
y sin el cual nos desenraizamos
de nuestro ser
que es la raíz del ser
a la que naturalmente estamos conectados.

En la sensual danza
que es el universo
estamos.
Hacemos parte de esta seductora sinfonía
siendo.
Una ontología integral y que busque ser íntegra
no desdena nada de lo que hay.
La verdad es verdad total,
aunque solamente nos sea dable una hilacha;
pero no por ello es bueno quedarnos atados
a lo poco que se puede conocer
con un puñado de neuronas...
Se abre el girasol todo
como si todo el sol fuera solamente para él,
pero a veces se le olvida
la grandeza del sol,
la grandeza del ser,
la grandeza de ser,
¡el milagro de estar!

*Somos danzantes del viento,
somos de espíritu.*
Este principio ancestral
de carácter metafísico
verdadea la esencia
no sólo del ser humano
sino del ser total:
las raíces de la autopoiesis
están sembradas en el espíritu
pues del espíritu emerge la vida
y el amor como condición vital
de sentido existencial
que se realiza en *lo que es*,
que se encarna como ser,
y que se halla (habe) en el estar.
Espíritu es aire ontológico,
vital y afectuoso,
que se dona *siendo*
y *haciéndose* trascendente
en el hedor de lo que está,
de lo que hiede cual semilla
que se niega para afirmar
-se
en cada ente y todo el ser
total, y totalidad
de la fuerza
que de sus propias entrañas emerge
siendo para serse
como hacerse
óntico y ontológico,
es decir: espiritualmente.

b. Pasiones de ser

¡Cómo ser
sin amor!

La pasión
de la vida
escondida
en nuestro ser
hace ver

el sentido
de nuestra existencia.

¿Quién busca un libro de poemas?
¡Busque el poema del amor,
busque la vida del poema,
busque el amor que se esconde
en cada verso del poema!

¿Aún seguimos interesados en los libros?
Pero acaso ¿no
el libro importado ha sido vencido
en América
por el hombre natural
desde tiempos de Martí?
¿Dónde está el interés por el indígena
que somos cada uno de nosotros?
¿Dónde está el interés por el afro
que ritma en cada uno de nosotros?
¿Y el interés mestizo
por los mestizos
que somos cada uno de nosotros?
¡Cómo nos falta el amor!
¡Cómo nos falta la pasión!
¡Si sólo se es amando!

Mi verso es de un verde claro
como ese verde que tapiza la pampa infinita
del sur latinoamericano;
mi verso es de un azul profundo,
ese mismo azul del cielo abierto en la puna andina;
mi verso no de un color mío
sino de todos los colores y de todos los temores
que subyacen al suelo de la selva.
Amarillo desteñado es mi verso
cual camino destapado y polvoriento
sobre los Andes.
¡Ay!, los colores de mis versos,
mis colores de tus versos,
y tus versos en mis colores...
colorado, en fin, está cada verso

por la sangre de los muertos.
Mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido.

¡También los muertos son!

Primero murieron los indígenas.

Después murieron los esclavos.

Luego murieron los sin-derechos.

¿Murieron? ¡Pero si no han terminado de morir!

He aquí mi verso
enamorado
de todos los muertos
que no han terminado de morir.

Porque los muertos también son.

¡Muere en mí
el indígena expropiado!
¡Muere en mí
cada esclavo arrancado y desplazado!
¡Muere en mí
cada campesino timado por comerciantes!
¡Muere el humilde y muere el pobre,
el gamín y la prostituta!
¡Mueren y siguen muriendo!

No han terminado de morir;
que lo diga Pablo Neruda.

Por ahora, no los dejaremos morir,
que lo digan las Madres de Mayo
y las Madres de Soacha.

¡Hay carmín encendido
en el alma de estos versos
que no dejan morir
a ninguno de sus muertos!

Pero cuando se llegue mi hora de morir,
también *moriré de cara al sol*
una tarde de aguacero
mientras, tal vez, un pordiosero
esté tocando a la puerta
para preguntar por la tragedia
que esté lloviendo y haciendo sol.

