

**LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN LITERARIA EN LA OBRA *HOGAR
EN MINIATURA.***

**LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN COMO METODOLOGÍA PEDAGÓGICA PARA
LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DE LA LENGUA Y LA LITERATURA.**



JUAN SEBASTIÁN PALACIOS PINILLA

**LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
UNIVERSIDAD DEL CAUCA
POPAYÁN
2022**

**LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN LITERARIA EN LA OBRA *HOGAR*
*EN MINIATURA.***

**LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN COMO METODOLOGÍA PEDAGÓGICA PARA
LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DE LA LENGUA Y LA LITERATURA.**



**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA**

**JUAN SEBASTIÁN PALACIOS PINILLA
ESTUDIANTE**

**MAGÍSTER EDGAR ALBERTO CAICEDO CUELLAR
DIRECTOR**

**LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
UNIVERSIDAD DEL CAUCA
POPAYÁN**

2022

A papá y mamá

**LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN LITERARIA EN LA OBRA *HOGAR EN
MINIATURA.***

**LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN COMO METODOLOGÍA PEDAGÓGICA PARA
LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE DE LA LENGUA Y LA LITERATURA.**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
I. DEL HOGAR ONÍRICO A LA CREACIÓN LITERARIA: LA INVESTIGACIÓN- CREACIÓN, UNA PEDAGOGÍA DEL SER-LENGUAJE.....	9
1. LA CREACIÓN LITERARIA Y LA NOCIÓN DE “POÉTICA”.	9
I.....	11
II.....	14
III.....	17
IV.....	21
V.....	23
VI.....	26
VII.....	30
VIII.....	32
IX.....	35
2. UNA POÉTICA DE <i>HOGAR EN MINIATURA.</i>	44
I.....	44
II.....	48
III.....	53
IV.....	56
V.....	60
VI.....	62
VI.....	69
3. LA CREACIÓN LITERARIA COMO INVESTIGACIÓN-CREACIÓN: HACÍA UNA PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA.	71
I.....	72
II.....	75
III.....	79
IV.....	81
V.....	82
VI.....	84
VII.....	88
VIII.....	93

II. OBRA. <i>HOGAR EN MINIATURA</i>	95
La Sirena en la Ventana	97
La Habitación del Edén.....	107
Un Hogar para un Techito.....	119
CONCLUSIONES.....	131
BIBLIOGRAFÍA	135
Notas.....	142

INTRODUCCIÓN

El poeta portugués Aguiar e Silva dijo que “para algunos, el acto creador se presenta como un hecho racionalmente explicable; para otros, aparece como misterio insondable” (1972: 103). Por su parte Martin Heidegger, en *Arte y Poesía*, plantea que “para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra, hay que buscar la obra real y preguntarle qué es y cómo es” (1952: 37). Estos dos planteamientos reflexionan sobre el enigma del arte o, más exactamente, la esencia de la obra de arte: la primera indaga en el artista y el proceso de la creación, y la segunda se orienta a preguntarle a la obra de arte qué la hace una obra de arte. Pero este enigma está lejos de ser resuelto, teniendo en cuenta que estas dos afirmaciones son pruebas de la fuerte ambigüedad que rodea —y rodeará— al acto creador y a la obra de arte creada, pues el hecho poético y creador han sido reflexionados no solo por filósofos y poetas, sino también por psicólogos, psicoanalistas, sociólogos, retóricos y críticos.

Así, la creación poética ha sido reflexionada, a partir de la antigüedad hasta el tiempo de hoy, en una dialéctica de la intuición y la razón: desde Platón se la ha considerado un hecho en el que intervienen fuerzas del acaso y de la musa, donde el poeta lírico “no está en condiciones de crear hasta que un dios le inspira, viniendo de afuera y privándolo de la razón” (*Ion*, 533^e-534^a, b, como se citó en Silva, 1972). Demócrito a su vez desarrolló, en este sentido, la idea de que el espíritu creador es un *poeta poseso* que crea belleza cuando media el entusiasmo divino y la inspiración sagrada (Silva, 1972). Por otro lado, en un acto de profundo equilibrio Aristóteles, vinculado con la mimesis, la catarsis, y el principio de armonía, caracterizó a la creación poética con la *téchne*, es decir, “la cultura artística, el saber relativo a

la construcción formal de la obra, a las reglas que presiden la estructura del poema” (Silva, 1972, p. 143). Asimismo, Carlos Drummond ha intentado también dar una explicación sobre la esencia y el origen de la poesía, declarando que la creación es un acto intencional, en el que la escritura “no debe ser buscada en los acontecimientos o en los incidentes personales, ni en el gozo o dolor realmente sentidos. La confesión inmediata de los sentimientos aún no es poesía” (Silva, 1972, p. 114); del mismo modo, Fernando Pessoa buscó entender la ficción de la creación poética a través de la actividad lúcida o consciente del escritor, ante la idea tradicional difundida del poeta extático (Silva, 1972).

La creación de una obra de arte, por lo tanto, se encuentra envuelta por una fuerte ambigüedad. De ahí que las tres partes en que hemos dividido este libro se proponen reflexionar estas preguntas: ¿qué tiene el escritor de escritor y en qué consiste la creación literaria?; ¿es la escritura el encuentro del ser con su verdad humana, la realización de su investigación existencial y estética?; ¿es la práctica artística en sí misma un acontecer pedagógico del lenguaje y la especificidad literaria? Acaso no resulte innecesario mencionar que nada de lo que se afirme debe estimarse en mera especulación, pues constituye el testimonio vivencial del encuentro con la escritura de algunos cuentos.

Debido a estas preguntas, y en respuesta a la tentativa de comprender el hecho poético, hemos puesto el enigma de la creación literaria en constante reflexión e indagación a través del proceso propio de investigación-creación que hemos llevado a cabo en la escritura de “Hogar en miniatura”. En las alcobas de esta propuesta de creación poética se busca hacer evidente lo siguiente: en la creación de una obra de arte literaria acontece una verdad de orden humano; verdad que es, así mismo, una indagación sobre la existencia del ser-humano y del ser-lenguaje;

verdad que es, además, un acto pedagógico en el cual el escritor es educado por la escritura. Esto con la finalidad de responder a una última pregunta: ¿cómo la investigación creación se constituye en metodología pedagógica para la enseñanza y aprendizaje de la lengua y la literatura?

I. DEL HOGAR ONÍRICO A LA CREACIÓN LITERARIA: LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN, UNA PEDAGOGÍA DEL SER-LENGUAJE.

1. LA CREACIÓN LITERARIA Y LA NOCIÓN DE “POÉTICA”.

*Está presente en esa página la pregunta que, tal vez sin que lo sepa,
no ha dejado de plantearse el escritor cuando escribía*

Maurice Blanchot, De Kafka a Kafka

Comencemos afirmando que la obra de arte no surge de la nada. La obra de arte es una obra humana; acto de consciencia en el que la imaginación y la razón se vuelven portadoras de los interrogantes últimos acerca de la existencia y el lenguaje. Maurice Blanchot afirma que “la literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta” (1991: 9), sin embargo, ampliando esta afirmación podemos decir que el carácter de pregunta que tiene la literatura, lo tiene todo el arte. Por tanto, ¿qué pregunta —o preguntas— se plantean en la creación artística? Se hacen preguntas que expresan la realidad de un mundo humano. En *El Arco y la Lira* Octavio Paz (1972) escribe: “los grandes libros —quiero decir: los libros necesarios— son aquellos que logran responder a las preguntas que, oscuramente y sin formularlas del todo, se hace el resto de los hombres” (p. 7). Estas palabras contienen el valor trascendental de lo que significa la pregunta en el arte: las grandes obras entablan diálogos con relación a interrogantes que meditan sobre la existencia humana y la cultura. Pero, ¿en qué consiste esa pregunta que habla en la obra de arte?

La pregunta constituye para el espíritu creador la única actitud posible ante la creación de una poética. Por ella cuestiona al lugar, al rincón, al hogar y, en este mismo sentido, al mundo. En su pregunta el artista se hace uno con la cultura. Es respiración interior y actividad espiritual; ejercicio capaz de indagar en el laberinto paradójico que es la naturaleza humana. La pregunta es actividad que dialoga con la existencia propia y en comunidad, es sentimiento que pone en presencia los vacíos, las contradicciones, las dichas de la cultura. En las preguntas el espíritu creador adquiere finalmente conciencia de ser algo más que carne y huesos. Vivir en las preguntas significa vivir enteramente. En ella resuena el mundo, la profundidad del mundo, se escucha el *ser* del mundo.

En tal sentido, Milan Kundera (2006) en *El Arte de la Novela* escribe: “cada novela, quiéralo o no, propone una respuesta a la pregunta: ¿qué es la existencia humana y en qué consiste su poesía?” (p. 51). Por ello la obra de arte es el resultado, si así puede decirse, de dos preguntas. Una orienta al artista a descubrir, en las estancias de su existencia, qué hay anhelando a ser expresado; la otra obedece a una búsqueda por el lenguaje y por una poética con la que pueda configurar ese anhelo existencial en una expresión artística en poesía. La primera es una pregunta existencial; la segunda es una pregunta estética. Estas dos preguntas son inseparables para el artista. Una no puede existir sin la otra. Es necesario que todo artista conquiste esa pregunta doble, esa pregunta que es una y a la vez dos, para poder llegar a configurar un discurso estético-poético. Con esta conquista el escritor inaugura una poética.

I

Al pensar en cómo interviene la pregunta existencial en la creación poética, es inevitable recordar la obra póstuma de Pablo Neruda: *El libro de las preguntas*. En este poemario Neruda comparte con nosotros, lectores felices¹, algunas de las preguntas que le ha hecho a la naturaleza, a la vida y a la humanidad. *¿Por qué el sombrero de la noche / vuela con tantos agujeros?*, se pregunta el poeta, como empujado por una necesidad de querer meditar lo que la noche puede ser. Pese a que es posible advertir en Neruda un deseo de querer volver a nombrar la noche, es la pregunta quien lo orienta a este querer. Sin ella la noche quedaría inmutable, no sería un sombrero ni tendría agujeros. En la pregunta Neruda ha comenzado a darle un nuevo sentido a la noche. De esta manera genuina es como en la creación poética la pregunta va configurando una necesidad de expresión.

Por su parte, el escritor Ray Bradbury (2020) sabe que esta pregunta de orden existencial nace de la voluntad de mirar el interior, ese mundo que se lleva dentro y que rebasa la materia del cuerpo: “cuando la gente me pregunta de dónde saco las ideas me da risa. Qué extraño... Tanto nos ocupa mirar fuera, para encontrar formas y medios, que olvidamos mirar dentro” (p. 33). Este mirar dentro hace que la vista se agudice, que sea penetrante, ante ese interior que se abre en reposo y donde el alma, nuestra alma, *dice su presencia* (Bachelard, 2020). En este mundo interior hay una cercanía con la memoria y con las imágenes que de ella brotan. Viviendo por dentro conseguimos sentir vivamente esa memoria que es la ciencia total de nuestra vida. En esto consiste el ser de la creación poética: mirar dentro, vivir por dentro, estudiar esa vida íntima que gusta de meditar lo que el humano es y puede llegar a ser.

La pregunta existencial, entonces, nace de la vida interior y de los diálogos que se entablan con la memoria conservada en recuerdos y olvidos, en sueños y anhelos. ¿Y es que no resulta fascinante percatarnos que el material de los recuerdos es la propia vida? Un recuerdo puede verse en forma de lugar, de persona, de escena, de olor, de acción, de vivencia; y es en estas crónicas de recuerdos y sueños donde las preguntas se manifiestan. Es en este sentido que la obra de Neruda, *Libro de las preguntas*, es apasionante. En este poemario nos es revelado el carácter del espíritu artístico: el anhelo del ser a querer conocerse en aquellos interrogantes que pueden decir algo sobre su existencia. Toda pregunta guarda el tacto de los recuerdos.

Al aceptar que las preguntas son invitaciones que guían al ser hacia los recuerdos en búsqueda de sentido, la creación poética se revela desde su bella complejidad. Para entender mejor este acontecer en el arte, propongo que imaginemos una escalera de caracol dentro del artista. Esta escalera es recorrida por él cuando piensa o medita. Podría decirse que se trata de una escalera de la memoria: cuanto más se baja en su espiral, más cerca se está de los recuerdos. ¡Cuánto significado hay en esta imagen del descenso! Bajar, significa aquí, acercarnos a los recuerdos y a las preguntas. Si sabemos que los recuerdos habitan en nuestra alma, esto significa que las preguntas nos invitan a habitar en nosotros mismos. Ese descenso en las profundidades del alma le dice al artista la hechura de su existencia humana.

Un ejemplo bastante claro de la pregunta existencial que obra en la creación poética, lo encontramos leyendo la novela de Juan Carlos Onetti *El pozo*. En esta novela el protagonista Eladio Linacero, se revela no solo como narrador, sino que se figurativiza también en la actividad de un escritor. Eladio Linacero es quien decide escribir lo que le ha sucedido en el pasado:

Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes [...] Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo. [...] Lo difícil es encontrar el punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. [...] hay miles de cosas y podría llenar libros. (1979: 10).

Este fragmento es valioso porque nos entrega, de manera implícita, una de las preguntas que todo escritor se hace: «¿*qué hay en mí* anhelando a ser escrito?». Resaltamos el inicio de la pregunta, para detenernos en estas palabras de las que emerge la imagen del descenso; ese llamado a cruzar el umbral del cuerpo y a entrar en las estancias del alma. A través de Eladio Linacero, Onetti ha puesto en evidencia cómo del recuerdo, del pasado vuelto pregunta, nace la escritura. Paseando con el cuerpo medio desnudo por la habitación, Eladio Linacero desciende por la imagen de la escalera y le sobreviene, luego de otros recuerdos, el sueño de la cabaña de troncos. “Me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años” (1979: 11). La cabaña de troncos es el escenario de la violación de Ana María, su prima; es el suceso que lo ha acompañado en forma de sueño y de incógnita. La historia de la cabaña de troncos contiene el enigma que se hace sobre su existencia, y que al ser escrita pasa de un orden individual a un orden colectivo, pues la pregunta de Eladio Linacero puede ser también nuestra pregunta.

Algún espíritu crítico objetará que no hay pregunta que el escritor se haga, argumentará que la creación poética es un acto irracional, en el que el espíritu creador es dominado por impulsos. En este sentido el ejemplo de Eladio Linacero no es menos revelador. Da testimonio del proceso consciente de la escritura. La creación poética no es la consecuencia de un conjuro mágico o de una posesión divina. Es el resultado de las preguntas que el creador se hace como

autorrealización espiritual, cultivo personal (Saavedra, 2017). Y ¿qué son las preguntas sino puertas a la reflexión, a la investigación, a la hondura? Aquí no hay hechizos ni embrujos. Lo que hay es un ser humano que siente un arrojo hacia el arte. En la pregunta algo quiere llegar a ser escritura. La pregunta existencial es la contestación a la llamada del arte.

II

Con la imagen del descenso hemos querido llegar a ilustrar la función de la pregunta existencial en la creación poética. Pero todavía debemos meditar acerca del espacio en el que acontece dicha pregunta: la soledad. Si examinamos de cerca todo lo enunciado hasta aquí, advertimos sencillamente la presencia de la soledad como apertura a la introspección. Estando solos descendemos por esa espiral de la memoria en donde los recuerdos, y también los olvidos, están a la espera de nuestro regreso. Por medio de la acción de escribir, entonces, puede alcanzarse la pregunta existencial. El gran poeta y novelista Rainer Maria Rilke (2012), en *Cartas a un joven poeta* dedica varias páginas memorables a reflexionar con afecto el obrar de la soledad en la práctica artística:

Intente hacer emerger las sumergidas sensaciones de ese ancho pasado; su personalidad se consolidará, su soledad se ensanchará y se hará una estancia en penumbra [...] Y si de ese giro hacia dentro, de esa sumersión en el mundo propio, brotan versos, no se le ocurrirá a usted preguntar a nadie si son *buenos versos*. (p. 28).

La soledad es un acto de subjetividad en el que a través de la pregunta existencial, la vida propia comienza a adquirir importancia. Es riqueza y tesoro, espacio en donde el artista comienza a aprehender el mundo desde un sentir propio. “¿Qué sería una soledad que no tuviera

grandeza?” (Rilke, 2012, p. 63). ¡Y cómo no va a ser grande la soledad, si es que a través de ella el mundo se adivina desde el pensamiento y el sentir! El humano al saberse solo llega a preguntarse qué piensa realmente del mundo, qué ama y teme, cuáles son esas inquietudes que alberga en el alma y que lo vierten ahora a necesitar expresarse en arte.

Si bien la pregunta existencial es una invitación a caminar hacia adentro, la soledad es el estado que hace posible esa comunión con el alma, que no es otra cosa que la comunión con nosotros mismos y con nuestra propia naturaleza humana. Estando solos emerge esa necesidad imperiosa por recordar, por descender en la escalera, por seguir ese monólogo interno que se pregunta por la razón de ser de nuestra existencia. La soledad no significa, como se ha llegado erróneamente a creer, un destierro de la civilización humana. Por el contrario, habitando en la soledad nos hacemos más humanos. Con la soledad, y con la pregunta existencial, encontramos un medio que permite reconciliarnos con nuestra condición humana, con nuestra generación y con la historia de la que hacemos parte.

Nos vemos en el deseo de querer volver a nombrar la obra epistolar de Rilke, pues en lo que a nosotros respecta, *Cartas a un joven poeta* es un libro que no cesa de fascinar por su espíritu revelador en lo tocante a la creación poética. En este sentido, detengámonos en una frase de la carta número cuatro, en donde Rilke (2012) —amigo y guía— arroja una luz sobre cómo llegar a entender la soledad y su valor significativo en el desarrollo humano del espíritu creador: “la soledad le servirá de *refugio* y *hogar* incluso en medio de relaciones muy extrañas, y, desde la soledad, encontrará usted todos sus caminos” (p. 53). Las palabras que hemos resaltado en esta corta afirmación, nos invitan a pensar la soledad como un espacio de protección en el que podemos habitar. Basta con leer la expresión «la soledad le servirá de refugio», para

que nos resulte inevitable imaginar espacios en los que gustaríamos de auscultarnos, de guardarnos, espacios en donde nos sentiríamos a salvo; pensando así, casi que nuestra mente nos conduce a imaginar escondites. No obstante, cuando leemos en Rilke que la soledad también es «hogar», surge en la consciencia una simpatía genuina al reconocer que la casa puede ser de igual forma escondite y refugio.

No hay casa que pueda resistirse a la soledad.

Esta reflexión hace que renazca en nosotros el recuerdo de aquella pintura de Edward Hopper, *House by the Railroad* [Casa junto a la vía del tren], en donde la soledad tiene aspecto de casa. Este lienzo presenta la imagen de una casa victoriana, con las ventanas cerradas y lo que vendría siendo el carril de un tren. Observando el cuadro sentimos la imagen de la casa como un vestigio olvidado en la pradera, la casa misma pareciera ser la única morada del universo. Hay un carril, pero no hay un tren, y esta imagen, en oposición de la casa, sugiere el movimiento de la industrialización: el paso de los poblados a las grandes ciudades. La casa victoriana ha sido olvidada en el campo, mientras la vida se ha desplazado a la ciudad. Al meditar la pintura de Edward Hopper uno se siente atraído por la imagen de la casa victoriana, que no es otra cosa que la imagen de la intimidad y la soledad. Es como si esta casa retratada en el campo pudiera ser aquel escondite, en el que sería posible descender por la escalera que llevamos dentro. Es una casa que invita a replegarse en uno mismo. Esta pintura se antoja en el pensamiento como la representación de la soledad. Y he aquí que sea inevitable interrogarnos: ¿es la casa retratada por Edward Hopper a la que se refería Rilke cuando dijo que la soledad es refugio y hogar?

III

Gaston Bachelard es quien puede ofrecernos una idea sobre cómo llegar a entender la casa como centro poético de soledad desde el cual, y sobre el cual, el artista prepara la creación de una obra de arte.

En un mundo que constantemente se ve empujado por mayores adelantos tecnológicos, en donde impera el hambre de abarcarlo todo —incluso la naturaleza—, Bachelard se plantea rescatar la intimidad que hemos llegado a olvidar, dirigiendo la mirada a esos espacios internos que en repetidas ocasiones consideramos insignificantes. Si la vida, con su tecnología avasalladora se tiende en espacios geométricos ¿no es en efecto, prudente, pensar que la intimidad demanda sus propios espacios imaginados? Para Bachelard los espacios que hemos habitado no son meros lugares carentes de importancia. Los espacios tienen memoria y significado, por las vivencias de las que han sido testigo.

Para ello propone el *topoanálisis*, que define como el estudio de los espacios imaginados o sitios de la vida íntima. Topoanálisis proviene del término *topofilia* —del griego *topos*, «lugar», y *filia*, «amor»— esto es: amor al lugar; amor a los espacios que habitamos. Desde la psicología descriptiva, la psicología profunda, el psicoanálisis y la fenomenología, Bachelard (2020) aborda el estudio de los espacios amados y defendidos, estas experiencias de topofilia que marcan al ser en profundidad: “para el conocimiento de la intimidad es más urgente la localización en los espacios de nuestra intimidad que la determinación de las fechas” (p. 46). En función de estas meditaciones, definió la casa como el lugar donde puede vivirse la mayor concentración de intimidad.

Bachelard, entonces, acoge el topoanálisis en el estudio profundo de la casa y de los espacios internos, teniendo en cuenta que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo” (2020: 40). Cuando hablamos sobre la casa, lo primero que evocamos, seguramente, es la niñez y los juegos compartidos. Para un niño, el hogar es equivalente al mundo; en sus aposentos es partícipe de esos primeros valores fundamentales de protección. La casa, al estar poblada de los recuerdos de la infancia, se encuentra tiernamente invadida por todos esos otros recuerdos del alma, que algo tienen que decir de la existencia nuestra. La casa, en este sentido, se vuelve recuerdo.

Pasando de lo particular a lo general, del hogar al recuerdo, propone ver la casa como espacio imaginado, poético y psicológico, “en la que se puede vivir en toda su variedad las ensoñaciones de intimidad” (Bachelard, 2006, p. 121). En el fondo de toda soledad se encuentra la actividad primera de la casa, la función de habitar, pues los espacios de intimidad son espacios habitables. Es en este sentido que Bachelard estudia el comportamiento de la casa en la intimidad: más que tomar la vivienda física —en donde transcurren los primeros años de vida— capta la casa desde su noción de ser recuerdo.

En todo espacio en el que la intimidad nos es dada, la casa viene a nuestro encuentro, o quizás seamos nosotros los que vayamos al suyo, pues cuando descendemos en nosotros mismos, la casa se nos revela: es centro imaginado que da refugio a nuestros recuerdos. Y es que “con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica” (Bachelard, 2020, p. 34). Estando en el hogar onírico estamos recordando, y aislados del mundo que nos rodea. Bachelard se pregunta: “¿cuál de estas cosas es más real: la casa misma en la que se duerme o la casa en la que, al dormir, uno va fielmente a soñar?” (Bachelard, 2006, p.

114). No soñamos real y libremente más que en la casa a la que vamos cuando meditamos. Lo que significa que la casa puede ser sacada desde las profundidades del alma.

Nosotros, buscadores de la intimidad, tomamos la soledad como viajes de la imaginación al hogar del recuerdo. Pues ¿por qué la soledad solo habrá de encontrar su estancia en la vastedad del mundo, y no en los aposentos del inmenso pasado? ¿y por qué, además, esos espacios de intimidad que la sociedad intenta hurtarnos pero que podemos, nosotros admiradores de la introversión, recibir del recuerdo de la casa primera, la casa de infancia, no serían espacios de reposo que nos procurasen la posibilidad de ir al encuentro con nosotros mismos? Estamos seguros, adentro de la casa onírica, de estar en el eje de la soledad.

En *El Perfume: historia de un asesino*, una novela de sueños aromáticos, Patrick Süskind (2006) describe el hogar que Jean-Baptiste Grenouille quiere habitar en la soledad: un castillo púrpura situado en el pedregoso desierto, rodeado de un oasis pantanoso y por siete murallas de piedra, al que “sólo volando se podía acceder a él” (p. 156); completa el retrato de la casa con las estanterías que van desde el suelo hasta el techo y en las que se encuentran “todos los olores reunidos por Grenouille en el curso de su vida” (p. 156). Este es el hogar al que Jean-Baptiste va cuando sueña y está solo, aunque realmente se encuentre tendido, acurrucado y habitando una cueva.

Es de esta manera que la casa onírica abre la esencia de la soledad; esta apertura quiere decir que es en la casa, y por la casa, el espacio donde la soledad acontece. Podría decirse que adentro nuestro se erige este hogar de ensueño en el que:

No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos están “alojados”. Nuestro inconsciente está “alojado”. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las “casas”, de las “habitaciones”, aprendemos a “habitar” en nosotros mismos. Queda claro desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas. (Bachelard, 2020, p. 35).

¿Qué mejor modo de significar el mundo interior, el vivir por dentro, que con la imagen de la casa? Esta casa crece, como la concha de un caracol, a la medida de su dueño; es una morada que se forma simultáneamente con el ser humano. Espacio viviente; lugar que capta por entero el psiquismo. “Es la topografía de nuestro ser íntimo” (Bachelard, 2020, p. 34). Escenario de la consciencia y de la inconsciencia; todo se hace presente en el instante mismo en que la soledad nos lleva allá, a la casa onírica en la que experimentamos amor y protección. Aquí, en el hogar, se puede soñar en paz. El toponálisis de la casa permite reconocer que la mente es un armario de recuerdos y olvidos, de sueños y anhelos. Estudiando la vivienda, indagamos en la ontología íntima del ser humano. La intimidad es una casa sonora que expresa todo aquello que está en nosotros mismos. Al final de la escalera, donde el alma reposa, vamos al regazo de un hogar en el que resuena —o se sobreescucha— la plenitud de nuestra existencia humana.

Sin embargo, hemos querido hablar de la casa onírica por su valor de intimidad, insistiendo principalmente en la actitud soñadora del ser humano que, en sus estados de meditación, consigue viajar imaginariamente a la profundidad del espacio interno, a la casa íntima de sueños y recuerdos, liberado de su peso, inmerso en las alcobas del ser. Claro que si en estas páginas la meta fuera estudiar las imágenes de la casa habría que hacer una investigación voluminosa, porque las ensoñaciones de la vivienda es un tema poético

inagotable. Pero el problema que planteamos en este ensayo es de una participación más tranquila en las imágenes de la casa, una relación más íntima entre la soledad y el recuerdo. Quisiéramos poder de alguna manera enfatizar que el hecho poético está marcado por una “ontología de la profundidad humana” (Bachelard, 2020, p. 272).

IV

Al considerar todos los aspectos que he venido diciendo, «la casa onírica» se presenta como una buena imagen de lo que ocurre en un alma llena de recuerdos, sueños y preguntas. Es por esto que proponemos estudiar la creación poética desde la imagen de la casa, siguiendo las meditaciones de Gaston Bachelard.

Si sabemos que hay que estar solo para meditar sobre ese pasado que regresa, viviendo la casa onírica uno sabe que acepta la soledad; y puesto que la creación poética es una realidad humana, el artista en la casa onírica conoce el germen de su pregunta existencial. En los actos solitarios quiere poder decir como Oscar Milosz: “¡soledad, madre mía, dime otra vez mi vida!” (como se citó en Bachelard, 1982).

La casa soñada está en nosotros. Está adherida a la profundidad de lo humano, esa vastedad interna que lleva por sello la fuerza de la soledad. El espacio interior se le presenta al artista con el verbo de grandeza; la intimidad es un valle que solo sabe crecer. Instantes de fuerza vivimos en solitario: el pasado regresa. Descendiendo siempre en la pendiente de la ensoñación (Bachelard, 1982). Descenso en el que se está solo dentro de uno mismo, “al margen de las preocupaciones, de las ambiciones, de los proyectos, conocemos el reposo concreto, el

reposo que hace descansar a todo nuestro ser” (Bachelard, 1982, p. 101). En cuanto estamos solos, estamos en otra parte; soñamos en la inmensidad que permite la intimidad. En esta profundidad se levanta la casa onírica que lleva por nombre, nuestro nombre; investida por la riqueza de la intimidad se convierte, muy a nuestra manera, en el centro mismo de la soledad. Es el espacio al que acudimos para soñar profundamente sobre esa vida que hemos tenido, que hemos vivido. La casa onírica siempre está en constante ampliación por las vivencias personales. Por ella el pensamiento humano recuerda; aquí y ahora: sueños, evocaciones, olvidos, reflexiones; en mí, dentro de mí.

La pregunta es la raíz de la indagación sobre la existencia humana. El artista reconcilia su ser con ella. Tiene un carácter investigativo. Así, toda creación poética consiste en redimir el ser. Soledad, reconciliación momentánea con el ser; recuerdos, reminiscencias inconclusas, olvidos, deseos. Todo se hace presente en el instante mismo en que la soledad acontece: el pasado regresa; golpea y arrastra. Cuando el ser humano quiere habitar en la soledad, quiere ir allá, a una casa imaginaria o de ensueño en la que se condensan los secretos de nuestro pasado, de nuestra existencia. Por ella estamos cerca de nuestro misterio (Bachelard, 2006, p. 204). Escuchando lo que la casa onírica tiene por decir, escuchando los murmullos de las voces lejanas, el artista encuentra su pregunta existencial.

¿Qué tiene entonces el creador de creador? La pregunta. Con ella el sujeto creador comienza por investigar y expresar con sinceridad y humildad —a la manera de Rilke (2012)— lo que ve y lo que experimenta y ama y pierde; siempre describiendo “las cosas de su ambiente, las imágenes de sus sueños, y los objetos de su recuerdo” (p. 27). En la pregunta existencial encontramos, pues, un tesoro: por ella el artista consigue reunirse con el ser, en torno a un

interrogante humano que dignifica la vida propia con arte. Todo esto lo anuncia el final del poema (en prosa), *El deseo de la palabra*, de Alejandra Pizarnik. En él se nombra poéticamente la realidad humana que hay en toda expresión poética:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (2021: 291).

V

La «soledad» de Rilke y la «casa soñada» de Gastón Bachelard han posibilitado comprender la esencia de la pregunta existencial en la creación poética. Al participar y confiar en esos espacios de soledad, el humano va al encuentro de ese otro que vive en él, de ese doble que se nos escapa y que llamamos ser. La casa soñada es entonces posibilidad y esperanza para alcanzar —aunque sea por breves momentos— ese ser que pareciera escondérsenos. Más que recorrer la casa en su búsqueda, hay que aprender a escuchar lo que la casa tiene por decir. Y es que la memoria es un fenómeno parlante, en el que los recuerdos y los sueños adquieren una voz, los olvidos son recobrados y los anhelos, antes guardados, se descubren en el habla de la casa onírica. En el vocablo de la memoria reposa el otro, nuestro doble, el ser escondido.

Este procedimiento óptico que podría llegar a interpretarse como individualista es, por el contrario, la empresa existencial que el sujeto creador pone en acción para tender un puente sobre *el hiato del yo al tú al él* (Cortázar, 2017). La soledad y la pregunta existencial, fundidos en el arte, se vuelven intencionalidad que tiene que imprimirse con el mundo y que busca

ineludiblemente la interrelación con los otros. En su asunción creciente de ser, el humano se afianza al arte y vuelve operativa la actividad solitaria, vuelve fecundo su estar solo, pues en su investigación existencial hace de su obra el canal que lo sitúa en el mundo y en el tiempo, se convierte en el camino que le revela el reino de la otredad. De esta manera, el artista en el hogar onírico —espacio en que prepara las proezas de su creación—, se ve impulsado a superar la soledad, buscando en la génesis de una obra la exploración del vínculo entre ser y mundo. Y así como un motor imperioso mueve al escritor a transmitir sus modulaciones subjetivas, un motor ontológico lo invita a convenir en el orden de lo cabalmente humano. Motor ontológico que lo hace estar en el mundo, habitar el mundo, *ser en el mundo* (Heidegger, 2009).

Saúl Yurkievich, en el bello prólogo que ha escrito para *La teoría del Túnel* de Julio Cortázar, dice: “la literatura debe manifestarse como el modo verbal de ser del hombre” (2017: 22). Pero esta manifestación verbal no data únicamente de los interrogantes existenciales que motivan profundamente al artista en su necesidad de enunciación. Para que la literatura muestre la tendencia a la expresión de la condición humana, él acude a los modos enunciativos y poéticos del lenguaje.

Si preguntamos a un escritor por qué incide y actúa en un orden de actividad existencial y estética; si queremos saber (la razón de) por qué busca una expresión poética que enuncie aquella situación particular que lo acecha constantemente, nos responderá que la creación de una obra literaria se basa en una situación a expresar y en un lenguaje que la sepa expresar. Basta una reflexión acerca de esta respuesta, para advertir que la empresa existencial lo ayuda a tener una conciencia histórica, a acentuar el carácter meditativo, a devenir en anticipo de ser; le da razones de expresión. Y que la función estética se le presenta como el buceo en la

conciencia del lenguaje y la exploración de una expresión poética que le permita transustanciar esas razones de expresión en una obra de arte.

El escritor que está frente a su tema, que está frente a ese interrogante que ya es vida, acude a la pregunta estética para poder otorgarle a ese tema de orden humano una forma definitiva. Si la pregunta existencial es el punto de partida de todo intento creador, la pregunta estética es la base metodológica empleada para desarrollar artísticamente un tema. Alude directamente al oficio o al hacer del artista para con su creación. Es la responsable del tratamiento que recibe un tema para su asunción en creación poética. Esta posición existencial-estética rige la conducta del artista fuera y dentro de la obra de arte. Es por la pregunta estética que empieza a configurar su pregunta existencial en una expresión poética.

Hay una pregunta y esa pregunta va a volverse una obra. Por esta razón, cuando afirmamos que un interrogante es significativo, como en el caso de Pablo Neruda con *El libro de las preguntas* o de Eladio Linacero con la cabaña de troncos, esa significación se ve determinada —por decirlo de alguna manera— por algo que está antes de la creación de una obra y por algo que está después. Lo que está antes es la visión humana del escritor, con su carga de meditaciones y preguntas, con su sincera voluntad de hacer una obra que investigue y exprese ese cuerpo de situaciones existenciales que en él empujan esa urgencia de ser en el arte; lo que se ubica después es el tratamiento poético-estético del tema, la manera en que el sujeto creador estructura el tema en forma de cuadro, de canción, de escultura, de verso o de narración. La creación poética se afirma principalmente por razones existenciales y estéticas. La pregunta existencial obedece al ser; la pregunta estética al hacer.

VI

En la creación de una obra de arte, el escritor intenta responder estéticamente su pregunta existencial. Esta urgencia vital es compatible en el escritor con el vehículo verbal. El escritor quiere remontarse en la corriente del lenguaje para convertirlo, mediante el hecho estético, en un lenguaje nuevo que sepa expresar esa necesidad personal que lo ha hecho escritor. Un lenguaje que revele las meditaciones de su mundo interior. Por esta razón, porque es aquí donde empieza el lenguaje poético, es preciso que haya “temblado” en las profundidades humanas, que haya nacido de la relación personal entre el escritor y el mundo.

La expresión poética es hallazgo de las intenciones comunicativas del escritor. En busca de la forma que mejor alcance a comunicar su propósito y deseo literario, el escritor hace de la forma estética del verbo, ejercicio que predica su consciencia humana. Basta tomar una forma de manifestación del lenguaje, como es el caso del arte literario, para examinar el método por el cual el artista configura el hecho verbal a una cierta visión humana. ¿Y no hay acaso en este panorama de la creación literaria el valor del escritor para ser puente y revelación con el mundo? Si la estética parte, en gran medida, de transustanciar un problema óptico al lenguaje bellamente literario, la indagación existencial busca dotar de mundicidad² al verbo.

Es comprensible que el escritor, en razón de sus estímulos literarios (existenciales y estéticos), se situó diferentemente en la realidad. Tome la actitud de un observador que al no bastarle el alcance de sus ojos, aprende a mirar con el entero ámbito de sus sentidos. Ponga en acción el espíritu de la observación, y también de la imaginación, para poder interrogar a la vida y ponerla en estado de meditación. Contemple el mundo a través de su complejo existencial, y

vuelto a imaginar en el hacer estético de la expresión poética. El escritor en el mundo, el mundo en el escritor. El mundo-escritor en el verbo.

Esta capacidad de mirar, como a través de una lupa, podemos advertirla en Gabriel García Márquez, quien en el texto *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo* afirma que el punto de partida de sus libros es una imagen visual; observando el mundo y estando atento a las impresiones que este le sugiere, capta fragmentos de cotidianidad con los que se ve envuelto en el rumbo de crear una obra literaria. Para escribir *Cien años de soledad*, la imagen que observó e imaginó fue la de “un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo exhibido como curiosidad de circo” (2020: 20).

¿Por qué entonces no seguir mirando a la vida —como lo expresa hermosamente Rilke (2012)— igual que un niño, “como una cosa extraña, desde lo hondo del mundo propio, desde la distancia de la propia soledad, que es ella misma trabajo, rango y oficio?” (p. 64). Con la observación y la imaginación, hombres y mujeres ejercen una acción sobre el mundo. La acción del arte.

Pero todavía hay más: con la vista agudizada, penetrante, el artista también se hace observador minucioso de su obra. Se sirve de la pregunta estética como una lupa para ubicarse dentro de la expresión poética que está creando: presta atención a todas las partes que la componen y se consulta si se encuentran bien definidas y en armonía. Domina los detalles inadvertidos. El artista de la lupa es aquí como el escritor que se interroga constantemente a lo largo de todo su proceso de escritura, atendiendo perspicazmente a la función del narrador y el narratario, de los personajes y las ambientaciones, de los tiempos y los hechos (Serrano, 1996).

El escritor de lupa indaga, a la manera de Milan Kundera (2006), la esencia de una problemática existencial por medio de los personajes. El escritor de lupa se pregunta, al igual que lo hizo Eladio Linacero, por el discurso verbal que conduce la historia de su narración: “no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quién preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas” (1979: 19). El escritor de lupa es, también, como Marco Capurro —personaje ficticio de Andrés Caicedo—, que en el cuento *En las garras del crimen* hace uso de su competencia cognitiva de escritor, al preguntarse sobre qué informar: “¿sería extenderme demasiado resumir aquí la historia de los amores que el clérigo dejó en España?” (2021: 94).

Julio Cortázar (2017) sabe esto con claridad cuando, meditando acerca de la operación estética, dice:

El novelista se plantea su labor en términos arquitectónicos. Procede análogamente al arquitecto que logra un orden estético equilibrando la función directa del edificio (casa, escuela, cuartel; en la novela: asunto, propósito, situación) con la belleza formal que la contiene, ennoblece e incluso acentúa; porque si la iglesia es árida... Así también hay libros que se caen de las manos. (p. 70-71).

En este sentido, si el escritor acude a la pregunta estética como se acude a la maduración de una semilla, es porque la escritura es un proceso investigativo humano que crece en el escritor, pacientemente como un árbol, adquiriendo su hacer, su método y su forma poética gracias a la función estética, teniendo en cuenta que los grandes libros necesitan de una metodología para que a diferencia de las iglesias áridas, no se caigan de las manos.

Encontraremos un caso muy claro de esa manera en que la pregunta estética, como es el caso de esa pregunta que todo escritor se hace sobre el narrador de la historia, puede dar cuenta de una búsqueda por crear una significación. Vamos a ver a continuación una escena en la que pareciera haber cambios repentinos de narrador, pero que, sin embargo, se trata de un solo narrador que articula dos voces (una real y otra imaginaria) en su discurso narrativo.

El texto es un poco largo, pero aquí comentaremos un fragmento del libro de cuentos *Calicalabozo* escrito por Andrés Caicedo, quien al ser consciente de su proceso de escritura, consigue crear una fuerza narrativa en el relato *¿Lulita que no quiere abrir la puerta?*. En esta obra el personaje-narrador rechaza el orden cronológico de las historias, al encontrarse narrando de modo fragmentado al interior del texto. En ocasiones se hace pasar por los pensamientos de Lulita: “apuesto a que a él le gusta que yo le hable como si fuera una niña de cinco años ¿o no?” (2021: 84). Para después contradecirse: “Lo que no me gusta es que imite a una niña de diez años” (2021: 84). Y más adelante proyectarse irónicamente a sí mismo como un hombre que tiene claridad en cuanto a las acciones por hacer: “A ver: veamos cómo es que van hacer las cosas: voy a tocar esta vez bien duro, pa que se despierte y venga abrimme la puerta” (2021: 84).