Yo amaba mucho,
dirán,
parecía mi ser de los gallardos seres,
diremos;
pero será incomparable.
No es igual el amor
del que murió en una hamaca,
del que murió en una cama,
del que murió de una bala,
del que murió en una cruz;
no, no es igual.
Y yo apenas muero en cada verso,
¡qué voy a ser igual!
¡Qué va a ser igual mi amor
que es apenas de poeta,
o de filósofo arrancado
que se pone su careta,
qué va a ser igual mi amor,
pero qué va a ser igual!

Eso sí,
yo amaba mucho,
y pocos lo sabrán.

Y los que amamos
también somos.

Amar es ser
y yo he amado desde las tripas.

¡Me hiede el amor!
Y pocos lo saben.
Mi amor es entrañable.
Soy en-el-amor:soy en-amor-ado.

Desde las entrañas,
puro hedor.

¿No es hedor
el del Crucificado?

¡Hiede la salvación!

La verdad de la Encarnación
es que
Dios se hizo hedor, puro hedor.
Porque, también, su amor era entrañable.

Es verdad:
yo amaba mucho.

El amor es.
Se es en el amor.
Y el amor es la Fuerza más pura
(aunque también hieda).
Hay que subir los montes altos
con la Cruz a cuestas
para saberse enamorado.
Si no te esfuerzas
tu hedor será pútrido;

tendré tiempo de sufrir,
tendrás tiempo de sufrir,
sufriremos al tiempo.
Enamorados,
no se tiene derecho a reposar.

Amando
significa *siendo*;
siendo
significa *amando*.
Pero ser y amar no son lo mismo,
aunque se haga lo mismo.

¿Qué es, entonces, la *pasión* por el *ser*?
Ya lo expresó Martí:
hacerse arte entre las artes

y monte entre los montes.
Hurgarse en las entrañas
el hedor de sus propias tripas,
sin quejarse:
la lengua se deshonra con la queja.

Hay filósofos que creen en el concepto
de ser
sin concepto.
Hay poetas que son
amor encarnado.

No te quejes,
no deshonres tu capacidad de hablar.

¿No te es evidente la ontología de los poetas?
Sube más alto.
O escucha las olas.
A veces ruge el mar, y revienta la ola.
Lo-que-es
se apalabra,
o, por lo menos, ruge.

De pronto
te falta ser.
¡Vaya uno a saber!

Yo prefiero la caricia
a veces del susurro
del mar o del viento,
a veces del grito
del ave o la mujer,
a veces de la amada,
y otras del enemigo;
de todas maneras,
yo prefiero la caricia.

No siempre te acarician,
a veces te haces acariciar;
a veces no te acarician ni te haces acariciar,
pero ahí está la caricia.
Y yo la prefiero.

Acariciado,
se es.

Y se es cuando se acaricia.
Enamorado,
se es;
se es cuando se ama
y se es enamorado.
¡Vivencia el amor
siendo!
¡Sé
enamorado!
Enamórate
y déjate enamorar.
Sé.
Y nada más.

Apasiónate por ser
y estarás apasionado por el ser.
También apasiónate por el ser
de los demás:
todos tenemos el deber de existir
y nadie tiene derecho a quitárnoslo.

Si vivir es un yugo,
dame tu yugo,
y vivamos juntos.
La vida es un deber
y no existe un derecho a escupirla.

Viviendo
se es.
Vive,
y deja vivir.

Se llega la hora
en que no habrá derecho para las víctimas
(porque, ¿si te has fijado?, los humanos
se inventaron los derechos
de aquello que no les es cotidiano

practicar).
Pero tiene que llegarse la hora
de que no hayan más víctimas,
ni de que haya quien se haga la víctima.

Vivir es esforzarse,
sentenció un poeta.
Esfuézate,
y nada más.

Con el sol al lomo
el campesino ara la tierra,
y el buey todavía carga el yugo donde no hay tractor.
No lloriquees.
Con el alma engrasada
termina cada día el obrero asalariado
y sin agua caliente en la ducha.