¿Cuál es entonces el encanto de este narrador literario? La exquisitez con la que maneja el discurso de la narración. El narrador de Andrés Caicedo crea un entramado de significaciones en el interior del relato. Huelga decir que sin esos interrogantes estéticos sobre la función del narrador, sin ese estado continuo de observación a la obra, Caicedo no habría conseguido la ventura de la que nos hace partícipe la voz que habla en sus cuentos. Cabe entonces afirmar que, en definitiva, el escritor que sabe mirar interrogativamente el mundo, que lleva su carga meditativa al verbo, que conoce el territorio de su obra, consigue por medio de la pregunta

estética crear significaciones, pero por encima de todo, consigue crear belleza en la expresión poética.

VII

La pregunta estética es una pregunta por hacer que la *belleza* aceche en la obra de arte.

Cuando aquí hablamos de belleza, no estamos aludiendo al atributo hegemónico y mercantilista impuesto por el canon propagandístico de consumo, sino a un efecto estético de belleza que acontece en la contemplación de una obra poética. Ya Edgar Allan Poe (2019) lo dijo en el ensayo *Filosofía de la composición*: “cuando los hombres hablan de la Belleza, no se refieren realmente, como suponen, a una cualidad, sino a un efecto” (p. 5). Así, Poe enuncia muy bien cómo la belleza, más que un atributo, es la acción que ejercen las emociones humanas dentro del arte. Lo bello al verterse en la palabra de la escritura arrastra, invariablemente aquel efecto que produce toda expresión artística que entabla un diálogo con una situación existencial. Edgar Allan Poe añade: “se refieren, en síntesis, a esa elevación pura e intensa del alma —no del intelecto, ni del corazón— sobre la cual ya he hablado, y que se experimenta a través de la contemplación de “lo bello” ” (Poe, 2019, p. 5).

La pregunta estética de la creación poética reclama razones de belleza, fuerzas de sensibilidad, elevación del alma humana. Por esta vía podemos reparar en que la fealdad también tiene cabida en la expresión estética. Si lo bello es aquello que gusta de ser contemplado por los sentidos, ¿quién podría decir que lo feo es desagradable y molesto cuando para alguien es sublime y revelador? El doctor en filosofía Dustin Muñoz (2002) escribe: “lo feo, mediado

por el arte, se convierte en recurso de fruición y se transforma en estético, no por bello, sino por arte” (como se citó en Bermúdez, 2020). En función de esta idea cabe interrogarnos profundamente si realmente lo bello es bello y lo feo es feo.

Encontraremos un caso muy claro de cómo el horror conquista la belleza a través de un proceso estético-existencial, contemplando algunos de los cuadros y grabados donde Francisco de Goya, más que representar, presenta los vicios humanos.

La última etapa artística en la obra de Goya se caracteriza por el pesimismo y la presentación de lo grotesco. En sus *Pinturas negras* podemos observar el anhelo de un pintor por trasladar a sus lienzos el horror de la guerra y la hipocresía de la nobleza y el clero. En correspondencia con esta necesidad, el pintor indaga las dimensiones estéticas de lo feo y lo terrible: las figuras humanas retratadas adoptan formas bestiales que estremecen por su cercanía con lo morboso y lo tremebundo. Humanos de rostros distorsionados o caras espantadas, demonios, bestias, fantasmas y sombras son algunas de las imágenes que habitan estas pinturas. En Francisco de Goya: la belleza es la patria de lo grotesco. La composición de estos cuadros produce un efecto en su contemplación: estremecen y conmocionan. Impactan en la sensibilidad del espectador.

A la luz de este ejemplo, podemos afirmar que la función estética no fuerza lo feo a ser bello, pues no se trata de embellecer vanidosamente la fealdad; por el contrario, así como la realidad del mundo nos muestra todo horror y toda preciosidad, el arte debe presentar con honestidad el espectro de la belleza y de la fealdad. Mostrar sinceramente las entrañas de la situación que se está presentando. “La estética del arte lo abarca todo; en ella caben todo horror,

toda delicia, siempre y cuando las tensiones que los representan sean llevadas a sus perímetros extremos y allí liberadas en acción” (Bradbury, 2020, p. 88).

Así, numerosos artistas llegan a la creación movidos por fuerzas subjetivas, existencialistas y humanas, y procuran hacer que un lenguaje estético-poético encauce sus motivos de expresión. Apenas un despertar existencial angustie al artista, en la soledad de su incógnito, busca la manera en que el problema de su ser y de su existir conquiste una forma en la expresión poética. De esas circunstancias nace el hecho de que las razones existenciales se conviertan en los principios estéticos que rigen la creación de una obra de arte.

VIII

La pregunta estética es una pregunta por trascender el lenguaje.

El artista no crea de la nada. Como toda creación poética, el arte se apoya en un lenguaje. Un lenguaje que está dotado por el poder significativo y comunicativo del comparecer vivencial del artista en el universo; un lenguaje que le permite nombrar lo humano, lo existencial; lugar en que capta la posibilidad de nombrar sus relaciones de ser con el mundo. Espacio donde advierte la oportunidad de afirmar sus razones subjetivas y de ser; el anhelo y la necesidad de decir, de expresar.

El lenguaje gravita entonces como aspecto constitutivo de la obra de arte. Si se lo trabaja, si se lo observa desde sus profundidades, si se lo doblega al ejercicio de la imaginación, todo aquello que reposa en la consciencia del artista, aquello que lo perturba y reconcilia con esa

dimensión existencial, crea una expresión poética, un lenguaje propio, subjetivo, con el que se permite indagar la existencia humana y las más hondas posibilidades que consiente el lenguaje.

Los escritores amplían los límites de la palabra, buscando esa expresión poética que está más cerca de lo que sienten y quieren manifestar. Octavio Paz evoca esa urgencia del lenguaje cuando afirma que el poeta que va en busca de su lenguaje, no anda por bibliotecas o mercados, “sino que, indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en la calle” (1972: 45). Seguidamente Octavio Paz nos lega la que es, a nuestro parecer, una de las más espléndidas afirmaciones sobre la reunión del escritor con su lenguaje: “cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella” (1972: 45).

El lenguaje es, en este sentido, una condición de la existencia del ser humano y no un objeto que podemos acoger y rechazar (Bachelard, 2020). En la instancia de la creación, surge en la conciencia los lugares más secretos de nosotros mismos. La creación literaria trata de expresar ese lenguaje que se ha estado cosechando al abrigo de nuestro hogar onírico. Lenguaje que está en las inmediaciones del ser. Esa pregunta que nos hacemos sobre la existencia humana adquiere, por tanto, su forma en la pregunta estética, que no solo es orden y armonía de la obra, sino también signo de la reunión del artista entorno a su expresión literaria.

“El lenguaje crea al poeta y sólo en la medida en que las palabras nacen, mueren y renacen en su interior, él a su vez es creador” (Paz, 1972, p. 276-277). En efecto: la expresión poética no es nada sino lenguaje existencial, lenguaje permanentemente transformador, perpetuamente creador. “Cualquiera que sea su actividad y profesión, artista o artesano, el

hombre transforma la materia prima” (Paz, 1972, p. 12). En la expresión poética hay una operación transmutadora: los colores, las piedras, los sonidos, las palabras “abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones” (Paz, 1972, p.12). El escritor se sirve de la palabra, “pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras” (Heidegger, 1973, p. 69), sino de la manera en que hace de la palabra, su palabra: le da una significación propia en la escritura. De esta manera es que Aurelio Arturo, en su poemario *Morada al sur*, le confiere al «verde» la posibilidad de ser todos los colores:

(...) pequeña mancha verde, de lozanía, de gracia
hoja sola en que vibran los vientos que corrieron
por los bellos países donde el verde es de todos los colores,
los vientos que cantaron por los países de Colombia (2004: 18).

Con este encuentro entre Aurelio Arturo y el lenguaje, parece claramente planteado que la preocupación e indagación del artista por la expresión poética, esto es, por la constitución semiótica de su lenguaje, se resuelve entonces en obras de arte que buscan trascender ese mismo lenguaje. La palabra del poema, del cuento, de la novela no es únicamente palabra escrita; encarna algo que la traspasa, excede y trasciende (Paz, 1972). Leyendo una obra literaria no tardamos en ver que su lenguaje poético nunca queda contenido en las tapas de un libro. La expresión del artista rebasa los límites de la materia.

El valor de las obras de arte reside en el valor que esconden. Mientras un libro se descubre cerrado, ese libro ocupa un volumen entre las cosas. Pero una vez abierto, cuando el

libro encuentra a su lector, se convierte en puerta abierta al reino de las significaciones (Borges, 2001). En esto consiste el hecho estético. El libro cambia y nosotros cambiamos con él. Cuando estamos frente a las palabras de una expresión literaria, las sentimos hermosas; más que palabras, pareciera que fueran imágenes que nos hablaran directamente al alma. Es dable afirmar que la lectura de un poema o de una narrativa, cada recuerdo de esa lectura, ha trascendido su naturaleza material en cuanto su expresión estética-existencial ha echado raíces en nosotros mismos.

Este lenguaje poético que recibimos de la lectura de una obra literaria se hace verdaderamente nuestro. El lenguaje de la obra impacta en nuestra sensibilidad, impacta por lo que es: expresión de una conciencia humana (Cortázar, 2017). Esa palabra, ese color, ese sonido, cuando ejerce un dominio en nuestra emotividad, se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua. Se acentúa como experiencia vivida en nuestro psiquismo. La expresión poética crea ser; nos devuelve a nuestro ombligo, a nuestro nudo que nos hace humanos. Ser un gran artista quiere decir ser “alguien que trasciende los límites de su lenguaje” (Paz, 1972, p. 23).

IX

La pregunta estética es una pregunta por hacer que el lenguaje diga la poesía.

Es imposible determinar cuándo y cómo apareció la poesía. Preguntarnos por el origen de la poesía es preguntarnos por la fuente de su esencia. ¿Dónde y cómo hay poesía? Concebimos la poesía tan antigua como el mundo o, más bien, tan antigua como el lenguaje.

Para entender esta afirmación creemos necesario empezar reconociendo que hay una diferencia entre poema y poesía.

Al respecto, Octavio Paz (1956) escribe:

“Al preguntarle al poema por el ser de la poesía ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema? [...] cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando —pasivo o activo, despierto o sonámbulo— el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra” (p.14).

La poesía es energía que está presente en la vida misma. Erróneamente, llegamos a suponer que poesía y poema son lo mismo, pero la verdad es que la poesía va más allá que un poema. La poesía tiene todas las formas, todos los rostros; la poesía tiene forma de objeto, de palabra, de persona, de animal, de planta, de hecho. Basta mirar un paisaje para darnos cuenta que la naturaleza es poética sin ser un poema.

Pensemos en la vida y en sus formas; esa vida es en el cielo un pájaro, una nube, un astro; asimismo en la tierra es una calle, una fachada, una piedra, un arco. Estas formas nos son familiares, conocidas, tienen un nombre que les ha sido dado por nuestros antepasados y, sin embargo, dentro de cada una de las formas de la vida se halla tendida la poesía. Está recogida en el interior de las cosas y de los hechos. ¿No es acaso poética la tarde de invierno en la que descubrimos, a intervalos de relámpagos, la habitación sumida en destellos de luz, y a la lluvia pataleando en la ventana?

Todo poema es poesía, pero no toda poesía es poema. El poema es, pues, una de las expresiones de la poesía, como también lo es el cuento y la novela, sin embargo, también las artes de la pintura, de la escultura, de la música, de la danza o del teatro son —a su manera— poemas, “y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya” (Paz, 1956, p.10).

Hay lenguaje porque hay poesía, y todo poema nace de esa comprensión íntima del lenguaje. El principio unificador de las artes es por consiguiente la poesía. Esta es la razón por la cual podemos considerar poeta a todo gran artista que en su obra de arte trasciende el lenguaje (Paz, 1956). Si esta es la distinción de poesía y poema ¿cómo debemos comprender con su ayuda la creación de una obra de arte? Me parece que Octavio Paz (1972) lo respondió en una expresión precisa y casi mágica: “La poesía es entrar en el ser” (p. 102). Recordemos que el espíritu creador o poeta cuando decide crear gira hacia dentro, es decir, entra en él mismo y, por consiguiente, en su hogar onírico; en este lugar la soledad es el escenario donde las preguntas suceden y ¿qué son las preguntas sino el comienzo de la obra de arte? Sin embargo, esta inmersión en el hogar psicológico no es aquí más que un comienzo o punto de partida que encamina al creador hacia el encuentro con el origen de la obra de arte: la poesía. Pero ¿cómo es esto? ¿cómo opera la poesía en el lenguaje poético?

“El lenguaje, tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje. O sea: conjunto de signos móviles y significantes” (Paz, 1972, p. 100). El artista, en el umbral de su oficio creador, es el hilo que conduce la poesía; trasciende el lenguaje cuando lo acecha desde el movimiento de su actividad imaginativa. La poesía y la imaginación hacen que el lenguaje sea portador de la cifra de la condición humana. No debe entenderse por esta acción poética-imaginante una

acción originada de la casualidad, del azar, de la nada. La imaginación como veremos es la sustancia que pone al artista en situación de meditar profundamente las formas de la vida. Ya en 1958 Bachelard, que estudiaba la imaginación del movimiento en *El aire y los sueños*, escribe: “la imaginación es la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes” (p. 9).

La imaginación es el lanzamiento hacia una vida nueva. Esto no quiere decir que cuando imaginamos estamos ausentes de la realidad presente. Por el contrario, la imaginación es la posibilidad de llevar al mundo presente a una nueva posibilidad de ser. Por ejemplo, la figura del «puente» en el cuento *Lejana* de Julio Cortázar es una presencia constante en la historia, que golpea en la atención del lector; pero el escritor hace su consigna: nombra con el «puente» un peso ontológico. Pasa de ser el medio que conecta dos orillas, a significar la distancia; lo que se encuentra en un lado y lo que se encuentra en el otro, y el alejamiento que se interpone: en una orilla Alina Reyes, en el otro su doble, su «lejana», su otro yo. Haciendo uso de su facultad imaginativa, Cortázar ha trascendido el «puente» de su definición comunal, para entregarnos el «puente» como imagen nueva.

Toda acción de la imaginación es, en el instante mismo de su acontecer, la imagen de una intimidad. Este es uno de los motivos fundamentales por los cuales Gaston Bachelard se ocupó de estudiar los espacios de la vida íntima, pues son estos parajes los que algo pueden decir sobre los procesos ontológicos y metodológicos que guían la creación de una poética. ¿No ha dicho Bachelard (1982): “Todas las grandes fuerzas humanas, aun cuando se despliegan de forma exterior, son imaginadas en una intimidad” (p. 13)? Hay fuerza en la intimidad, hay una

potencia imaginativa que es revelada viviendo en aquellos espacios enmudecidos, callados y silenciosos; cuando se está solo, viviendo encerrado en sí mismo, uno se vuelve —a la manera de Joë Bousquet— un escondite. En este acto del guardarse, del esconderse, del auscultarse, el humano experimenta la fuerza y la potencia de lo imaginante. La imaginación se mete en la soledad. La soledad hace soñar.

De esta forma, el signo más puro de la intimidad, la soledad, es quien posibilita en el espíritu creador el ser imaginativo; el ser que tiene la facultad de trascender lo real y que el lenguaje diga poesía:

La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad [...]. La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión. (Bachelard, 1978, p. 31).

El acto solitario, espacio defendido y amado, nos lleva a soñar e imaginar; abre la posibilidad de nuevos tipos de observación: de ver el mundo desde la actitud de la imaginación. El artista al saberse solo le es concedida la facultad de maravillarse, regresa a los tiempos de la infancia en que todo se descubre desde la novedad. En la creación poética el artista se sirve de la soledad para poder entrar en el mundo, para verse inmerso en el reino de los sueños, para presentar —dentro de la obra de arte creada— su ser en el mundo como imagen. La soledad despierta por lo tanto la actividad imaginante en el creador. Podría afirmarse que en los actos solitarios hay aspectos invitantes a soñar. El artista quiere en la soledad soñar. Quiere en esas horas doradas que el lenguaje sueñe con él.

Solo en esta comunión entre soñador y sueño, soñador y lenguaje, soñador y poesía, es que el espíritu creador adquiere finalmente conciencia de que, más que representar e indicar palabras, colores y sonidos en una obra de arte, lo que debe hacer es que su lenguaje presente una imagen. En su búsqueda por traducir esas alforjas existenciales con las que llega al umbral de la creación, el artista propone imágenes que albergan en su interior la calidez que hay entre el regocijo del lenguaje con la poesía. Cuando el sujeto se entrega sin reserva a sus imágenes creadas, aborda la realidad con la voluntad del arte. El sujeto viene a buscar en sus imágenes la esencia de su mundo particular; el nombramiento que le ha hecho a sus relaciones de ser con el mundo.

Nunca hasta ahora lo imaginario había sido entendido como capacidad racional del espíritu. Generalmente se la concibe como un proceso irreal, caótico y desorganizado. Finalmente en la creación poética se puede apreciar cómo lo imaginario constituye en el creador el espíritu de formar —mediante la dialéctica existencial-estética, lenguaje-poesía— imágenes poéticas que son, como lo asegura Gastón Bachelard (2020): “un fenómeno de ser, uno de los fenómenos específicos del ser parlante” (p. 125). En este sentido, ese ensueño poético, ese diálogo vivo entre el artista y su lenguaje que sueña, no llega en las instancias de la creación a dormir jamás (Bachelard, 2020). El artista necesita, a partir de la urgencia vital más simple, hablar por entero en esa imagen que ha creado desde su anhelo de expresión. Necesita penetrar en el espacio poético de la imagen y desde allí pronunciarse. Pues como nos hace saber Octavio Paz (1972): “hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir” (Paz, 1972, p. 106).

En el caso del escritor la imagen poética está hecha de palabras. Esas palabras que sentimos hermosas cuando estamos frente a una expresión literaria, son imágenes poéticas que más que perdurar en nuestra memoria, vienen a convivir eternamente en nosotros. Vienen hacer parte de nuestra existencia. “El ser imágenes lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas” (Paz, 1972, p. 23). De esta manera García Lorca al escribir: *los árboles meditan como estatuas*; nos propone una imagen que es dueña de su propia existencia. Cuando leemos este verso sabemos que Lorca ha hecho suya la figura tradicional del árbol, para en los umbrales de la escritura volverla a nombrar dentro de su poema.

Así es como se pone en marcha el hecho poético: el poeta al internarse meditativamente en la palabra comunal «árbol», entra irremediabilmente en la corriente de la bella poesía — “reino en donde el nombrar es ser” (Paz, 1972, p. 95)—, en busca de poder hacer que su expresión poética diga «árbol», pero desde su sentido más hondo y humano, desde su relación vivencial. De esta manera, el poeta descubre que no solo se trata de un tronco leñoso y elevado, sino que a través de la experiencia poética la palabra «árbol» puede ir más allá de su definición constitutiva. ¡Hacer que el árbol medite! Lo que ha hecho García Lorca es conocer los principios existenciales y estéticos que rigen la escritura literaria, y dominar la técnica de la poesía y el lenguaje, para hacer que su expresión traspase los significados relativos, el árbol y la meditación, —el esto y aquello como dice Octavio Paz (1972)—, para decir lo indecible: los árboles meditan, esto es aquello.

Cuando decimos que el escritor se recoge adentro de la imagen para decir su palabra existencial, ¿se advierte que este decir de la imagen, siempre arraigado a las profundidades

humanas, coincide con el carácter del hogar onírico? En el acontecer de una imagen poética resuenan las voces atávicas de esa vivienda psíquica que protege el artista dentro de su cuerpo. Todo un pasado de recuerdos y olvidos, sueños y anhelos viene a revivir en la expresión poética de una imagen. Es, pues, en la resonancia, tan espléndidamente estudiada por Bachelard, donde creemos descubrir el ser que habla al interior de una imagen.

Cierto es que por la grandeza de los recuerdos, cerca de las inmediaciones del alma, el sujeto en la creación poética transustancia sus resonancias íntimas —esos recuerdos y olvidos que se encuentran tendidos en distintos momentos de su ser en el mundo— a una expresión, a una poesía, a una imagen. Al interior de su lenguaje hace resonar el acorde lírico de su alma, imprimiendo en su decir poético la constitución de su casa psicológica, de su morada elegida con la que sueña y crea.

Para esclarecer entonces el problema de la imagen poética es preciso, siguiendo a Gastón Bachelard (2020), entrar a una fenomenología de la imaginación; es decir: “un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (p. 11). De este modo, en la resonancia de la imagen oímos el ser del artista, escuchamos su decir humano; manifestación estética de su expresión existencial. Leyendo a los artistas sentimos una suerte de legado: nos heredan cuidadosamente sus imágenes, para que revivamos en ellas nuestros propios ecos, nuestras propias resonancias, nuestros propios recuerdos. Por esa imagen poética, yendo más allá de toda psicología, sentimos una repercusión que nos llama a profundizar nuestra propia existencia (Bachelard, 2020). Si en la resonancia oímos el ser del artista, en la repercusión una sola imagen puede, en nosotros, despertar la creación poética. La imagen pasa

de ser escuchada, a ser resueltamente inspiradora (Bachelard, 2020). Por la repercusión de una imagen sentimos como la corriente poética empieza picar en nosotros mismos, invitándonos a su regazo, a su perpetuo crear.

La creación literaria se reúne entorno a la imagen: lenguaje engendrándose, manándose, abriéndose a la poesía que es un continuo empezar a nombrar el mundo desde el sentir hondo del existir. La imagen “crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia” (Paz, 1972, p. 96). Existencialismo, esteticismo. Ahí, en el centro de la imagen: sueño y meditación, imaginación y razón, serse enteramente en la expresión. Toda creación literaria es histórica; toda obra de arte es superación de las fronteras efímeras y fundación de un lenguaje perdurable. Si el escritor es nominador de la existencia, la pregunta existencial es anticipo de ser. El escritor es soledad porque va en busca de sí. El escritor busca la poesía porque quiere reunir en el hacer de la pregunta estética lo que le fue separado. En la imagen poética, el ser y hacer se pactan, todo se hace presencia: la pregunta de la creación literaria es por el *ser en el hacer*.

2. UNA POÉTICA DE *HOGAR EN MINIATURA*.

*Lo que yo no supe al principio es que, además del destino
de lector —que no me parece menos importante que
el otro— tendría también el destino de escritor*

Jorge Luis Borges, Siete conversaciones con Jorge Luis Borges

Nos referimos en el capítulo anterior a la necesidad de investigar la creación literaria, mediante los espacios de intimidad y de subjetividad que posibilita la casa onírica, para de esta manera distinguir que el escritor se encuentra guiado por una pregunta existencial y una pregunta estética. Las reflexiones hasta aquí expuestas, equivalen para afirmar que la práctica artística nace de un proceso trabajado por el espíritu creador cuando ahonda las estancias profundas del alma, cuando investiga las preguntas humanas en la casa que lleva dentro, cuando medita la expresión poética con la que anhela comunicarse en la obra.

Con ánimo de poder describir y apreciar abiertamente el ser y el hacer que constituyen la creación de una poética, me referiré en este capítulo a mi propuesta de investigación-creación literaria: *Hogar en miniatura*. En este mismo sentido, deseo poder compartir la pregunta existencial y estética que movilizó en mí a escribir este libro de cuentos.

I

Desde la infancia he escuchado por boca de mis padres que la primera actitud ante una persona —o un público— que te desconoce, es la presentación. Así que me voy a presentar:

Mi nombre es Sebastián Palacios y soy un lector. Es lo que he sido durante los últimos siete años. Una criatura emparentada con la lectura. Un lector que un día sintió un anhelo de expresión. Un lector que un día se atrevió a buscar en la escritura una voz.

Pero por encima de todo: ¡soy un lector!

¿Cómo fue que el niño que era yo en 2014 pudo, a pesar de la desconfianza y los prejuicios de los adultos, decidir que lo que más quería en la vida era ser lector? ¿De dónde me vinieron estas fuerzas de querer saberme siempre en la lectura? Recuerdo estar en la habitación, acurrucado sobre el colchón, gozando del estrechamiento que permite el cuerpo. Yo era una existencia redonda. Y allí, en el reposo del tiempo quieto, me permití meditar.

—¿Qué quiero ser? —pregunté.

A mí acudieron los libros que había leído. Recordé estar cayendo por la madriguera de *Alicia en el país de las maravillas*, o de estar flotando, desobedeciendo las leyes de la gravedad, en *El increíble caso de Barnaby Rooket*. Recordé el regazo de mi madre y cómo en las noches de la infancia veíamos, parado ante nosotros, aquel *Príncipe Feliz* que tenía por ojos, centelleantes zafiros. Recordé la vez en que conocí la nieve dentro del armario: ¿quién diría que al final de los guardarropa se esconde un mundo que tiene por nombre *Narnia*? Recordé el día que me pareció que la habitación temblaba, y no solo la habitación, sino la casa entera; pero que dicha me sobrevino cuando finalmente caí en la cuenta de que el temblor provenía de las páginas de *La caída de la casa Usher*.

—Quiero ser lector —dije. Sin embargo, a orillas de mis oídos se presentó un coro de voces (como los de las tragedias griegas) que enunciaba en mí, no sin cierta ironía:

—¡Ay de ti! Innúmeras son las penas que vas a soportar. En la lectura no crecen los frutos de la ilustre vida económica, ni en la literatura soportan los humanos las fatigas causantes del desempleo. Uno tras otro, los puedes ver precipitarse en ánimos que rezan: ¡de la lectura no se vive!

En aquel momento cerré los ojos y volví a estar en la infancia, hechizado en la realidad de los juguetes y otorgándole al dormitorio los dones de la imaginación. Puede que todo comenzara precisamente allí y en aquel instante: los muñecos, las risas propagadas, los pies que no se cansaban de corretear, ansiosos por liberar el dormitorio de su acostumbrada inmovilidad; la cama transformada en nave espacial, otras veces en barco; las cobijas arrugadas en montañas y cordilleras. Recordé el interés y la curiosidad con que miraba el entorno que me cubría. Cuando los juguetes me eran dados no había ni paredes ni geometría, solo un niño que en su cuarto corría por desiertos, páramos y llanuras; ora el dormitorio libraba una batalla en el espacio, ora libraba una batalla mágica.

Evocando la infancia, entonces, me sobrevino el recuerdo de las tardes con mi hermano, jugando a los videojuegos, y guardando el deseo de poder crear, algún día, uno de ellos. Recordé las veces en el cine cuando soñaba en cómo yo relataría la historia que estaba teniendo lugar en la pantalla grande. Recordé todo lo que había en mí. Las anécdotas y las preguntas. Los sueños y las pesadillas. La sed y los afanes, el apetito y la garra; la necesidad que tenía de querer crear, narrar, expresar. Y así, recordé, ¡vaya que recordé! el día en que los libros se me revelaron como

puertas de la indagación humana. Portavoces de un ser que habla, que comunica. Y recordé eso, justamente eso, que el libro es la manera en que hablan los poetas. Es el intento de expresar una situación existencial con escritura. El libro es la escritura hecha anhelo de expresión.

—Quiero ser escritor —dije. Pero una vez más, obstinado y testarudo, el coro de voces respondió:

—Felices aquellos cuya vida no ha probado la desgracia. Pero he aquí a Sebastián, quien extiende ahora sobre su hogar, la insensatez de la edad prematura, lo ciega las fiebres del corazón. Mas ahora como después, y en el futuro, en vigencia han de estar las siguientes palabras: de la escritura no se vive.

Pero no me importó.

En vida no soy trapecista ni nada que se le parezca. Pero ahí, con el coro de voces como una cicatriz en el oído, tuve el gesto de arrojarme al vacío. Y déjenme decirles que fue maravilloso. En la caída conquisté la alegría de la lectura y la escritura, porque era consciente de que mi existencia estaba profundamente alineada con el arte literario. Había saltado dentro, en estos espacios internos, nuestros. Hundido por completo en el carrusel de los sueños. Y es que ¿no es la imaginación la que puede, muy a sus anchas, transformarme en ese trapecista que doma el viento en estas acrobacias aéreas? Con la imaginación me permití vivir los sueños, vivir la lectura, vivir la escritura.

Pero había algo más. Este enamoramiento de la literatura operaba en mí el deseo de querer acercar a alguien hacia las zonas abisales de los textos, recorrer los subterráneos de las

obras literarias. Deseaba poder compartir con los demás esos caminos que uno transita en la lectura. Si leer era una excursión por los territorios del conocimiento humano y del lenguaje, anhelaba poder transitar con alguien esta caracola del lenguaje verbal. ¿Cuántos lectores se han malogrado por culpa de la insensibilidad de un coro de voces, como el que a veces uno escucha dentro de la cabeza y que responde a esa idea errónea que tiene la sociedad frente al arte? Sabía entonces que tenía un compromiso: ganar amantes genuinos y perdurables de la lectura. Orientarlos para que descubrieran por sí mismos el bello esplendor que está presente en toda obra de arte literaria.

—Quiero ser profesor —sonreí—. Un lector que es escritor. Un escritor que es profesor.

II

En el colegio aborrecía la asignatura de español y literatura.

Todavía recuerdo con toda claridad las inúmeras veces en las que el profesor, lleno de indiferencia hasta en los bolsillos, se enderezaba frente al tablero, y no sin antes mirar alrededor, afirmaba: «el libro está hecho para aprender». Fue entonces con gran angustia que yo, con algo más de siete años, di con el sentimiento de querer retroceder prudentemente, arrastrando el pupitre hasta desaparecer por la puerta del salón. Estaba decidido a no querer saber nada de libros. Así pues, mi relación con la lectura empezó siendo un paraje de antipatías.

Los profesores al someter la lectura a una llana cantidad de datos eruditos (Cadena, 2019), termina por reducir el hermoso contenido que reposa —simbólicamente— en el interior de las tapas de un libro, a un abúlico esquema de análisis. Escamotea la emoción del texto; el

disfrute y goce que ofrece el acto de leer. Hoy, después de casi diez años de haberme enamorado de la lectura, me pregunto por qué el maestro de literatura no se ocupa en decirnos nunca que el libro, más que una cosa entre las cosas, es una experiencia vital. Actividad que inaugura una excursión a las alamedas del lenguaje. La lectura es expresión humana. Hecho que toca las profundidades del alma. Inspiración, sentimiento, emoción, intuición e imaginación. Espejo en el que es posible reconocernos en las imágenes que pueblan en los dominios de la poesía en el verso, de la poesía en la narración. Hoy, después de casi diez años de haberme adentrado a los jardines de la literatura, me pregunto por qué no hubo maestro alguno que se ocupara en conducirnos al territorio oculto de los textos, con la única finalidad de que empezáramos a enamorarnos del laberinto encantado de la literatura, interesado principalmente en que recibiéramos la experiencia vital, genuina y gozosa de descubrir las grandes reflexiones e investigaciones que los escritores nos heredan mediante su arte literario. ¿Por qué no hubo maestro alguno que, lleno de entusiasmo hasta en los bolsillos, se enderezara frente al tablero, y no sin antes mirar alrededor con afecto, confesara: «tú puedes ser el escritor de este libro»?

La realidad es que no tuve profesores que fueran lectores. Y si lo eran, habían olvidado el sentido que tienen los libros con la existencia humana y con el lenguaje. Habían olvidado su fidelidad a los sueños y a la imaginación. Ignoraban el conocimiento vital que toda hora dorada de lectura confiere. Daban la impresión de estar enfermos de abulia, como desencantados de su oficio educador. Lo único que conseguía el docente con esa falta de entusiasmo y amor era que nosotros, aprendices del hecho literario, perdiéramos el interés en la lectura. En nada contribuían a nuestra formación estético-literaria, “cuando la función primordial del maestro de literatura debe ser la de ganárselo como lector” (Cadena, 2019, p. 23). ¡Qué caro hemos tenido que pagar

nosotros las grandes equivocaciones pedagógicas! Los estudiantes, aunque no lo digamos, reconocemos la ironía del profesor que no es lector, pero que quiere hacernos lectores.

“¿Cuántos lectores gozosos de literatura, cuántos escritores en potencia se han malogrado por culpa de la insensibilidad y torpeza de algún bárbaro en trance de profesor?” (Cadena, 2019, p. 21). Qué diferente hubiera sido tener un maestro que apeteciera la literatura por necesidad existencial, seducido integralmente de las maravillas ocultas en la rosaleta verbal, apasionado del fascinante mundo que se inaugura en el fondo mismo de las obras de arte literarias. Cierto es que nunca llegué a tener un profesor que se pareciera —aunque fuera por asomo—, a estas reflexiones. Sin embargo, esto no es del todo verdad, pues a la edad de catorce años encontré en las alcobas de *El principito*, a un maestro de la lengua y la literatura: Antoine de Saint-Exupéry.

La lectura arribó a mi vida como si se tratase de un milagro laico. No sabría poner en palabras la extrañeza que experimenté cuando, sin motivo aparente, sentí la necesidad de querer dirigirme a la biblioteca familiar y tomar entre mis manos el pequeño tomo blanco de *El principito*. Fue una antropofanía. Ciento once páginas terminadas en menos de lo que tarda el sol en acostarse en el horizonte. En su lectura aprendí lo que ningún profesor había manifestado en el aula de clase: que la respiración podía temblar ante el misterio que emana de unas espléndidas páginas escritas. Ese fue el día en que me hice lector. Lo tengo clarísimo. Desde ese día hasta hoy es lo que he sido. Un lector.

A partir del primer momento el escritor Antoine de Saint-Exupéry me sedujo, si no tanto con sus dibujos —que son estupendos—, con su meditación existencial sobre la niñez, y con su

singular habilidad del lenguaje estético-poético para involucrarnos en su historia. En su atenta lectura participamos en una excursión cargada de hallazgos y significaciones: el desierto del Sahara y los diferentes planetas por los que el principito navega, configuran un saber humano entorno a las relaciones del ser con el mundo; del ser-niño con el mundo adulto. De esta manera, *El principito* fue la primera escuela humanística a la que asistí.

De ahí en adelante los libros se me empezaron a presentar como centros de educación en los que gustaba de estudiar la existencia humana y el lenguaje poético. Hay libros que se meten por debajo de la piel. Otros que están clavados en la pupila, como cuadros de Munch o de Van Gogh. Hay otros que habitan en la caracola de los oídos, y que están ahí para murmurarnos sus hallazgos. Pero sobre todo, los libros son donadores de ser. Una vez leídos pasan a formar parte inherente de nuestra existencia. ¿No resulta majestuosa la capacidad que puede tener un libro de captarnos por entero? En los instantes en que la lectura nos es dada, sentimos una suerte de querer agazaparnos en las palabras, de querer sabernos dentro de la expresión del escritor.

Todos tenemos, querámoslo o no reconocer, una lista de artistas predilectos. Yo tengo la mía. Kafka, Proust, Hesse, Poe, Bradbury, Orwell, Wilde, Saint-Exupéry, Carroll, Cortázar, Borges, Pizarnik, García Márquez. Pintores: Dalí, Munch, Ensor, Van Gogh, Hopper. Pensar en estos nombres es pensar en escuelas. Pensar en Orwell es pensar en el ejercicio del escritor por nombrar la existencia del mundo moderno desde las imagerías de una sociedad distópica. Pensar en Dalí es pensar en una excursión intelectual hacia las imágenes del inconsciente, oníricas y fantásticas, en las que el mundo es presentado desde la aureola de los sueños. Todos conocían la apetencia del lenguaje, la urgencia de la expresión. No importaba qué tragedias o

enfermedades les afectaran la vida íntima. Sabían que el arte es una llamada que no cesa de timbrar en la morada del alma. Con Proust asistimos a la clase de la memoria involuntaria y de las letras francesas del siglo XX. Con Van Gogh asistimos a la clase en la que el color adquiere una doble trascendencia: permite significar y resignificar la sustancia del mundo, a la vez que también posibilita nombrar la existencia propia en el color, tal como lo hizo Van Gogh en el amarillo. Cada uno de estos nombres atraparon un fragmento de verdad humana y, en el oficio de su actividad poética, lo labraron eternamente en una obra de arte.

Pero no fue hasta que me registré en la escuela de Kafka que tomé la decisión de ser escritor. En el interior de esta aula experimenté una suerte de despertar poético. Acucí el anhelo de ser escritor. La escuela a la que más exactamente entré fue la que lleva por nombre *El proceso*. La lectura de esta obra resultó ser hallazgo y revelación. Experiencia, tránsito, actividad estética. ¿Quién podría leer este libro sin entrar en un laberinto sin fin? Josef K. es señalado de un crimen que desconoce, por jueces que no poseen rostro alguno y conforme a leyes que nadie sabe explicarle. En *El proceso* resuena el harpa existencial del mundo, y narración y palabras no son sino meditaciones que presentan el malestar del ser ante una realidad absurda y paradójica. En la clase de esta novela estudié el lenguaje que desafía el principio de contradicción: sueños y realidad se fusionan en una narrativa que no busca la lógica de los acontecimientos, sino la lógica de la frustración humana. El héroe de Kafka es el héroe fracasado.

Entonces, al leer con todas sus resonancias imaginarias el tribunal en penumbra del “El proceso”, tuve otra antropofanía: regresé a los pensamientos de la infancia y la adolescencia. Se desbloquearon en mí todas esas preguntas que dormitaban en el inconsciente. ¿Qué es la libertad

si las acciones propias de Josef K. son absolutamente vigiladas por un tribunal? ¿dónde están los límites entre lo público y lo privado, si en las primeras páginas de *El proceso* un par de oficiales invaden resueltamente el dormitorio? ¿qué es en este caso la soledad? ¿quién podría decir, en el centro de su hogar, que se encuentra completamente solo? ¿por qué caminos habremos llegado tantos hombres y mujeres a esta particular actitud de malestar con el mundo?

Echando una mirada a las preguntas, descubrí que mis antiguas inquietudes y temores tenían que ver con el hogar y la intimidad. La pérdida de los espacios amados y defendidos. La lucha constante del ser frente a fuerzas oscuras, ingobernables, incalculables, carentes de rostro, que amenazan con alimentarse de nuestra individualidad. Bien lo expresa Milan Kundera (2006) cuando escribe: “el hombre se encuentra en un auténtico torbellino de la reducción donde el "mundo de la vida" del que hablaba Husserl se oscurece fatalmente y en el cual el ser cae en el olvido” (p. 30). Con estas inquietudes acechándome, y en respuesta al proceso de reducción que la sociedad moderna refuerza monstruosamente, comencé a meditar el que sería mi primer cuento, el que comenzaría esta obra a la que me he visto en la necesidad de escribir. El que iniciaría esta propuesta de investigación-creación literaria que lleva por nombre *Hogar en miniatura*.

III

El escritor de nuestro tiempo está inmerso en una situación histórica en la que “lo infinito del alma, si lo tiene, pasó a ser un apéndice casi inútil del hombre” (Kundera, 2006, p. 20). Vivimos en el capitalismo y su poder pareciera no tener límites. El desarrollo de las ciencias positivistas ha encauzado el mundo hacia la tecnología obsesiva, hacia el ataque y el

sometimiento contra la naturaleza (Freud, 2010). El ser humano es ahora una simple criatura “en manos de fuerzas (las de la técnica, la política, la Historia) que le exceden, le sobrepasan, le poseen” (Kundera, 2006, p. 14). Fuerzas inmotivadas, irracionales, codiciosas. La gente corre en círculos, yendo a ninguna parte, reconocen la reducción de su condición humana, aceptan su propia inexistencia. “Hoy, la historia del planeta es, finalmente, un todo indivisible [...] La unidad de la humanidad significa: nadie puede escapar a ninguna parte” (Kundera, 2006, p. 22).

Ante este proceso de reducción de la vida humana, he concebido la propuesta de creación literaria *Hogar en miniatura* como una escuela investigativa de escritura, en la que poder indagar a través del lenguaje la pérdida de la vida íntima. De ahí que el tema (o hipótesis de trabajo) de este proyecto de escritura sea: el encogimiento del espacio-hogar y el malestar entre el mundo individual y colectivo. Esta temática constituyó la célula inicial de la obra, el punto de partida que permitió inequívocamente comenzar a elaborar una metodología que permitiera investigar la cultura y el lenguaje, y a su vez llevar a cabo la creación literaria.

El nombre de la obra tiene su resonancia prolongada en el poema en prosa *Un hombre apacible* de Henri Michaux (2018). En la lectura de este poema asistimos a la desaparición de una casa que, según nos dice el poeta, pudo haber sido comida por las hormigas. Con esta fascinante imagen, Michaux yuxtapone en nosotros la reducción vertiginosa del hogar. Hace que este poema exaspere la frontera de la intimidad. Y en lo que a mí respecta, esta volatilización de la vivienda, su reducción a la nada, me permitieron dilucidar el que sería el nombre de mi investigación creación literaria: *Hogar en miniatura*; en él se encuentra reunido el motivo formal (el hogar) y el movimiento de reducción que implica el acontecer de la temática. La imagen que evoca el nombre es la disminución de las proporciones de aquel espacio íntimo y

afectivo que el ser denomina su hogar, y de este modo el libro pone en conflicto el encogimiento del espacio-refugio.