No te quejes.
Con un sinnúmero de evaluaciones para calificar
sobre la cama, a media noche,
se duerme la profesora sobre su escritorio personal.
¿De qué derechos me hablan los sindicatos?
¿De qué derechos se jactan los senadores?
¿Con qué derecho nos mienten los gobernantes?
¡Ja jaja!,
¡sí que me hacen reír esos hipócritas!,
¡sí que nos hacen sufrir esos desgraciados!
¿De qué se ríe, señor ministro, de qué se ríe?

¿No es mi verso una espada reluciente?

¿No es mi verso un grito entusiasta?

¡Se habrán de cumplir los anhelos del poeta,
amante de lo más difícil!

Si hieden estos versos
es porque han sido escritos desde las tripas.
Si son de un carmín encendido
es porque hay sangre en ellos.

De lo contrario,
no valen la pena.
¡Que sean borrados
y echados a la cloaca!
¡Esa es su naturaleza!

*El deber de un hombre
está allí donde es más útil.*
Pero ésta su utilidad
no es capitalista.
Un verso, inclusive, si es bueno
será muy útil.
Y es bueno si se realiza en cuanto es:
saeta espiritual,
dardo encarnado,
sentencia vital,
palabra existencial,
fuerza ontológica.

¡Por Dios santo!, si esto es un verso
¿qué será el ser?

Ser es poesía.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?

*El punto más amado
entre los puntos que el amor encierra,
es lo imposible, ¡el fuego no apagado
de este mi corazón opreso en tierra!*

Flor y canto.

Dualidad.
Ser es dualidad que espera.
Esperanza
en verde claro.

Fuerza.
Fuerza Rítmica Autopoiética
total.

Grieta
y hedor.

Herida.

*Me levanto,
y me hiero y me curo con mi canto.*

Cicatriz.

Dolor.

*Alcen en vuestro pecho los dolores.
¿Por qué gemís dolor a mi memoria,
si es mi dolor mi suspirada gloria?*

Entusiasmo.

Esfuerzo.

Combate.

Acción.

Lucidez y tentación.

Verdad y negación.

Claridad y estupor.

Sangre y sexualidad.

Pasión ontológica.

Impureza y pudor.

Catarsis.

Nada.

*Ni ser sin ser...
no puede ser.*

He sido

lo que *sido* puedo ser:

lo que *sido*
enloquesido,

¡je!

Ser:

en-amor-ado,

en-lo-que-sido

puede ser.

Ser y ser.

No identidad.

Ni mismidad.

Ser es

verdadear.

Y se verdadea lo que es.

Ser y ser.

Ontología

entre los valles poéticos

y los montes filosóficos,

ontología en-amor-ada.

¿Qué más puede ser

la pasión por el ser?

c. *Lo que es popular*

La Universidad, que en el Medioevo

fue fundada con el pueblo,

tiene hoy día su razón de ser

de espaldas a lo popular.

Los proyectos de investigación

que cumplen estándares académicos

deben pensarse con problemas y métodos

avalados curricular y científicamente

donde lo popular, el pueblo,

solamente entra como objeto de investigación.

Allí tuito va al revés:
para un campesino, en la universidad
todo va al revés,
lo que es no es
y lo verdadero no tiene validez
si no se expresa metodológica
y epistemológicamente bien.

Salirse del molde académico
conlleva salirse del orden institucional.
Pensar de otra manera los problemas
de la investigación académica
tiene sus riesgos.
¿Se podría pensar en una academia popular?
¿Se puede pensar en una ciencia popular?
Se nos mira rayado
a quienes hablamos de filosofía popular.
Y se escandaliza el filósofo
cuando escucha algo así como de
una tal ontología popular.

La academia no ha podido aceptar
la verdad de los saberes del pueblo, no ha podido
rendir sus ideas
e interpretar sus sentimientos
en su mismo lenguaje,
entre otras cosas porque no son considerados científicos
los sentimientos,
como tampoco han podido
cuestionar el prejuicio
de que científica
es la verdad.

Necesitamos aprender a escuchar
al pueblo
con sus sabidurías
culturales y *científicas*.
El pueblo verdadea
en su lenguaje peculiar y propio,
con su originalidad;
y al conversar con el pueblo

debe tener cuidado, la universidad,
de no imponer su propia lógica;
debe buscar comprender,
primero, la lógica *popular*,
pues los sabios del pueblo
despojados de ese ropaje, lo serían igualmente de su carácter,
como bien lo expresa Hernández.

Aunque el pueblo ya ha aprendido
que no hay que hablar por hablar,
según dice Martín Fierro:
saber el hombre guardarse
es la gran sabiduría;
saber cuidar y cuidarse
para evitar el menosprecio y la burla;
tener cuidado y callarse;
tener fineza al pararse
para abandonar la mesa;
hacer como en la siembra, todo
con mucha sutileza.

El paisaje y el mero hecho de vivir
pareciera que no tienen nada ontológico:
están en el nivel de lo óptico,
dice Heidegger.
¿Pero el paisaje de la siembra y la cosecha
laborados por el ser humano
que vive en el campo,
o que ha sido desplazado a la ciudad,
son meramente ópticos?
¿En verdad, el pueblo humilde y sencillo
no tiene nada que decir
sobre el sentido de su ser,
e inclusive sobre el ser?,
¿el campesino o la señora del barrio humilde
no tienen una comprensión de *lo que es*?
Parece que sí,
dice Rodolfo Kusch.
¿Entonces puede darse una ontología desde lo popular?,
¿una ontología popular?

Necesitamos aprender a escuchar
al pueblo,
nosotros los académicos.

*El que va por esta senda
cuanto sabe desembucha,
y aunque mi ciencia no es mucha,
esto en mi favor previene;
yo sé el corazón que tiene
el que con gusto me escucha.*

El pueblo
(campesinos, trabajadores, abuelitos, amas de casa, ...)
sabe quién les escucha,
sabe si se le escucha,
y cómo se le escucha.
Tal vez considere que no es mucha su ciencia
porque ya le hemos impuesto esa creencia
nuestra,
o porque sabe que para la academia
no es mucha.
Pero su sabiduría es ancestral:
sabe
y sabe que sabe.
Y sus conocimientos no son tan ingenuos
como creemos
los investigadores.

Necesitamos aprender a escuchar
al pueblo.
Aprenderemos de las llamadas ciencias exactas
y de las ciencias humanas,
aprenderemos del ser humano,
de sus valores y de su arte:

no pinta quien tiene gana
sino quien sabe pintar.

En fin, sus saberes nos hablan
de la verdad del existir.
¡Eso ya es mucho decir!

¿Y la verdad que nos cuentan
en sus cantos y poemas,
en sus mitos y trovas,
ya algo de ello escrito?
Podemos hacer también
investigación documental,
para todo lo que el canto puede expresar,
inclusive en las canciones tradicionales,
populares.
Al fin y al cabo, cuando no tienen más qué decir,
como Martín Fierro,
se rompe la guitarra.
El canto está
profundamente vinculado al existir.
En el pueblo
el canto es la ratificación de su esencia,
se afirma en su propio ser.

Y dende que todos cantan
yo también quiero cantar.

Pero también hay que aprender
a leer
la verdad popular.

Hay que aprender a desaprender
la verdad académica
y meramente científica.

... voy en mi camino
y nada me ladiará,
he de decir la verdá
[...]
Esta es pura realidad.
[...]
tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.

Sí, necesitamos aprender
a comprender
la verdad popular.

¿Nos hemos fijado que casi siempre fallan
los pronósticos meteorológicos?

¿Nos hemos fijado cómo fallan
los aparatos electrónicos?

¿Se equivoca acaso el campesino
con su calendario natural?

*Los cielos lloran y cantan
hasta en el mayor silencio.*

*Lloran al cair el rocío,
cantan al silvar los vientos,
lloran cuando caen las aguas,
cantan cuando brama el viento.*

Hmm,
¿pero ha dicho el campesino
en una sentencia formal
algo que nos evidencie
que sobre el ser se ha puesto a pensar?