Esta obra de cuentos se afirma no solo como una investigación sobre la existencia propia, sino también la de mi generación y contemporáneos. Cabe la pena aclarar que esta obra que he estado escribiendo a lo largo del presente estudio, no es un texto acabado. Se trata de un avance de escritura, un borrador que testimonia el esfuerzo por encontrar una voz propia, el anhelo de afirmar una postura autoral frente al hecho literario, el trabajo de un proceso investigativo y la disciplina de un hacer existencial y estético. Haciendo evidente el carácter labrador de la escritura, el precioso oficio y rigor que supone esta práctica de arte. El escritor no ejerce la escritura —como con frecuencia se ha llegado a conjeturar— en detrimento de la razón y la técnica; no crea enteramente poseído por la intuición y el éxtasis. La obra de arte no desconoce los atributos de la razón. La obra de arte es *labor paciente* (Silva, 1972).

A menudo pienso que hemos alimentado esa idea del escritor extático. Por esta razón, textos como *La filosofía de la composición* de Edgar A. Poe o *La teoría del túnel* de Julio Cortázar son contribuciones que enaltecen el oficio del escritor. Elogian el rigor y la disciplina que supone el acto literario. Por qué no hay tantas obras ensayísticas que ennoblezcan el arduo trabajo del escritor, no sabría decirlo. Es probable que dicha ausencia tenga que ver con el misterio que algunos escritores prefieren mantener en cuanto a su proceso de creación. O de pronto, como en su momento lo enunció Edgar A. Poe (2019): “prefieren dar a entender que escriben en una especie de delicioso frenesí —o intuición estática— y en verdad temblarían si le permitieran al lector escudriñar entre bastidores” (p. 2). ¿Por qué seguir alimentando esa idea utópica de que el escritor no es más que inspiración mística? ¿Por qué no decir como Baudelaire

(1958) que la inspiración está emparentada con el trabajo diario, que “la inspiración obedece como el hambre, como la digestión, como el sueño” (como se citó en Silva, 1972)?

Es por estas formulaciones que resulta de hermosa significación cuando un escritor describe el proceso mediante el cual creó alguna de sus obras. Cuando se da a la tarea de compartimos cómo una idea, en primer lugar caótica en la marea de su pensamiento, llega a ordenarse en la realidad del verso, del cuento, de la novela. Por esta razón, en las páginas siguientes me he tomado el atrevimiento de comentar detalladamente, siendo un aprendiz del lenguaje poético, la metodología que adopté en la escritura de *Hogar en miniatura*.

IV

El primer gesto que tuve en las imaginéras de la creación fue el de recordar y soñar. Quería que la escritura de los cuentos estuviera marcada por una dimensión íntima y personal, cercana a elementos obsesivos de mi vida cotidiana, como los objetos personificados, los circos y las máscaras, los terrores de la parálisis de sueño, la lucha de clases y el juego de la identidad.

En *Algunos aspectos sobre el cuento*, Julio Cortázar (1971) declara que el “tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba de ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito” (p. 408). Todo tema es válido en la escritura; no hay temas buenos o malos temas, lo que hay es un buen o un mal tratamiento estético-poético del tema. De lo contrario basta leer el cuento *Las preocupaciones de un padre de familia*, para observar la manera en que Kafka (2012) se ocupa en hacer de un “carrete de hilo plano y con forma de estrella” (p. 195) el núcleo en torno al cual gira la dinámica de la

historia. En este sentido, y como continúa diciendo Cortázar (1971), un tema “puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana” (p. 408).

Al escribir advertí que el lenguaje que impera en mi escritura es la poesía del recuerdo. ¿Cómo escribir un verso o una narrativa sin volcar en el papel un recuerdo, un atisbo del pasado propio, un afán existencial? La pregunta existencial y la pregunta estética, los recuerdos y sueños, me orientaron a querer, como diría Octavio Paz (1972): “ser uno con sus creaciones” (p. 284). ¿Qué hay de esa gran alegría, por ejemplo, que en la infancia me regocijaba el hecho de meterme en el baño, contemplarme en el espejo, apagar la luz, quedar totalmente a oscuras y esperar a que la imaginación transformara el entorno, y también mi fisonomía? Este juego de la oscuridad y de la imaginación me sucedió bastantes veces como para que se volviera un principio estético dentro mi poética: la oscuridad en representación de la deformación de la realidad. En *La habitación del Edén*, este cuento en que a un hombre lo invade la certeza de estar siendo observado mientras duerme, se puede advertir cómo la noche y la penumbra hacen que la habitación escape de su geometría habitual:

La oscuridad ocupaba el dormitorio y lo hacía girar en compañía de todo lo que en él habitaba, desconcertando la memoria de mi cuerpo [...] la habitación seguía indescifrable, y hasta podría decir que se transmutó en una masa cambiante que presentaba diferentes versiones de lo que era el dormitorio, de lo que era mi hogar.

¿No sucede en el cuento *La sirena en la ventana* un caso similar a este, cuando se relata la absoluta dicha que sintieron los humanos de barro al poder, a raíz del fuego, conocer finalmente esa caverna en la que habían vivido, pero que desconocían por la imperante

oscuridad que la distorsionaba?: “Corrieron a las cuevas con palos y cortezas incendiadas, y los ojos se les iluminaron al ver por primera vez su hogar”. Asimismo, en el cuento *Un hogar para un techito* acontece también este principio estético. El protagonista, Simón, narra la vez en que su padre lo llevó a la edad de catorce años con una prostituta, y cómo la oscuridad de la habitación, a la vez que la imaginación, fueron los factores que le permitieron poder reemplazar los rasgos físicos de la prostituta con los de un muchacho:

En la oscuridad cogimos de lo más lindo. No por ella. Sino por él. Cuando todo se puso oscuro y ella se sentó encima mío y la empecé a tocar; imaginé que sus brazos finos eran más anchos, que sus hombros antes hundidos, sobresalían ahora, que sus pechos eran completamente planos. Y así, imaginando a un muchachito resistí el frío de los riñones y el ansia atropellada de querer huir.

Esta función de la oscuridad que orienta el discurso poético de *Hogar en miniatura*, es la prueba de cómo un recuerdo alcanza a obrar en nosotros un proceso transformador, convirtiéndose en principio estético. En este mismo sentido, ¿no resulta acaso necesario, por ejemplo, volver a casa indignado por la brutalidad policial que se presencia en las manifestaciones latinoamericanas, saltar al cuaderno de escritura y desbocarse en rabia contra esa violencia vergonzante?

Esto fue lo que yo hice hace un par de meses atrás. Las protestas sociales que hubo en Colombia a partir del 28 de abril del 2021, se transustanciaron en otro detonador del principio estético que movilizó en mí el anhelo de representar el mundo desde su perversidad, pues ¿qué es la escritura sino una visión del mundo y de lo humano? En *La sirena en la ventana* la narradora dice: “afuera el mundo es un teatro [...] Solo basta ver por la ventana para advertir

las ventanillas de contratación, una ventanilla por cada profesión”. Más adelante añade: “¿y los humanos de bolsillos vacíos? Viven a las afueras del teatro en jaulas de paja, son el número uno de entretenimiento, la risa entre actos ¡Panem et circenses!”.

Por otra parte, las manifestaciones sociales expusieron la malicia no solo de las autoridades policiales y gubernamentales, sino también de los propios ciudadanos que aun teniendo frente a sus ojos los estragos de un país violento, decidieron olvidar lo acontecido. Tal furia me dio ese olvido por parte de los ciudadanos que, más que ir, me lancé al cuaderno y escribí *Un hogar para un techito*, la historia de un joven colombiano que le narra a su mejor amigo muerto, Ordóñez, la peste de olvido que flagela el territorio caucano en el que nacieron:

Por cinco años pensé que el valle estaba enfermo de olvido. Nadie parecía recordar nada de lo sucedido. Puerta a puerta recibía las mismas respuestas: que no conocían a ningún Ordóñez, que esos eran cuentos míos, que Marco Antonio nunca había tenido un hijo. ¡Ja! era tanta la estupidez que en una ocasión Faustino se atrevió a decirme que lo que yo había escuchado se trataba de un pájaro que cantaba con el timbre de un disparo.

Así, en *Hogar en miniatura* me resultó inevitable retroceder en el tiempo. Sentía la necesidad de tener que visitar la espiral de la memoria que guardo en el cuerpo. La necesidad de abrir el pasado, de hundirme en los recuerdos. La necesidad de irme allá, a una casa imaginada, aislada, en la que poder encontrar el reposo de la soledad. Una casa en la que pudiera fielmente pensar y soñar. Ese ir no significa que deba desplazarme físicamente a un espacio apartado. La casa a la que voy cuando medito, cuando investigo, es la casa onírica de la que nos habló Gaston Bachelard. Es en los aposentos de esta vivienda psíquica en donde esta obra empezó a prepararse.

En la soledad de la casa onírica me acordé de los juegos de infancia, de la realidad de los juguetes, de los aposentos de la imaginación en donde los sueños se posaban en los objetos y los objetos despertaban de su letargo inmóvil, para hablar conmigo: «¿Tu, cama, ¿qué es lo que me dices? ¿Ventana, qué historias tienes por contarme?». Me acordé de las horas de la madrugada, de las parálisis de sueño, del abrir de los ojos y de experimentarme inmóvil, abrumado, turbado, y con la imagen de la pesadilla aún vibrante. Me acordé de estar volando en sueños, como remontado en las nubes, y de ver abajo en la distancia esa carretera ondulada, con empinadas y bajadas, que me había impulsado a saltar alto, a volar. Estos recuerdos y sueños habían estado aguardando en el mundo oculto que llevo adentro, golpeando e insistiendo, abriéndose camino conmigo. Y yo caí en ellos en la escritura de *Hogar en miniatura*.

V

El segundo gesto que tuve en las imagerías de la creación fue el efecto poético. Todo cuento tiene el deber de trascender la anécdota que cuenta (Cortázar, 1971). Tiene que revelar este mundo, pero a su vez crear otro; el inmaterial, el de las significaciones. Un buen cuento ha de ser capaz de convertir un episodio doméstico “en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico” (Cortázar, 1971, p. 407). Para hacer que un cuento quebrante sus propios límites materiales y se convierta en cifra de la existencia humana, resulta de vital importancia “comenzar tomando en consideración —escribe Edgar A. Poe (2019)— un efecto concreto (p. 2).

Es innegable que cuando estamos en frente de una página demasiado bella, sentimos rendir nuestros umbrales ante esa calidez interna que emana de las palabras. Advertimos una

suerte de recogimiento del alma. En esto consiste la fuerza estética que causa en nosotros el poder del arte. En lo que a mí respecta, antes de intentar siquiera escribir, buscaba que el «efecto concreto» apareciera en el desenlace de los cuentos. Buscaba en el pensamiento las acciones que condujeran la narración a un movimiento ontológico. Los cuentos que me propuse escribir, entonces, vieron su origen en el final. Este razonamiento se inserta claramente en la tradición creadora de Horacio Quiroga (2017), quien en el *Decálogo del perfecto cuentista* dice: “no empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas” (p. 15).

Es de este modo que la escritura de *Hogar en miniatura* posibilitó un redoblamiento de vida: mientras imaginaba el final de las narraciones me estaba constituyendo en actos de conciencia creadora, aproximándome tanto objetiva como poéticamente a la anécdota que buscaba reseñar en cada uno de los cuentos. La imaginación es una conciencia que actúa. Así, en las instancias del final, me tropecé con los hallazgos que ofrecían la miel de los recuerdos y sueños, los hallazgos que ofrecía mi propio pasado. El cuento, fragmento de la realidad, actúa como una apertura hacia una realidad mucho más amplia; apertura dinámica que trasciende espiritualmente la forma, la brevedad, y posibilita la continuación del cuento en la realidad de las significaciones.

De esta manera es que Adán, en *La habitación del Edén* prolonga el recuerdo mío sobre la parálisis de sueño, en el momento en que está a punto de desaparecer frente a la puerta de su hogar, y en donde reflexiona por última vez el sentido de sus noches intranquilas. La Sirena, en el cuento *La sirena en la ventana* es la personificación del recuerdo mío de imaginar lo que dirían los objetos inanimados si les fuera concedido el don de la palabra. Simón, de *Un hogar*

para un techito, es el eco melancólico de ese recuerdo y dolor latinoamericano que está inscrito por la violencia y el olvido. Todos estos personajes narran no sólo su historia personal, sino también, indagan y continúan un drama existencial que está relacionado conmigo. Intentan trascender la forma del cuento; ser apertura, tránsito, significación.

VI

El tercer gesto que tuve en las imaginéras de la creación fue la escritura. Horacio Quiroga escribe como primer principio en el *Decálogo del perfecto cuentista*: “cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo” (p. 15). Y así, empecé a escribir creyendo en maestros de escritura: Poe, Chejov, Bradbury, Cortázar, Borges, García Márquez, Andrés Caicedo. De ahí que surgiera la necesidad de acercarme a la tradición literaria del cuento, leyendo formal y sistemáticamente a los grandes cuentistas, esto es, indagando en sus obras la función del narrador, los recursos lingüísticos, la creación de la diégesis, la verosimilitud del argumento, y, por sobre todo, el oficio del escritor en la creación de los personajes.

Este camino de lectura profunda me permitió entender ciertos elementos del cuento. Desmenuzando las obras literarias, estudié sobre la espléndida forma en que el lenguaje se hace literatura. Por ello, cuando escribí el cuento *La habitación del Edén*, anteriormente me había educado sobre la escritura de misterio y terror leyendo a Edgar A. Poe y a Guy de Maupassant; asimismo, la escritura de *La sirena en la ventana* supuso el haberme instruido en la literatura fantástica asistiendo a la escuela de Ray Bradbury y de Julio Cortázar.

Por esta razón, el saber de la herencia literaria y las reflexiones sobre la creación del cuento, se enlazaron en la escritura personal. Encauzaron la práctica propia del arte hacia el entendimiento del sistema de relaciones que se descubre erguido en las profundidades de las obras literarias. Estas indagaciones personales que desarrollé para la escritura de *Hogar en miniatura*, permitieron aproximarme en el entendimiento de la instancia del discurso que está inscrita en las obras textuales. Sin embargo, no fue hasta que me embarqué en la escritura del primer cuento que empecé a establecer nexos mutuos —de orden cognitivo, estético, afectivo— hacia el conocimiento vivo de la creación literaria. Mientras escribía y meditaba el lenguaje verbal, estaba estudiando la narración. Estudiaba el universo de representaciones que evoca la configuración de las palabras en el discurso literario. En la escritura estaba estudiando la *estructura semiótica inmanente del relato* (Orejuela, 1996), con sus reglas de articulación.

Entonces le juego que adopté en la escritura de los cuentos consistió en configurar los recuerdos y los sueños en el discurso narrativo, articulando mis problemáticas existenciales en la esencia de un personaje. Porque los personajes tienen un código existencial, y si no, deberían tenerlo, pues aun cuando el escritor es quien habla, su reflexión está ligada a un personaje (Kundera, 1986, p. 101). El cuento *Un hogar para un techito*, por ejemplo, es una reflexión sobre el drama entre lo aéreo y lo terrestre. Sin embargo, aunque sea yo quien escribe directamente esta reflexión en el cuento, es un personaje quien la válida en su discurso narrativo: Simón. Este cuento es la manera en que Simón ve las cosas.

La reflexión inscrita en la obra literaria se convierte entonces en signo del yo existencial de un personaje. Milan Kundera (2006) en *El arte de la novela* escribe: “todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. En cuanto se crea un ser imaginario, un

personaje, uno se enfrenta automáticamente a la pregunta ¿qué es el yo? ¿mediante qué puede aprehenderse el yo?” (p. 37). En el capítulo anterior, en efecto, estimamos que el artista al explorar la vida interior, descubre que la creación poética está situada en el enigma del *ser*. El humano siempre dividido de sí mismo, separado del ser, intenta en la expresión poética reunir lo que le fue separado. La escritura es el anhelo del escritor por llegar a *ser*. Es por esto que va en busca de reunir el *yo* a través de los versos y la narrativa, a través de los personajes que hablan en la novela o en el cuento. En Milan Kundera ¡la creación del personaje es el intento del escritor por aprehender el yo!

Pero ¿en qué consiste esta búsqueda por el *yo*? ¿cómo hacer que un personaje llegue a sentirse «vivo»? Cuando escribí *Un hogar para un techito* no tenía una idea clara de cómo crear el personaje de Simón. No bastaba el hecho de sentarme a teclear en el computador. Así que consideré necesario interrogarme meditativamente acerca del personaje que estaba creando: ¿cuál es su problemática existencial? ¿cuál es la actitud que ejerce en la narración de la historia? ¿cómo es su expresión discursiva? ¿y cuál es el sentido personal de su transformación? Recuerdo haber comenzado a escribir este cuento con una hipótesis de trabajo: el protagonista es un joven que al verse transformado en pájaro sabe que tiene la posibilidad de abandonar su hogar. Con estas preguntas estaba en su momento investigando el *yo* de Simón.

Por tanto, se puede comprobar que *Un hogar para un techito* —al igual que los otros que constituyen *Hogar en miniatura*—, es el resultado de un proceso de investigación. A la función de la escritura, instruida por el pasado y los recuerdos llenos de amarguras y encantos, hay que unir una función de investigación humana. El escritor investiga en compañía de los personajes que escribe. Los hace sentir «vivos» en la escritura en cuanto va “hasta el fondo de

su problemática existencial” (Kundera, 1987, p. 51). En efecto: el yo de Simón está determinado por su drama existencial: el abandono del poder terrenal que ejerce el hogar.

Sin embargo, intentar determinar en dónde termina el yo sería bastante presuntuoso, razón por la cual me decanto a pensar que el yo, más que terminar, tiene su continuación en la creación poética; continúa en forma de personaje, de hecho, de narrativa. Porque escribir se trata de pasar fenomenológicamente a historias no vividas, a imágenes que uno como escritor crea y que el personaje las continúa. Se trata de abrirse a una apertura de la imaginación y de nuevos lenguajes. Escribiendo *Un hogar en un techito* me abrí al lenguaje de Simón, a su manera de ver las cosas, de sentirlas, de expresarlas en su narración.

De acuerdo con estos planteamientos previos, “podemos afirmar que el campo de estudio de la creación narrativa es “la producción de una existencia de ficción” ” (Gutiérrez, 2008, p. 90). Aceptar esta afirmación es empezar a reconocer la esquizia creadora (Greimas, 1982) que está presente en todo acto de escritura: la operación mediante la cual la instancia de enunciación (yo-escritor), produce en un enunciado la representación de actantes (seres de ficción) en el discurso del relato narrativo. Es decir, por más que sea yo quien escribe *Hogar en miniatura*, en los relatos es un *yo narrativo* el que narra la historia. Yo he creado ese otro no-yo.

En las indagaciones personales que desarrollé para escribir los personajes de mis cuentos, Fernando Pessoa es quien me ayudó a comprender la función de personaje que acontece en las imaginéris de la creación. Como dice Aguiar e Silva (1972) en *Teoría de la literatura*: “rara vez un poeta, en cualquier literatura, tuvo tan lúcida conciencia del problema de la “ficción” poética como Fernando Pessoa” (p.115). En búsqueda de aprehender el yo, Pessoa

crea en su obra literaria una constelación de heterónimos, o personajes ficticiales, con los que investiga la creación literaria y las posturas de la identidad.

La creación de personajes en Fernando Pessoa, constituye desdoblamientos de personalidad. En el libro *Teoría da heteronímia*, escribe: “me siento múltiple... me siento vivir vidas ajenas... como si mi ser participase de todos los hombres... una suma de no-yos sintetizados en un yo postizo” (Pessoa, 2012, como se citó en Galiussi & Godoy, 2019). Asimismo, es con los personajes en el insomnio creador de un poeta consciente de su escritura. El sentimiento presente de multiplicidad; de cercanía con el yo, con el otro, consigo mismo. La creación de personajes es la manifestación de que escribiendo se viven otras vidas, otras formas, otros estilos de lenguaje. Escribiendo fingimos ser alguien más en la sustancia viva de la creación. Entonces se lee con mayor entendimiento, el poema que Fernando Pessoa escribió bajo el título *Autopsicografía*:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente

El último verso revela que la autenticidad de la poesía está en el fingimiento del escritor. El acto poético es entendido por Pessoa como el resultado del fingimiento de emociones; es decir: el escritor finge el dolor que siente el personaje que habla en el verso o en la narrativa. Pero evitemos un malentendido. Esto no quiere decir que el escritor cuando escribe miente. Nada de eso. La escritura se trata de escribir fingiendo ser otro. Se trata de sentir

imaginariamente lo que siente el otro. Escribiendo le prestamos al personaje ficticio el verbo que se nos desliza de los dedos; nosotros somos quien le conferimos una situación existencial que deseamos investigar, pero es el personaje quien nos revela el fondo de su drama, de sus motivos, de la pregunta que lo moviliza en la narrativa. Soy yo quien escribo, pero el personaje es quien completa la historia. Soy yo quien escribió *La habitación del Edén*, pero fue Adán quien me reveló el destino del personaje, el final del cuento, esos momentos últimos donde alcanza a otorgarle un sentido a la pesadilla que lo visita en las noches. De ahí que la escritura sea fingimiento consciente. Fingiendo ser Adán investigué la hondura de su código existencial: la parálisis de sueño, el sentimiento constante de observación, el miedo a la exposición social.

Me gustaría agregar unas palabras a fin de aclarar lo que realmente quiero decir, porque reconozco que el término fingir puede despertar malinterpretaciones. Esa esquizia creadora que a la vez es la más intensa, elevada y pura de todas, se encuentra en el fingimiento de ser otro. Cuando Pessoa habla de fingir, no se refiere realmente, como puede llegar a suponerse, a una mentira, sino a un proceso imaginario; se refiere, en síntesis, a esa investigación humana sobre la cual ya hemos hablado, y que se experimenta a través de la escritura literaria. Se escribe fingiendo ser otro, imaginando ser alguien que no soy, e investigando un aspecto de la existencia humana.

El fingimiento ¿no es acaso por sí solo la afirmación de las imaginerías poéticas que están presentes en la creación de personajes? Al escribir *Un hogar para un techito* conseguí transfigurar el dolor fingido en cuento. Aunque se base en un dolor real, no es mi dolor, es el de Simón. Es el dolor que él siente por la muerte de su mejor amigo. “Lo que yo quería en ese preciso momento, Ordóñez, era poder sacarte de la tierra y abrazarte”. Es el dolor que él siente

por el olvido del pueblo ante la violencia. “Aquí en el pueblo nadie olvida, lo que pasa es que la gente se hace la güevona”. Es el dolor que él siente por el hogar, por el valle, por Latinoamérica. El dolor de Simón no es un dolor falso, es un dolor real, verdadero, que yo fingí para sentirlo enteramente con la imaginación y, por lo tanto, transmitirlo con verosimilitud en el interior del texto narrativo.

El fingimiento es, por lo tanto, el intento del escritor por dar sentido a la ficción de los personajes. Escribiendo quisiéramos revivir, más allá de los recuerdos, las emociones que nos son ajenas y las impresiones que una vida diferente a la nuestra despiertan. Una vez que me hube contestado, en la escritura de *Un hogar para un techito*, esas preguntas que me orientaban a conocer el personaje de Simón, encontré el motor de vida del personaje y, por consiguiente, el de la mía como escritor. El motor estaba en un sueño y en un nombre. Estaba en el sueño mío de estar volando por encima de una carretera ondulada que recordaba a mi propio cabello. Estaba en el nombre de Simón que procede del cuento de Tomás Carrasquilla: *Simón el Mago*. Fingiendo ser Simón reconocí el código existencial que lo orienta en el contenido narrativo del cuento: el sentimiento de escape que permite la acción aérea de volar.

En el cuento de Tomás Carrasquilla, Simón no consigue mantenerse en el aire una vez que salta del gallinero, pues termina dándose de bruces contra la tierra y recibiendo una incapacidad de seis días. De manera que en *Un hogar para un techito* quería que el personaje de Simón, pudiera ahora sí, en mi escritura, poder volar. A fuerza de haber perdido el rostro y toda forma humana, Simón deviene en pájaro. Ya no es más que, en términos de Deleuze y Guattari (1980), una *línea de fuga*. Siendo pájaro reconoce que su forma animal tiene más *yo* que su anterior yo humano: “El cielo me reveló aquello que me fue privado en la tierra. La

posibilidad de moverme libremente. Estando como estaba cerquita del sol sabía que el hogar comenzaba arriba del techo. Estoy resuelto a no volver a casa”. Fingiendo ser Simón pude en su compañía devenir primeramente en pájaro, pero después fue él quien continuó narrando el cuento, haciéndonos partícipes del dolor que siente por un pueblo que olvida a sus muertos. Transformado en una línea de fuga que vuela y atraviesa el cielo en pájaro terminó por contar la historia que empecé.

Hogar en miniatura demuestra que la concepción del fingimiento y el distanciamiento no anulan la verdad humana que está presente en toda obra de arte literaria, sino que se supera y se transforma, pues fingir no es la acción de mentir. Por el contrario, significa la acción de observar y sentir verdaderamente con la imaginación. Y que bien podemos comprender ahora el poema *Esto* de Fernando Pessoa, cuando confiesa:

Dicen que finjo o miento
todo lo que escribo. No.
Yo simplemente siento con
la imaginación.

VI

El tercer gesto que tuve en las imagerías de la creación fue la voz propia. La formación de una voz narrativa tarda años, como tal vez toda una vida en madurar. El escritor en su búsqueda por configurar un lenguaje poético propio, se propone a sí mismo como problema. En el reconocimiento de su desgarramiento de ser, radica una de las razones de esa búsqueda. Ya lo hemos enunciado anteriormente: la creación de una obra literaria es acudir a una escuela de

la condición humana y del lenguaje. En ella el escritor es consciente de su inconclusión, pues acepta el “el trágico descubrimiento de su poco saber de sí” (Freire, 2005, p. 39). En esta escuela literaria es que la voz poética, la voz personal, subjetiva, encuentra lentamente su desarrollo. La voz poética es algo vivo, una continua invención.

En este sentido, *Hogar en miniatura* es un texto en borrador, porque a él vuelvo y seguiré volviendo, una y otra vez, a investigar y a trabajar pacientemente esa voz narrativa que estoy seguro se respira y se escucha levemente en los cuentos, pero que debo saberla reconocer, afianzar y con ella caminar en este campo de rosales y espinas que es la literatura. Este borrador está constituido de razones y principios que intentan manifestar el primer esfuerzo de un aprendiz de escritura por escuchar la voz propia. El intento empeinado por hacer que el lenguaje sea centro de reunión con el ser.

3. LA CREACIÓN LITERARIA COMO INVESTIGACIÓN-CREACIÓN: HACÍA UNA PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA.

*La creación es la más eficaz de todas las
escuelas de la paciencia y de la lucidez.*

Albert Camus, El mito de Sísifo

La creación literaria es investigación, significación, saber transmisible, devenir histórico, acto pedagógico. Acción capaz de proponer una percepción y valoración humanística del mundo, el ejercicio literario es pedagógico por naturaleza; actividad que entabla un diálogo acerca de una pregunta de investigación, es un método que busca responder ese interrogante que un día se hizo el escritor y que, hasta no darle su debida indagación en la escritura, lo seguirá asediando (Paz, 1972). La creación revela el diario personal de una conciencia, manifestación consubstancial de su carácter reflexivo en las relaciones del ser con el mundo. Del ser con el lenguaje; del ser con el hacer del lenguaje. Acentúa el primado del artista en tanto que humano. La creación literaria es invitación a la excursión de la palabra; regreso a la comarca de la existencia humana. Enseñanza, revelación. Experiencia colectiva y personal. Es función pedagógica: en su ombligo se estudia el tránsito del lenguaje a la expresión total del espíritu creador, y en donde hombres y mujeres adquieren finalmente conciencia de su verbalización.

De ahí que la última pregunta diga así: ¿cómo la investigación creación se constituye en metodología pedagógica para la enseñanza y aprendizaje de la lengua y la literatura?

I

La creación literaria es una de las artes marginales en los procesos educativos de la lengua y la literatura. Si bien es cierto que muchos escritores —como es el caso de M. Kundera en *El arte de la novela*, de R. M. Rilke en *Cartas a un joven poeta*, o de J. Cortázar en *Teoría del túnel*— han mencionado el trabajo, el rigor, la disciplina, el escarpado oficio del escritor con el lenguaje, se continúa pensando en la escritura de obras literarias como creaciones ajenas a la academia (Mavesoy, 2008). No se reconoce o acepta que el arte poético es una escuela de formación donde el escritor estudia la existencia humana y el lenguaje. Aún hoy todavía predomina el método científico como el hecho investigativo mayormente aceptado, lo que termina por relegar otras formas de aproximación al conocimiento.

Sin embargo, “¿no es el arte en sí mismo el producto de una investigación?, ¿no es la creación en sí misma una forma de investigar?” (Mavesoy & Peña, 2019, p. 57). La creación literaria es una investigación poética y existencial. El escritor que no sabe desasirse de las angustias y sueños que le confieren los días, le entrega a la escritura todos los poderes existenciales, devuelve a aquella su función pedagógica: la formación de un saber en torno a la existencia humana, el lenguaje verbal y la especificidad de lo literario. El escritor que así lo vive, siente hasta qué punto son verdaderas las palabras de Maurice Blanchot (1991): en la página escrita “reposa la misma interrogación, dirigida al lenguaje, tras el hombre que escribe y lee, por el lenguaje hecho literatura” (p. 10). La investigación pedagógica en la escritura posee, en la lucidez de la soledad, un estudio sobre el lenguaje, la literatura y la cultura. Es puente y revelación. Otredad y hallazgo. La creación literaria es por naturaleza comunicacional. En toda

obra verdadera, se puede entonces encontrar los elementos de una pedagogía de la escritura, de un saber que atiende a la construcción de significaciones y resignificaciones del mundo; de un saber que toma el acto de la expresión como unidad de trabajo. Y entonces la creación literaria es principio de una investigación en la que el escritor formula preguntas a la condición humana y al lenguaje, en la que el escritor comunica descubrimientos de orden estético, existencial, pero también epistemológico (Cañaverall, 2016).

Los espíritus rígidos, faltos de vida, harán al punto una objeción: dirán que el escritor desconoce —o ignora— los procesos que ejerce en la escritura de una historia. Dirán que el escritor se ha quedado perdido en medio de las musas, porque son pocas las veces en que llegan a reconocer el carácter *labrador de la escritura* (Mavesoy, 2008); no aceptan el trabajo consciente del escritor. Así, todavía predominan los hábitos idealistas de la escritura: quiere llegar a pensarse que la creación es un acto irracional en la que el sujeto creador es controlado por la imaginación. Fieles a sus métodos científicos enjuician el arte poético desde una perspectiva objetivista, cuando a decir verdad el arte no es un objeto, es un hecho que trasciende cualquier tipo de localización o de materia, que se expande allende por las sendas del alma, dejando de ser una cosa entre las cosas, para instaurarse como experiencia educadora de hallazgo y significación.

Un científico que ha seguido el eje del racionalismo debe ensanchar su saber, ser flexible con todos sus ámbitos de investigación científica si quiere estudiar y comprender todos los problemas planteados por la creación literaria. Aquí, el culto al enunciado en su valor de verdad totalizadora no cuenta. Al saber poético no le interesa crear enunciados de verdad hegemónica, sino de verosimilitud (Mavesoy, 2008); le interesa llevarnos al territorio de las convicciones

subjetivas, presentarnos el mundo desde una verdad humana, ambigua y relativa. La literatura está henchida de verdades relativas. Y es que el escritor atesora como única certeza *la sabiduría de lo incierto* (Kundera, 2006); sabiduría que exige una fuerza comparable a la búsqueda del conocimiento científico. Porque la sabiduría de lo incierto, es la sabiduría que investiga las relaciones del ser con el mundo. Es una sabiduría humanística. Si hay una ciencia de la creación literaria, esta ciencia debe meditar el motivo humano de un verso o de una narración, la adhesión existencial y estética del escritor con el lenguaje, debe estudiar las razones profundas de la creación de una obra literaria y reflexionar el ejercicio mismo de creación.

¿Cómo es posible, preguntará un espíritu positivista, que un texto literario sea la maduración de una metodología investigativa, cuando la imaginación es anárquica? Es posible que esta idea de «imaginación» o de «intuición» sea la que tanta resistencia ha generado en la aceptación de la creación como proceso investigativo y metodológico. Así nos lo hace saber Alvarado Dávila, quien escribió en *Cuestiones Estéticas de la Investigación en Artes*:

A pesar de que muchos teóricos reconocen el papel de la experimentación en las artes, algunos de ellos no están satisfechos con que tal experimentación sea movida principalmente por la intuición, o la imaginación o la creatividad, porque tales recursos responden a un proceder desordenado o irracional. (Dávila, 2009, como se citó en Daza, 2009).

Pero puesto que una ciencia de la creación literaria recibe los valores del lenguaje, del trato íntimo con la palabra, no debe simplificarse el oficio del escritor de ser enteramente irracional o caótico. Por lo tanto, tiene sentido decir, en el plano de una ciencia de la literatura en la que nos situamos, que el proceso escriturario no es enteramente intuitivo, ni tampoco

completamente racional; el hecho poético está a medio camino de uno y otro (Gutiérrez & Rodríguez, 2019). Para dicha ciencia, razón e imaginación son potencias de creación. Son formas estructuradoras del conocimiento literario, por tanto, productoras de sentido. La operación lógica le permite al escritor ser consciente del lenguaje y de su función expresiva; la operación imaginaria le permite llevar más allá el lenguaje, trascenderlo, hacerlo imagen. El escritor no puede olvidar que en la manifestación consubstancial de ser en el lenguaje, en la hermosa manifestación de las imágenes, se manifiesta una investigación pedagógica: la del sujeto que en la escritura estudia cómo la soledad se hace descenso en el hogar onírico, cómo el hogar onírico se hace observación reflexiva del mundo, cómo la observación reflexiva del mundo se hace razón existencial, cómo la razón existencial se hace anhelo de expresión, cómo el anhelo de expresión se hace lenguaje, cómo el lenguaje se hace literatura.

II

En *La creación como investigación: aportes para la reflexión desde la experiencia en la Universidad Central*, la Dra. Aleyda Gutiérrez Mavesoy y la Mg. Adriana Rodríguez Peña, plantean este problema que hasta día de hoy lo siguen pasando por alto la ciencia. Es el problema de la validación de la creación literaria como disciplina investigativa, de la búsqueda del científicismo en la creación literaria. En medio de esta situación, comienzan a aparecer en Colombia propuestas y debates que dialogan entorno a la posibilidad de asumir la creación poética como una metodología de investigación. De esta manera, la academia empieza a observar el proceso artístico de la escritura, en conjunto con la obra literaria creada, una

metodología capaz de generar documentos que expresen un saber significativo sobre el lenguaje, la cultura y la literatura.

Estas formulaciones toman en nuestro contexto el nombre de investigación-creación. Actualmente, en el territorio colombiano hay pocos profesionales de la literatura que reconozcan la creación literaria como método investigativo, teniendo en cuenta la reciente incorporación de este método en programas universitarios colombianos. Fue en el mes de junio de 1981, cuando el escritor y profesor Isaías Peña Gutiérrez inauguró en la Universidad Central el primer Taller de escritores (TEUC) en Colombia. Este magnífico proyecto devino, años más adelante, en la fundación de la Especialización en Creación Narrativa (2008), en el pregrado en Creación Literaria (2010), y en la Maestría en Creación Literaria (2012). Posicionando a la Universidad Central como una de las pioneras en Colombia en dignificar la creación literaria como metodología de investigación. Asimismo, en el año 2014, Oscar Hernández Salgar —Mg. En Estudios Culturales y Doc. En Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá— ha impulsado la implementación de principios de valoración investigativa para la creación artística dentro del Modelo de Medición de Grupos e Investigadores de Colciencias.

Sin embargo, ¿qué es lo que se entiende por investigación creación? Según el Arts & Humanities Research Board del Reino Unido [*Consejo de Investigación de Artes y Humanidades*]: “la investigación en áreas creativas puede entenderse como una “indagación disciplinada”, y para ser considerada como investigación debe ser accesible, transparente y transferible” (Hernández, 2014, p. 5). Es decir, la investigación creación busca aprehender el arte como una metodología posible generadora de conocimiento dentro del mundo académico.

Pero es imprescindible comprender que el solo hecho de hacer una obra de arte literaria no puede ser considerada investigación, esto se encuentra asociado al proceso investigativo, “ya que este debe ofrecer unos resultados, un método y unas conclusiones que puedan ser reutilizadas por otros investigadores, además ser aprobado por una comunidad que esté conformada” (Daza, 2009, p. 92).

Esta última observación define el nivel formativo en el que trabajamos a lo largo de este ensayo. En tesis general, pensamos que todo lo que es específicamente humano en la escritura es investigación poética y existencial, advenimiento del ser con el lenguaje y del ser con la especificidad literaria. Incluso si esta tesis parece rechazar aparentemente una profundidad metodológica, es nuestra labor asumirla como hipótesis de trabajo para demostrar cómo la creación poética, al estar enraizada con la pregunta existencial y estética (ser y hacer), es un método investigativo que no persigue la búsqueda de la verdad absoluta; por el contrario, como afirma Ángela M. Cervantes (2018): la investigación creación se tiende al “encuentro, la interdisciplinariedad, la construcción individual y colectiva, para otorgarle al conocimiento un espacio de investigación desde lo intuitivo, la imaginación y la sensibilidad” (p. 73).

Así, la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad del Cauca, ha propuesto formar este seminario de grado, el cual propende observar la escritura literaria como proceso metodológico de investigación-creación. Dentro de sus propósitos se incluye el de formar maestros apropiados a la idea de que, estudiando la creación poética e investigando la función del lenguaje, se puede proponer en el escenario educativo procesos de enseñanza-aprendizaje de la lengua y la literatura. Pues como se encuentra bellamente señalado en la obra *Investigación-creación: taller y viaje*:

[La investigación creación] Es más bien una manera de disponer, explicitar y hacer evidente cómo se crea arte, cómo se produce conocimiento artístico, y cómo en la creación artística se forma un artista-docente. [...] se trata de un ejercicio que se transforma, y transforma a la comunidad, en sus actitudes *proyectuales*, pero, también, en sus más hondas y legítimas razones, pues, ante todo, investigar es un proceso que compromete a los sujetos inscritos en él. (Hortua *et al.*, 2011, p. 9).

En este sentido, la investigación creación no es una simple propuesta. La creación poética es, asimismo, un acto investigativo esencial para la capacitación de futuros profesionales de la literatura. Es para el presente seminario de grado el signo pedagógico, el signo que puede posibilitar en nosotros, maestros en formación, la enseñanza del lenguaje y la literatura desde la experiencia. A nuestros ojos, la investigación creación es un más allá de los estudios literarios. Por esta razón, es de gran importancia que las universidades, promuevan la tarea de formalizar espacios curriculares y extracurriculares —pregrados, posgrados, seminarios, semilleros, talleres—, en los que se dé habida cuenta del rigor con el que la investigación creación reúne un saber y un saber-hacer equiparables a la disciplina científica, pues la escritura de una obra es el resultado de una investigación de orden humano, y su quehacer, sus preguntas poético-existenciales aparecen en la obra de arte como aporte literario.

Tenemos que estudiar ahora, después de haber examinado los aspectos generales de la investigación creación, los aportes teórico-prácticos que recibe el escritor-investigador en su formación docente.

III

Desde hace más de quince años, Henk Borgdorff ha trabajado en un estudio teórico sobre la investigación en las artes o, más exactamente, en una metodología de la obtención de conocimiento desde la creación, lo que constituye una verdadera propedéutica de la formación investigativa del maestro escritor-investigador. En su texto *El debate sobre la investigación en las artes*, escribe: “si la urgencia de un asunto puede medirse por la vehemencia de los debates que lo rodean, “la investigación en las artes” es un asunto urgente” (p. 1). En el fondo, la preocupación de Henk Borgdorff es menos una enseñanza de técnicas para el desarrollo de la creación, que una propuesta sistematizada. Por medio de indagar en la creación misma de una obra de arte, y la reflexión sobre el proceso de creación, trata de entender los movimientos creadores del accionar del artista, como también de enaltecer el procedimiento existencial y estético, investigativo y metodológico, que son inherentes a la creación de una obra de arte. Este método creemos que es susceptible de convertirse en una de las propuestas más eficaces en esa formación pedagógica recientemente incluida en algunas facultades universitarias colombianas. Deseamos entonces relacionar algunas observaciones de Henk Borgdorff con nuestra tesis de la creación poética como metodología para la enseñanza y el aprendizaje de la lengua y la literatura.