*El ser de todos los seres
sólo formó la unidad,
lo demás lo ha formado el hombre
después que aprendió a contar.*

¡El ser de todos los seres!
Evidentemente acá
no se está refiriendo a un ser-personal,
a Dios, por ejemplo.
Lo que está diciendo esta sentencia
es el ser, ya preguntado siglos ha
por Parménides, Platón, Aristóteles,
san Agustín y santo Tomás,
Duns Scoto, Descartes, Leibniz,
Kant, Hegel, y hasta Heidegger van...
El ser de todos los seres,
que es lo fundamental,
por lo que las cosas son
y conforme a ellas están,
y por lo que ninguna cosa
por fuera se puede quedar.

Afirmar el ser de todos los seres
es tener que haber pensado
que en la huerta todas las cosas *son*:
es el maíz en la caña
y el grano de trigo en la espiga,
es la caña y es la espiga,
y es también el azadón
con que se abre el hueco
para sembrar la semilla,
y es el hueco tanto como esa semilla,
y es también el campesino
con su mujer y su familia,
y es el calor del sol, como el sol y como el día,
y es la noche y es la luna,
y es la pampa y es la puna,
así como el jaguar o el puma,
el cóndor o el colibrí,
y el vuelo con el que vuela,
todo eso
es
el ser de todos los seres,
que también lo son las almas,
la divinidad y los espíritus,
no sólo lo que se ve
sino lo que se siente,
por eso es el dolor,
es la alegría y la confianza
en el suspiro que lanza
el enamorado a su amor,
¡ay!
y hay
lo que es:
el ser de todos los seres.

Pero en esta mirada
no es que primen los seres,
uno por uno.
Es el ser
(de todos los seres)
lo que se está comprendiendo,
y queda bien claro:

formó la unidá

en todos los seres unidos
se puede interpretar
está el ser aquí nombrado.

La unidad del ser
estudiada como el primer trascendental
por siglos de filosofía
es en forma popular develada
por un gaucho campesino.

La unidad del ser
en todo *lo que es*.
Y con esto no se necesitaría más.
Acá se encierra toda la ontología
estudiada desde los griegos,
o tal vez desde antes:
el ser de todos los seres
que se constituye en unidad,
y que en ese uno le caben
verdad, belleza y bondad,
que si es, es
y que si no es, no es;
y sin tener otra causa
que su misma onticidad,
de todos los seres análogo
sólo para poderlo comprender,
pero una sola es su esencia
que es su misma unidad.

Otra cosa diferente es tener claridad
en que la inteligencia humana
después que aprendió a contar
considera ver distintos seres
en lo que no es más
que su forma de ver el mundo
sin atender a su unidad
y que viene a ser lo que ahora
le da aires de cientificidad:
desbaratar el ser en sus partes
para poderlo observar,
¡como si observar se pudiera
toda la íntegra verdad!

El ser de todos los seres,
el ser en su verdadera unidad,
¿es o no una sentencia fuerte
que el gaucho nos quiso heredar?
¿Los filósofos de Occidente
como ontología lo podrán aceptar, o no?
Y sin embargo más sabio que esto
es la ontología existencial
que posibilita a cada ser humano vivir en armonía
y con tranquilidad
porque su fondo es la raíz de lo vital:
parir al hijo pujando para que no pierda el ser,
luego en su formación enseñarle a crecer
con los otros seres:
con sus hermanos, con su familia, con el cóndor, con su llamita,
con el río, con el árbol, con el cerro, con la tempestad,
caminando juntos el camino de la vida:
en unidad;
y finalmente estar bien dispuesto a entregar su propio ser
al ser de todos los seres,
habiendo enseñado también lo sabiamente aprendido.
Es, como se ve, una ontología existencial,
que se dice de otra manera
pero igual de verdadera
a la ontología occidental,
aunque quien la diga
no haya ido a la universidad:

*yo no soy cantor letrado
mas si me pongo a cantar
no tengo cuando acabar
y me envejezco cantando:
las coplas me van brotando
como agua de manantial.*

d. Ontología poética

*una flor
en la grieta de un muro
¿Qué importa todo lo demás?*

Es la flor en la grieta del muro.