La esencia de la propuesta de Borgdorff consiste en estudiar en el sujeto creador, el hábito del proceso transformador que está presente en la investigación. Conduce a reunir el artista con la obra de arte creada, desvaneciendo todos aquellos límites que los distanciaban en los estudios literarios tradicionales. En la investigación creación, el sujeto creador y la obra de

arte se pactan; pues todo ejercicio artístico contiene una visión implícita de las razones de profundidad que moviliza la creación poética, una idea de lo que es la creación poética. Y Borgdorff (2010) aplica esta observación a la propuesta pedagógica de la investigación creación, cuando afirma:

Sí existe un fenómeno como la investigación en las artes, según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación. (p. 1).

La investigación en las artes no acepta la separación de sujeto y hecho poético. No hay distancia entre el escritor y la obra de arte creada. Porque las razones existenciales que invaden el espíritu creador forman parte integral en el advenimiento de su creación poética. Decíamos en el primer capítulo que el sujeto que escribe quiere pasar a la escritura con toda su carga existencial, sin menoscabo de esa totalidad humana que él asume indivisible, debido a que hace parte de su existir. Así, logra una participación ontológica dentro de la obra de arte creada. Practica una transfusión poética con la que sitúa su problema de ser dentro de un lenguaje propio. El maestro en formación de investigador-creador considera el hecho poético indivisible cúmulo de ser y hacer, donde sujeto y obra son, en palabras de Sandra L. Daza (2009), “arte y parte del problema a investigar” (p. 91).

Sujeto y hecho poético constituyen una dialéctica de concubinato y la experiencia de dicha dialéctica nos ilumina en cuanto la aplicamos a los territorios de la investigación creación. Tiene la claridad afilada de la dialéctica que propende por el encuentro, la formación individual y colectiva. Se hace de ella una base de investigación desde la práctica creadora y el

conocimiento que produce y la produce. Los investigadores científicos asumen “la experiencia como algo dado y aproblemático, mientras que para el arte la experiencia es precisamente el principal objeto de problematización” (Hernández, 2020, p. 6). Se ve desde ahora que la investigación en las artes al estar basada en la experiencia creadora, sujeto y hecho poético, no puede ajustarse al marco definido por el mundo científico, esto es, en diálogo con los métodos investigativos predecesores, la investigación en las artes entraña un método diferente con la investigación científica en el plano ontológico, epistemológico y metodológico.

IV

El plano ontológico es, al mismo tiempo, estudio existencial y estético. Lo que significa que elementos como la soledad, la pregunta, la belleza, la forma y otras categorías de la expresión poética hacen parte del tema de estudio en la investigación creación, teniendo en cuenta que resulta de importancia entender cómo el sujeto creador ejerce estos elementos y los trasciende en la obra de arte. Cuando leemos, sentimos una suerte de experiencia poética; el libro deja de ser libro y se instaura en nosotros como experiencia vivida. Pero ¿en qué consiste ese movimiento que trasciende la materialidad de la obra de arte?

El centro de significación de cualquier obra de arte es inmaterial y relacional. La creación literaria no se halla solamente en el material tangible del libro, se descubre en la experiencia de fruición con la sustancia existencial y estética. “Esta naturaleza inmaterial y experiencial de la obra artística plantea una particularidad ontológica en relación con los productos de la investigación científica que ha sido central en el debate sobre la investigación artística” (Hernández, 2020, p. 6). Estudiar el proceso ontológico de la obra de arte, es comenzar

a entender la actitud existencial del artista frente a su obra. Por esta línea de investigación es que meditamos la casa onírica y subterránea de la obra de arte, recorreremos con lentitud por esas razones de valor humano que se afirman en el fondo de todo texto literario. El investigador-escritor siente un apego por los valores de las cavernas. Gusta de viajar a las zonas ocultas del verso o de la narración, allí en donde las grutas resuenan la pregunta del escritor, ese interrogante con el que se propuso estudiar un aspecto de la condición humana.

Henk Borgdorff (2010) escribe a propósito de esta línea ontológica de investigación: “lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticos es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad” (p. 20). Para un investigador-escritor que sabe escuchar las voces subterráneas, esas voces que murmuran dentro de las palabras, el oído le revelara la inmaterialidad de la obra; ese saber humano en el que dialogan puntos de vista expresivos y emotivos, hermenéuticos y representativos. La investigación en las artes por lo tanto estudia, en un primer momento, la apertura de la materialidad de la obra al ser indecible que se anuncia en el interior del lenguaje poético.

V

“¿La investigación creación puede ser considerada un método de investigación generadora de conocimiento?” (Daza, 2009, p. 87). La respuesta a esta pregunta nos ofrece una comprensión directa sobre el plano epistemológico que se manifiesta en la investigación en las artes. Una vía de aproximación a entender el estudio del conocimiento que acontece en la creación literaria, se remonta a la sabiduría de lo incierto. El escritor, desafiado por la descomposición del mundo en cientos de verdades relativas, propone en su formación de

creador el problema de la existencia; atiende a la problematización de la pregunta por la condición humana. La investigación-creación no busca sólo el conocimiento acerca del ser humano y la deshumanización de la que es partícipe en las jerarquías de la sabiduría capitalista, sino que pretende investigar la existencia como el campo de las *posibilidades humanas* (Kundera, 2006); procura estudiar lo que hombres y mujeres pueden llegar a ser. Así, pues, *Kant y el problema de la metafísica* Martín Heidegger (2013) escribe:

En ninguna época se ha sabido tanto y tan diverso con respecto al hombre como en la nuestra. En ninguna época se expuso el conocimiento acerca del hombre en forma más penetrante ni más fascinante que en ésta. Ninguna época, hasta la fecha, ha sido capaz de hacer accesible este saber con la rapidez y facilidad que la nuestra. Y, sin embargo, en ningún tiempo se ha sabido menos acerca de lo que el hombre es. En ninguna época ha sido el hombre tan problemático como en la actual. (p. 241)

Pero, ¿no será precisamente la sabiduría de lo incierto con que se plantea la epistemología de la investigación-creación, una garantía para hacer surgir una investigación en las artes que examine la dimensión histórica de la existencia humana? ¿No se ha ganado, con la idea de un conocimiento de las posibilidades humanas, la epistemología en la que ha de concentrarse todo escritor-investigador? La práctica artística “no examina la realidad, sino la existencia” (Kundera, 2006, p. 59). Y la existencia no es otra cosa que comprender y analizar la realidad como situación existencial: describir la situación del ser con el mundo. En esto consiste el conocimiento literario en el lenguaje de la obra de arte: que el ser y el mundo se conviertan en posibilidad de existencia, esto es, la sabiduría de lo que somos y de lo que somos capaces.

“Como la existencia humana es perpetuamente olvidada por el hombre, los descubrimientos de los novelistas por viejos que sean, nunca dejarán de asombrarnos” (Kundera, 2006, p. 147). La epistemología en la investigación en las artes responde tan solo a lo que la creación literaria puede decir; humano y mundo: posibilidad de existencia, posibilidad de ser. Y aunque hayamos experimentado en la escritura este conocimiento tácito del arte, o lo hayamos interpretado en la bella lectura de una obra, guardamos para nosotros la significación de dicha sabiduría humana. Pues la epistemología en la investigación en las artes es la vía de acceso al conocimiento tácito del arte, inmersión en los campos de las hondas posibilidades de la existencia. La epistemología no es nada sino sabiduría incierta, posibilidad perpetuamente exploradora de la sustancia del ser.

VI

“La investigación artística generalmente es desarrollada por los propios artistas” (Borgdorff, 2010, p. 25). El escritor en su formación de maestro-investigador reflexiona sobre el significado de la práctica artística, sobre el acervo de la experiencia existencial y estética, y sobre la forma en que la investigación-creación literaria dimensiona, conceptúa y argumenta los saberes y conocimientos tanto aprehendidos como descubiertos en la escritura de una obra literaria. Es imprescindible que esta investigación sobre la literatura, sobre la palabra poética, la reflexión misma sobre el lenguaje literario, se haga pública para “generar referentes conceptuales, teóricos analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural” (Asprilla, 2015 p. 115). De manera que, al documentar y difundir los procesos y resultados de la investigación dentro de la comunidad

investigadora y entre el público, las prácticas artísticas se convierten en un asunto que apuesta a “ser comprendido de manera abierta y “sin pedestal” en el escenario social y pedagógico del conocimiento” (Hortua et al., 2011, p. 9).

La obra literaria, resultado de un proceso de investigación-creación, es el manifiesto metodológico del escritor sobre la escritura, el estudio y la reflexión sobre la forma en que el lenguaje se hace literatura. “¿Hay una forma característica y privilegiada de obtener acceso al campo de la investigación de la práctica artística y el conocimiento expresado en ella; un camino que pudiera ser denominado con el término “investigación artística”?” (Borgdorff, 2010, p. 25). En la metodología trabajada por el escritor dentro de la formación en creación literaria se encuentra el aporte literario. El plano metodológico da cuenta del método-obra como un proceso de participación académica y pedagógica, en el que la figura del escritor asume la creación de un texto literario como método investigativo, a la vez que indaga y reflexiona la manera en que las imágenes del mundo, de sí mismo, se transforman en palabras, en lenguaje, en literatura.

Se ve desde ahora que la metodología de la investigación en las artes marcha en dos sentidos: es la muestra de la indagación que el escritor ha realizado sobre la creación poética, como también es el planteamiento del proceso que lleva a cabo en la creación de una obra de arte. Esta metodología teórico-práctica es una buena prueba del desarrollo cognitivo que adquiere el escritor investigador en la práctica de la escritura. ¿Y qué habilidades o destrezas se adquieren en la escritura? Primero y principal, uno se hace consciente del lenguaje. Y hacerse consciente del lenguaje es empezar a ser consciente de nuestra humanización individual y colectiva. Por el carácter del lenguaje es que somos humanos, porque a través de él expresamos, decimos, significamos la existencia propia y en comunidad.

La investigación-creación así dinamizada es un germen: otorga al escritor el desarrollo de competencias semánticas, lingüísticas y comunicativas. De manera que, el escritor-investigador al atender la creación literaria como unidad de trabajo, al ocuparse de la producción de significado y de sentido en la escritura de una obra, desarrolla las *competencias significativas* que el Ministerio de Educación Nacional (MEN) ha relacionado con el campo del lenguaje. El plano metodológico hace evidente un plan de estudios particular en el que es posible avizorar el encuentro de un escritor con la escritura literaria, de la reunión de un escritor con el lenguaje, del hallazgo de un escritor con las competencias cognitivas y axiológicas de la escritura.

El escritor adquiere una *competencia gramatical* a razón de que la escritura de una obra literaria se encauza en la producción de enunciados; las reglas sintácticas, morfológicas, fonológicas y fonéticas posibilitan en la práctica literaria la conciencia sobre el movimiento del lenguaje, el ritmo que lo prefigura. Esta ganancia cognitiva lleva la marca indisoluble de la conquista sobre la *competencia textual*: en su preocupación por la coherencia y la cohesión del lenguaje en cuanto su formulación poética, el sujeto que escribe comienza a distinguir las clases textuales y los géneros discursivos, la función sociocultural que poseen. Es así como la *competencia semántica* y la *competencia pragmática* le son referidas por la capacidad que tiene de significar y resignificar con el lenguaje el mundo circundante, a la vez que reconoce que la creación de una obra de arte literaria “se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas” (Paz, 1972, p. 41). El escritor en la escritura se hace consciente del lenguaje de su comunidad.

¿Y no es la creación literaria portadora de la sabiduría de lo incierto, manantial que soporta la relatividad esencial de las cosas humanas? El escritor por la *competencia*

enciclopédica le transfiere a su acto de significación y comunicación el saber de la existencia relativa, las posibilidades de ser del mundo y de ser del individuo. Parece evidente, por lo tanto, que la *competencia literaria* y la *competencia poética* gobiernen el saber hacer de la creación literaria. Es mediante el lenguaje que el escritor da cuenta de las relaciones que lo constituyen y en esta medida el lenguaje adquiere una doble significación: permitiendo ser portador del saber literario que resuena en el espíritu creador y nombrar poéticamente las relaciones del ser con el mundo. Así, en su función de hacedor del lenguaje, el escritor trasciende el verbo, instauro el ser con la palabra. El escritor en la novedad de la poesía, es siempre origen del lenguaje (Paz, 1972).

Llegados a este punto advertimos que la metodología en la investigación-creación es un centro de búsqueda y pregunta, de reflexión y exploración, de desarrollo de competencias cognitivas y axiológicas en un saber sobre lo literario: la investigación por la construcción de significado, el reconocimiento de los actos del lenguaje como unidad de trabajo, la atención a los aspectos pragmáticos y socioculturales de la lengua y la literatura. Si a través del lenguaje se configura el universo simbólico y cultural de cada sujeto, la investigación-creación reconoce el proceso mediante el cual el escritor significa el mundo en el verbo, a la vez que configura su lugar en el mundo.

En función del plano ontológico, epistemológico y metodológico que hemos delimitado anteriormente, podemos afirmar que el futuro maestro de la literatura, inscrito dentro de la formación en investigación-creación, se ve comprometido en interrogar las prácticas docentes en la enseñanza y el aprendizaje de la lengua y la literatura. Veamos a continuación como la figura del maestro-escritor posibilita en las prácticas escolarizadas, una pedagogía que explore

las distintas relaciones del lenguaje con la literatura, proponiendo la creación literaria como un laboratorio del lenguaje en donde la enseñanza y el aprendizaje sean viajes por los caminos de los textos literarios.

VII

En el momento en que la educación se impuso obligatoria, la escuela se hizo opresora.

“La primigenia actitud de indagación auténtica sobre el cosmos y sobre el entorno inmediato ha ido debilitándose, porque la educación se convirtió simplemente en un deber” (MEN, 1998, p. 11). Las prácticas educativas se han transformado en centros deshumanizadores, en los que el discernimiento y el espíritu crítico han pasado a ser un apéndice estéril de la educación. La enseñanza ha caído en la explotación, en la opresión, en la violencia del autoritarismo. Es muy difícil encontrar hoy el afán de una pedagogía humanística que le procure al estudiante la oportunidad de investigar e investigarse, mientras asume reflexivamente los caminos propios con los que va a ir al encuentro con el mundo. Estamos en la actualidad frente a una educación opresiva que busca marginalizar al estudiante en el proceso activo del saber. El docente en su —actitud autoritaria y opresora— arremete violentamente contra la memoria de los jóvenes, configurando el hermoso acto de la enseñanza, a un mero cúmulo de conceptos que, en su función memorística, entran en un frío sistema de repetición que no cesa de girar hasta el cansancio. Destruyendo consecuentemente la memoria; desgastando el asombro y la duda, y por lo tanto oprimiendo todo interés del estudiante por aprender desde una necesidad de conocimiento (MEN, 1998).

Ahí radica la gran tarea humanista e histórica de los futuros maestros: participar en la elaboración de una pedagogía para la liberación. En el prefacio de *La pedagogía del oprimido*, Ernani María Fiori escribe: “la práctica de la libertad sólo encontrará adecuada expresión en una pedagogía en que el oprimido tenga condiciones de descubrirse y conquistarse, reflexivamente, como sujeto de su propio destino” (2005: 11). La lucha del maestro y del estudiante es por la recuperación de su humanidad despojada. En este sentido, es necesario aseverar la importancia del lenguaje para desarrollar su esencial condición humana. Con la palabra el individuo se hace más humano. Con la consciencia sobre la palabra empieza a reconocer la deshumanización como realidad histórica, a la vez que se inscribe en un permanente movimiento de búsqueda por la inclusión y pertenencia a la condición terrenal del ser humano. He aquí la importancia de todo maestro: el lenguaje. La virtud liberadora de la palabra. Por la conciencia del lenguaje, es que los estudiantes podrán sentir con toda su fuerza hasta qué punto son ciertas las palabras de Octavio Paz (1972) cuando escribe: “la libertad del hombre se funda y radica en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo” (p. 154).

En atención a una pedagogía que abogue por la emancipación del estudiante oprimido, por el reconocimiento de su verbalización, en búsqueda de recuperar la indagación auténtica sobre el mundo y el ser en el mundo, nos preguntamos: ¿cómo la investigación creación se constituye en metodología pedagógica para la enseñanza y aprendizaje de la lengua y la literatura?

Todo acto pedagógico de la literatura —expresa Iriarte Cadena (2019) en *El arte de maravillar*—, todo acto posible de orientación hacia la sabiduría y el goce de la literatura “debe

partir de la experiencia vital de un viaje, de una excursión, de un recorrido lleno de entusiasmo que maestro y alumno deben realizar en mutua compañía al territorio del texto literario” (p. 18). Para que el maestro pueda cumplir esta excursión vital por los territorios imprevisibles del conocimiento literario, se requiere antes que nada una condición: que el maestro esté enamorado de su oficio de enseñanza, de su condición de educador y orientador, que apetezca la literatura por necesidad visceral; pues el maestro que le habla al estudiante de las cosas que verdaderamente le apasionan, tendrá la oportunidad de contagiar en el aula de clase aquel entusiasmo que él mismo ha experimentado en la lectura o escritura de una obra literaria (Cadena, 2019). Sin embargo, la enseñanza tradicional regente en el ámbito educativo simplifica el sentido de la escritura y la lectura a una “actividad complementaria que sólo pretende “entretener” al estudiantado” (Saavedra, 2011, p. 397).

Pocos son los maestros de literatura que aman íntimamente la literatura. Pareciera predominar en las prácticas escolarizadas el profesor que no siente un arroyo apasionado por la lectura de bellas obras literarias, sino que, por el contrario, ha usado los libros —según Juan José Arreola— “como si fueran cosas que hay que ponerse obligatoriamente en la cabeza a manera de un sombrero” (MEN, 1998, p. 9). Esta resistencia a la lectura pone en evidencia la tendencia del profesorado a sucumbir ante la complejidad literaria. La lectura y la escritura, entramado de múltiples significaciones y producciones de sentidos, pasan entonces a ser un apéndice intrascendente en los actos pedagógicos de aula. Para que el estudiante se acerque a la literatura de manera genuina y perdurable, para que pueda, eventualmente, enamorarse de la literatura, es necesario que el maestro posea en su haber la materia de ser un excelente baquiano. Es decir: que sea “un buen conocedor de las obras literarias a las que pretende conducir a sus

estudiantes y de los mejores caminos para llegar a ellas” (Cadena, 2019, p. 19). El maestro-baquiano es un guía confiable de excursiones literarias, pues está hecho de la sabiduría viva y cabal de profusas obras textuales; conoce de primera mano el hecho literario: se ha involucrado subjetivamente en la corriente del lenguaje poético, remontado en su propia expresión, en su propio decir, dentro de la creación de una obra.

Si el baquiano es el conocedor de los caminos de un terreno, el maestro-baquiano es el que conduce al estudiante al terreno oculto de los textos, para que “a través de esa intensa experiencia vital, vea directamente, descubra por sí mismo y en todo su esplendor la misteriosa y, en ocasiones, perturbadora belleza presente en toda obra literaria de alta calidad” (Cadena, 2019, p. 19). En este sentido, ¿no es baquiano el maestro que ha recibido de la investigación-creación el espléndido aporte de la creación literaria? El maestro escritor además de buen lector, de su sensibilidad artística y del entusiasmo que le suscita el encuentro con la literatura y su oficio educador, es conocedor por experiencia propia de los caminos que conducen a las entrañas de la obra literaria: la teoría y la práctica; a consecuencia de que, en su formación de investigador-creador, escribió una obra literaria y su respectiva investigación personal sobre el hecho literario.

Esta experiencia significativa del lenguaje y la literatura, le permite en la práctica escolar proponer una *carta de navegación pedagógico-literaria* (Cadena, 2019), con la que poder conducir y liderar a sus estudiantes hacia el laberinto encantado de la literatura. Mediante esta carta de navegación el maestro-escritor tendrá la posibilidad de señalar las pequeñas o grandes maravillas ocultas en la profundidad de los textos, provocando el asombro en sus estudiantes que ahora, en la excursión, se han vuelto actores y testigos de la aventura existencial y estética

que está presente en el arte literario. A la enseñanza tradicional “no le interesa moverse más allá del cómodo mapa que proporciona el socorrido manual” (Cadena, 2019, p. 18). No obstante, el maestro escritor lleva el mapa bajo el brazo a manera de guía, y se dirige con los estudiantes al territorio de la literatura que anhela conocer. La literatura se vuelve entonces taller y viaje.