Son la flor y la grieta.

Es el muro
con su grieta y con su flor.

Si todo lo que es
no fuera más
que un muro con una flor en su grieta
¡sería el ser!

¿Se necesitaría, entonces, de algo más?

De nada.

Y la nada tal vez sería más
que el ser,
pues todo el ser
no sería
más que la grieta en el muro
que le ha permitido ser a la flor.
¡Qué importancia la de aquella grieta!

¡Cuántos tratados habría sobre la unidad
de la flor, la grieta y el muro;
sobre la verdad
del muro con su grieta y con su flor;
sobre la bondad
de la grieta que ha posibilitado a la flor en el muro;
y hasta sobre la belleza
de que en medio de la nada
florezca la flor
en una grieta que anonada
a un muro que por ahí está!

Todo cae.

Cae la vida en el ser,
como la flor.

Todo cae hacia su suelo.
Hasta el ser mismo cae,

en la vida,
y no deja de caer.

Algo debió caer en el muro,
o el muro debió caer,
y se agrietó.
¡Bendita caída!
¡Florece la vida!

Nada
no es nada.
Sí: la nada no es nada.
Lo es casi todo,
a no ser por el ser.
Dizque nada se sabe
de la nada.
¿Para quiénes?
Nada sé.
La nada verdadea su esencia
y nos habla, como el ser.
Si un muro, una grieta y una flor
son,
¿todo lo demás no es nada?
Nada es.

Basta un muro, una grieta y una flor
para confirmar el ser.
Basta una grieta con su flor en un muro
para confirmar la nada.

¿Hay algún límite entre ser y nada?,
tampoco bordes donde tantear
a pesar de que el muro estuviera totalmente definido,
¿como si pudieran darse las definiciones
en ontología!

No hay bordes.
La fantasía de los filósofos
y de la ciencia universal
se inventa sus argumentos
de indudable perfección
gramatical.

No hay bordes.
Sólo la experiencia vital:
la flor
en la grieta del muro,
y más nada.
La flor
en su fuerza,
porque ella se esfuerza
siendo esa flor.
No hay bordes,
no nos vengan con cuentos.
En verdad
no hay más que la fuerza de la flor
y la fuerza del muro,
más la no fuerza de la grieta
y la no-fuerza de la nada.
¿Qué más se podría esperar?
Todo es fuerza,
mero esfuerzo.
No hay bordes.

Tampoco *hay raíces*
hay lo arrancado.
Por arrancar el ser de lo que es
nos quedamos con la nada.
¿Queremos arrancar la flor de su grieta?
¿O preferimos arrancar el muro?
Los científicos lo han arrancado una y otra vez,
pero están a punto de volverlo a arrancar:
¡qué arrancados!
Hay también los que no creen que la vida está en la flor,
porque ¿qué tal que no sea una verdadera flor?
¡Qué arrancados!
Siempre se andan arrancando el muro y la flor,
y con ellos arrancan la grieta
y todo lo que es,
tanto que hasta arrancar pueden la nada,
¡y la han arrancado!
¿Con qué nos estamos quedando?
Sin muro,
sin flor,
¡sin ser!,

sin grieta,
¡sin nada!
Solamente un soplo, una melodía.

...
escuchando la música
no el instrumento
no al músico ¡que no lo hay!,
ya fue arrancado,
pero la música queda:
hela ahí, siéntela,
está la música de la flor,
la música del muro,
inclusive la música de la grieta;
la música no se puede arrancar,
de fondo están
la música del ser y la música de la nada
unidas en una sola fuerza,
fuerza rítmica.

La melodía es
inarrancable,
pero los filósofos y científicos no lo sabían;
solamente lo sabían los pájaros y el viento,
y con ellos lo aprendieron
los indígenas y los campesinos,
y todos los humildes que no se avergonzaban
de conversar con las aves y el viento,
con los surcos y los espíritus...
pero los filósofos y científicos no lo sabían,
estos solamente creían en sus ciencias y en sus conceptos,
¡qué arrancados!

¿Ahora podemos comprender
la importancia de las aves, de los vientos,
de los humildes?

¡No los debimos haber menospreciado!
Su valor es grande por-
que hacen del silencio palabra,
saben leer la hoja blanca,
y la hoja verde de todas las plantas,

saben escuchar el viento
y el río y el trueno,
conocen el lenguaje de la vida
(sin las sapiencias de la epistemología),
y vivencian –por eso– cada destello
de su sabiduría:
¡la vida engendra la vida!,
es autopoietica,
merece cuidarla.
El ser engendra la vida:
como en el muro la flor.

Ser:
fuerza rítmica autopoietica
total.

También el silencio
es parte de la música.
La nada del silencio es.
El todo incluye el silencio,
él también acompaña la nada.
Total.

¡Hay fuerza en mis palabras!
¡Y música! ¡Y vida!
¡Y nada
más!
¡Total!

Lo que es.

*Hay que soñar
un sueño sin voces
y esforzarse en cantar su flor,
¿no es así?
Flor y canto.
Flor y grieta.*

Grieta y muro.
Muro y nada.
He soñado desde mi nada
el muro que ahora canto,
¡y soy feliz!

Solo me hace falta
dejar correr una lágrima
con la cara
bajo la lluvia,
y todo mi ser llueve
cuando Karem me acaricia
y me mira sin querer
apalabrar nada:
su dolor está en mi alma
y corre mi lágrima.
hay que acoger el fulgor de la ausencia,
reflejar
el don de lo que no está
y soñar
un sueño sin voces
un relámpago sin luz
una sirena de verdad.
La huella de la ausencia no es otra ausencia,
es huella y es presencia
de lo que es.

Al final, la palabra inicial no es nunca la escrita
porque esa, la inicial,
nunca está dicha,
es sólo un susurro
de viento en el alma
de lo que es...
fuerza ... ritmo ... vida ...
en unidad,
total unidad,

de lo que es;

y desde el comienzo, la palabra final no es nunca la escrita
porque esa, la final,
sólo será dicha
y éxtasis de felicidad:
ritmo fuerte de la vida
pasenro
que sabe a chocolate
eterno,
¿cómo podría ser de otra manera?,
si apenas estamos

siendo,
¡y esto nos basta!

Bogotá, febrero de 2014
Maimará, mayo de 2015

Esta obra se editó en Ediciones USTA,
Departamento Editorial de la Universidad Santo Tomás.

Tipografía: Minion Pro.

2016

Dentro del nuevo horizonte que Heidegger le abre a la ontología se encuentra la poesía. En sus estudios retoma a algunos poetas europeos a partir de los cuales encuentra cómo habla el ser, tarea que en la región hispanohablante también ya ha adelantado Mauricio Beuchot, entre otros. Es precisamente, en este contexto, que el SEMillero METafísica y ONtología: SEMEyON adscrito al Grupo de Investigación Tlamatinime sobre Ontología Latinoamericana, se propone avanzar la pesquisa ontológica en la obra poética de algunos autores latinoamericanos. Aunque semejante tarea no es nada fácil, y a veces tampoco aceptada por «filósofos ortodoxos», aprovechamos que el semillero está constituido por jóvenes estudiantes de licenciatura y maestría que creemos en el proyecto, además que para esta propuesta particular también hemos recibido el apoyo financiero de Colciencias y de la Universidad Santo Tomás.

Como se verá, la obra se estructura en dos partes: una primera, más hermenéutica, en la que los autores hacemos una aproximación ontológica a la poesía indígena colombiana, a la del cubano José Martí, y a la de los argentinos José Hernández y Hugo Mujica; en la segunda parte se presenta una propuesta de ontología poética, nutrida con los aportes de los textos cuyos autores ya se estudiaron en la primera parte. A decir verdad, este proyecto no ha finalizado, si apenas comienza: en eso estamos, estamos siendo.