Pero toda excursión conlleva riesgos, todo viaje conlleva dificultades que el maestro baquiano debe saber vencer con sabiduría. Son estos los riesgos propios que están emparejados con la teoría. Hoy nos encontramos ante una sociedad que, valiéndose de criterios convencionales, se inclina hacia lo más fácil, persiguiendo siempre el lado más fácil de lo fácil (Rilke, 2012). *¡Es el Tedio!* señaló Baudelaire en el *poema al lector*. Pero está claro que el maestro-escritor debe mantenerse en lo difícil; no alimentar la facilidad del pensamiento, el tedio de tener que pensar tanto. “Al estudiante hay que ayudarlo a formar su carácter, un carácter recio que le dé la cara al obstáculo” (Cadena, 2019, p. 16). La teoría no es obstáculo para la imaginación, por el contrario, es posibilidad de interlocución y reflexión, es en esencia oportunidad de debate. Las teorías literarias son ocasión de ampliar explicaciones y presentar algunos universales (MEN, 1998).

En tal sentido, Juan José Arreola se pregunta y se responde: “¿por qué cuando enseñamos historia pecamos de historicistas? Mucha letra y poca conducta digna de seguir. Mucha filosofía, mucha poesía, bella literatura, hermosísimo arte, y sin embargo poco ejemplo cotidiano” (1979, como se citó en MEN, p. 1998). El maestro-escritor convoca en el aula de clase los aspectos semánticos y pragmáticos de la lectura y la escritura de lo literario. Con ello la asignatura de la lengua y la literatura se convierte en un “verdadero laboratorio del lenguaje, lugar de la experiencia privilegiada del funcionamiento del discurso” (Peytard, 1982, como se

citó en MEN, 1998). La creación literaria al ser reconocida como texto distintivo por su carácter existencial y estético, articulado a una visión afectiva sobre las relaciones del ser con el mundo, se convierte en ese verdadero laboratorio creativo en el que se manifiesta tanto la formación humanística, como la apropiación del lenguaje. La lectura de obras literarias debe servir —de acuerdo con Arreola— “para repensar y enfrentar los problemas cotidianos y prácticos” (MEN, 1998, p. 10). El estudiante en este laboratorio de la lengua y la literatura se hace consciente, en primer lugar, de la creación literaria como apertura a la significación de la existencia, y luego, —tal vez lo más importante— se hace consciente de que el ser humano está constituido por el lenguaje, y de que el lenguaje constituye el mundo.

VIII

En la educación opresora hay un abismo entre el estudiante y la necesidad de conocimiento. El deseo del estudiante por aprender saberes es solo un número de ilusionismo, porque como dice Ortega y Gasset, “no se puede desear lo que todavía no existe, y para el estudiante no existe la necesidad de búsqueda en la solución a un problema; ni siquiera el problema existe en el estudiante” (MEN, 1998, p. 12). La creación literaria es, en esta urgencia preocupante de la enseñanza, una acción pedagógica que anhela entregarle al estudiante razones que lo hagan sentir la auténtica necesidad de querer estudiar el lenguaje, y con el lenguaje estudiar su propia historia, su mundo particular.

“Entre quien busca verdades definitivas, es decir, quien simplemente asimila lo que ya está ahí, y quién duda de esas verdades al preguntarse por su origen y su aplicabilidad a la vida práctica, hay una polaridad” (MEN, 1998, p. 13). Esta polaridad ha sido repensada en la función

pedagógica de la creación literaria: en esta metodología para la enseñanza y aprendizaje de la lengua y la literatura, el maestro escritor no enseña solamente el conocimiento teórico-práctico, sino la necesidad de ese conocimiento. Busca que los estudiantes sean actores directos del proceso de formación, en la medida en que propone los escenarios escolares como laboratorios del lenguaje, en los que tiene cabida la existencia vital de los sujetos. Así, el maestro desempeña el rol de suscitador: ansía que sus estudiantes vivan la necesidad auténtica de preguntarse e investigar por los fenómenos sociales que los circunscriben.

La creación literaria no pretende ser una escuela de futuros escritores, pretende formar ciudadanos a partir del reconocimiento de su existir en el lenguaje.

II. OBRA. *HOGAR EN MINIATURA.*

Hogar en Miniatura

(Narrativa – Relato)

Juan Sebastián Palacios

Hogar en Miniatura

Sebastián Palacios



La Sirena en la Ventana

*Pero yo ya no soy yo
ni mi casa es ya mi casa.*

Federico García Lorca, Romance sonámbulo.

Te encuentras en el corazón de la habitación, o en una banca en medio de un parque, inclusive puede que te descubras conduciendo sobre las hormigas de asfalto, o por el contrario caminando en las aceras de polvo y zapatos. Miras a la derecha, miras a la izquierda y no reparas en ella, la Sirena de cristal multiplicada a lo largo y ancho de las casas, de los edificios, y que está como dormida en la mampostería de las fachadas. Cierto es que ella nunca duerme. Inmóvil en las paredes le gusta leer las calles y las farolas eléctricas, las piernas que se desplazan y las bocas que enuncian, le gusta leer los espacios abiertos y cerrados, los gestos y las posturas del cuerpo; es una ávida lectora de lo humano y de la verdad. De cara a ella resulta innecesaria la máscara que hombres y mujeres se acomodan a diario para asistir al *Gran teatro de...*

¡Ella está en todas partes!

Está en todas las ciudades, en todas las habitaciones. En un cuarto había escuchado los primeros gritos de una vida; en otro, los lamentos que tocan el violín garganta cuando la muerte hace su presencia. ¡La Sirena no es una sola, en total es muchas! Donde se inaugura una ventana, la Sirena se multiplica. Lleva siglos observando, escuchando, viviendo entre miles de humanos; había conocido a personas que llevaban por nombre Pedro José o Elizabeth Jones, también a la chiquilla Danièle Lafinur y a la reina Mijei Yegórich, y acompañó a la familia Zhōu y a los

Bezuidenhout. La Sirena desde su forma de ventana podía estar en cualquier cuarto. Recordaba que en el año de 1896, en la ciudad de Bogotá, había visto cómo José Asunción Silva se pegaba un tiro en el corazón, y cómo sus ojos se tornaron de un negro infinito. Años más adelante, en el número 102 del bulevar Haussmann de París, cuando Marcel Proust se pensaba solo en el dormitorio de corcho, ella lo estaba observando; silenciosa e inmutable, contemplaba la tinta y el papel, la escritura, y se maravillaba de ver cómo Marcel describía la ciudad de su infancia — Combray— dentro de una magdalena.

El cuerpo de la Sirena era de vidrio estático, mutable y enmudecido, empero su mente corría como un rayo por cada una de las ventanas, observando y escuchando; toda ella era una red de vidrio que conectaba con la vastedad de la civilización. No veía el mundo como un territorio de cosas separadas, ya no las casas ya no las calles, por el contrario, veía el mundo como una sola imagen, en donde los hogares se confundían con una sola casa y las tonalidades de la piel con un solo color. El mundo se había convertido en un teatro y la Sirena desde la mampostería de las fachadas observaba las funciones diarias; máscaras diabólicas y caricaturescas, como en un cuadro de James Ensor. ¡He de admirar tu sabiduría, Sirena de las mil y una historias! ¡tú que tienes el conocimiento de la humanidad! ¿Qué sería de los mortales si cantaras?

Pese a que lleva desde su nacimiento en silencio, su mente era un constante estallido de recuerdos. La mente de la Sirena podría entenderse en términos de un sombrero con forma de cono truncado, pues imaginemos que en este *capotain* de pan de azúcar es donde guarda los movimientos de las calles, las voces de los hogares y el auténtico rostro de los humanos. El vil encantamiento de su imagen reside en aquel sombrero conocedor de mundo.

Todavía recuerdo cómo llegó a mi cabeza.

Quiero en estos momentos desempolvar este sombrero que contiene un conocimiento tan vasto como el propio mundo, contar la historia de una Sirena que antes de tener cuerpo, o siquiera un nombre, fue una idea, esculpir con palabras la efigie de su primer cuerpo, quiero pintar un espacio prehistórico y volver a formar en barro, de ser necesario, a los primeros hombres y mujeres. Quiero contarte mi historia.

¡Mi triunfo será dicho!

Déjame narrarte como en antiguos tiempos, antes de tener forma, o de ser nombrada, yo existía en la mente de una mujer de barro. Lo poco que conocía de la realidad consistía en lo que veía desde los ojos de esta mujer. Yo habitaba en su cabeza, era una sirena danzante en las cuatro paredes de la calavera. Sentía el mundo a través de los ojos de la mujer, de sus oídos, de su nariz, de su piel.

Ella ocupaba largas horas acostada en la tierra con el cuerpo volteado al sol, preguntándose cómo podría bajarlo de allá arriba.

Era una buena mente, la mente de la mujer. Si la tuviera que describir en una palabra diría que su mente era naturaleza, pues estaba compuesta de montañas, de tierra, de mar, de aves, de mariposas, de flores silvestres y arbustos verdes; y yo que vivía enteramente en el continente de su cabeza, era una sirena que asomaba, de cuando en cuando, sobre la marea del pensamiento y que a veces gustaba de volar y de posarse en el viento azul, trotando en el aire con el cuerpo terminado en una cola de pez.

El día de mi nacimiento observaba el mundo desde la cabeza de aquella mujer. Veía desde la naturaleza de su cráneo cómo la nariz apuntaba al sol. Movida como en sueños empecé a cantar en el espacio de la mente, si bien no sabría explicar la razón de la acción, diré que todo consistió en una caricia que experimente en el pecho, era como un golpecito de existencia que me invitaba hablar. La voz que de mí salió había tomado forma de canto y recordaba a la vibración del fuego en la leña, era casi un susurro extendido, como una *a* tendida en el viento, ligera y reverberante, que por momentos llegaba a crujir; el canto giraba en espirales dentro de la cabeza de la mujer como una rosa té que se abría pétalo a pétalo y en círculos. Recuerdo que algo en ese instante se reveló en la materia de la mujer de barro: ella levantó su mano de carne tierra y estiró cada uno de los dedos al sol. Era como si el canto la guiara, como si la *a* sostenida estuviera diciendo «levanta la mano».

Los hombres y las mujeres de su comunidad la vieron incorporada y con el brazo levantado por encima de su cabeza. Visto de manera rápida parecía que el brazo se encontrara levantado sobre las nubes y sobre el azul. De haber existido un daguerrotipo, la fotografía revelada hubiera mostrado a una mujer desnuda y toda hecha de carne, tierra y vegetación, con el perfil volteado al astro del cielo y el cabello oscuro y enredado como una cascada de raíces; la nariz y el brazo tendidos arriba en el aire y esa mano, esa pequeña mano, estirada y como cogiendo el sol. Sí entonces hubiéramos acercado los oídos a esos nudillos tostados, habríamos escuchado «¡traedme el fuego del sol y multiplicada vendrá la luz!».

Los humanos de barro al apreciar el gesto de esa mano comenzaron a buscar conchas de mar, caracolas y vejigas de animales, y las alzaron a la hoguera del cielo a la espera de que fueran llenadas de luz. Uno a uno fueron entrando a las cavernas, y uno a uno se fueron

avergonzando al darse cuenta que los recipientes no se encendían como luciérnagas trepadas en el oleaje de la noche. Sus caras se alargaron en desdicha hasta el suelo, menos una, la de mi madre.

Es este uno de los prodigios más increíbles de contar; puede que se tratara de Set, Júpiter, Zeus, Thor, Chaac, Tláloc... pero del cielo se desprendió un rayo que contorsionó en rojo un roble cercano. El fuego se comió al árbol y creó en medio del bosque la ilusión de un castillo inflamado. Abstraídos ante la imagen y la semejanza que tenía con el sol comprendieron el gran triunfo, habían descubierto el fuego; corrieron a su encuentro y lanzaron las conchas y las caracolas y las vejigas, y vieron cómo se consumían en las brasas hasta convertirse en carboncillo que escribía el piso. Los hombres orinaban en las pequeñas flamas, gustando de verlas ahogarse en un chistido. Corrieron a las cuevas con palos y cortezas incendiadas, y los ojos se les iluminaron al ver por primera vez su hogar. Las lenguas llameantes y levantadas los hechizaban con su apariencia de serpientes escarlatas, en realidad no eran serpientes ni castillos en el sentido propio del término, todo se trataba de sirenas.

Te contaré que la naturaleza primera del fuego es la de un grano de sol, un grano translúcido que guarda en su centro la parte mínima de una centella, pero ¿qué sería de este pequeño sol sin las sirenas? Sería un grano de fuego clavado en la pared. Las sirenas son el movimiento, y mientras estamos acostadas en el grano centella tenemos la forma de grandes flamas volantes. Imagino que conocerás las burbujas, pues permítame detallar que el cuerpo de la sirena es como una burbuja irisada que refleja el fuego azulado y anaranjado y amarillento y rojizo. Esas llamas que tú ves terminadas en punta son nuestras aletas escotadas o semilunares que ascienden y se encorvan en la danza que componemos en el corazón del pequeño sol.

Fue a partir de aquel instante cuando, desde mi postura de fuego danzante, no podía menos que observar y escuchar; y era en esos momentos cuando me resultaba gratificante ver que mi figura de sirena tomaba prestada la forma de grandes ojos, de un oído o incluso, en ocasiones, conseguía devolverse al origen, a la calavera y a la mente. Cierto es que desde entonces el *capotain* comenzó a hilarse sobre lo alto de mi cabeza, el paso del tiempo lo fue tejiendo, una corona hecha de los millones de actos —atroces o encantadores— que he visto. Cada palabra humana rodada en el aire comenzaba a cobrar al instante el aspecto de hilos finísimos que se complacían entrelazándose y tejiendo este sombrero de pan de azúcar. Hilos que nacían, por ejemplo, de esa imaginación infante de los humanos de barro que buscaban explicaciones acerca de los misterios del universo ¡Narraciones sorprendentes! ya Tepeu y Gucumatz, ya Gea y el Caos, ya Nilfheim y Muspelheim, ya Dios y los siete días; o de las historias que escuchaba en diferentes lenguas, como es el caso de los relatos estupendos que montaban circos de héroes ¡Oh, Odiseo de mil trucos! ¡Oh, Gilgamesh y la inmortalidad!

El poeta diría: «¡Sirena cadenciosa, tú que eres al fuego, lo que la vida a tu sombrero».

Me decidí con todo a vencer a los humanos cuando tuviera oportunidad. Yo vivía en sus casas, como también en los campos de batalla, y conocía la podredumbre que llegaba habitar en sus pensamientos. Era como si la perversidad se hubiera hecho parásito y los hubiera infectado primeramente en el dedo gordo del pie. ¿Cuánta bestialidad reinaba en el hombre y en la mujer? No hay respuestas a tal pregunta. Verdad es que todo ecosistema tiene una cadena alimenticia que mantiene en equilibrio la naturaleza: los gusanos, que se alimentan de la madera, son el alimento de determinadas aves, y las serpientes, que se alimentan de los huevos de las aves, son cazadas por las águilas.... el humano es depredador y presa de sí mismo.

¡Infelices humanos, infelices e ingenuos humanos! Ensimismados en sus miserables vidas de disfraces y comedia, nada saben de la derrota de la que participan. Tengo un último evento que narrarte, el hecho que me ofreció dos pasos por encima de los tuyos, el as bajo la manga; imaginemos por esta ocasión que nos encontramos en Oriente y que yo soy Scherezade.

Tú exclamas: «¡Sirena, por Alah sobre ti! Cuéntanos una historia que nos haga pasar la noche». Y Sherezade empieza el relato con la historia que sigue:

HISTORIA DEL MERCADER Y LA TRONA

He llegado a saber que la Sirena de hábito incendiado y lomo encorvado, consiguió tiempo más adelante una segunda forma. En Siria hubo un grupo de mercaderes, dueños de numerosas piezas entre las cuales contaban con un mineral de cristales largos y planos que llamaban *trona*. Un día se embarcaron en búsqueda de negocios y no faltó mucho para que se dieran cuenta del infortunio que se cernía sobre sus cabezas, pues la *trona* ya era un mineral altamente conocido y difícilmente vendido. Cuando se encontraban circulando en el río de aguas lentas, aquel que conocían como el río Belus, decidieron verse arrojados al descanso y a los alimentos. Desembarcados en las brillantes arenas, buscaron piedras con las cuales apoyar las marmitas sobre el fuego, pero al no encontrarlas, decidieron utilizar partes de su mercancía como apoyó para calentar la comida. Lo que ignoraban es que la *trona* se derretiría fundiéndose con la arena.

Uno de los mercaderes, el más pequeño y enjuto, dijo: «¿Qué es este líquido translúcido que mis ojos nunca antes han visto?».

Resulta que las sirenas en el momento en que se encontraban calentando las cacerolas con sus cuerpos de hoguera, fueron despojadas de la naturaleza primera del fuego, del grano de sol, de la centella. Nada entendían del fenómeno mágico que se estaba llevando a cabo; tan sola una sirena, última en sucumbir, observó cómo sus hermanas, una a una, dejaban el cauce del fuego y se cristalizaban en una nueva sustancia, transparente y desconocida, al entrar en contacto con la *trona* y las arenas. Sola y en medio de las brasas cada vez más apagadas, la sirena rezagada cedió ante la corriente que la arrastraba al mineral derretido. Una vez que su cuerpo de burbuja irisada se combinó con la *trona*, sintió que el fuego se le escapaba por los ojos, la boca, los brazos, el cabello y la aleta. Y en cuestión de poco tiempo, la sirena se experimentó líquida sobre la arena.

En aquel momento Sherezade dejó de hablar sin aprovecharse más del permiso que le concedí. Entonces tú dices: “¡Ah, Sherezade, espero no molestarte, pero no he de entender el final de la narración!”. Sherezade desaparece y yo, Sirena y ventana, te preguntó: ¿Conoces el vidrio? pues déjame anunciarte que aquel líquido irreconocible, una vez enfriado, se endureció en laminas traslucidas que posteriormente recibieron el nombre de *vidrio*. Este elemento de materia diáfana está fabricado con mi cuerpo de Sirena, faltaría que te acercaras a una escala microscópica para que observaras que el vidrio no es completamente sólido, las moléculas en él siguen fluyendo, aunque lentamente. Por eso te pregunto si conoces íntimamente el vidrio, si ya lo has dejado de tratar como objeto, para verlo como ser vivo. ¡Mi victoria frente a los mundanos ha sido dicha! ¡Estoy en todas partes! dentro del fuego, dentro del vidrio, dentro del cristal; soy las ventanas, las botellas, los bombillos e incluso, permíteme que me ría, los espejos.

El cuerpo que más me gusta es el de la ventana. Resulta fascinante observar el teatro que mujeres y hombres han montado —todos estos siglos— en el exterior de los hogares, el Gran teatro de...

¡El teatro que tiene la capacidad para emplear a todos!

Lo que sucedía en la intimidad del hogar se desvanecía ante lo que podía verse del otro lado. Afuera el mundo es un teatro, todas las calles parecen la misma calle, las casas la misma casa, los puentes el mismo puente, las personas la misma persona; lo único que no parece lo mismo es la naturaleza, siempre extensa, siempre inalcanzable. Solo basta ver por la ventana para advertir las ventanillas de contratación, una ventanilla por cada profesión. Médicos, ingenieros, abogados, profesores, mecánicos, cocineros, electricistas, contadores, economistas... pero ahora de seguro te estarás preguntando ¿y los humanos de bolsillos vacíos? Viven a las afueras del teatro en jaulas de paja, son el número uno de entretenimiento, la risa entre actos ¡Panem et circenses!

¡El parásito de la perversidad se les ha subido al corazón! Y ahora, después de tantos años, el sombrero sobre mi cabeza se alza majestuosamente hasta el cielo. Más que un sombrero parece una torre. En el interior toda la historia de la humanidad se encuentra dispuesta en galerías hexagonales e infinitesimales. ¿Cómo podría transmitirme todo el conocimiento que carga el sombrero de mi mente? Si todas las ventanas cantáramos lo que conocemos, ocurriría un despertar en la civilización. Mi canto sería para los humanos un espejo en el que se verían reflejados ellos y sus antepasados. Verían en el canto todas los hogares creados a partir de la caverna, verían todas las habitaciones en las que yo me he deslizado en forma de fuego y vidrio,

verían a una mujer de barro, un rayo y un fuego, verían cavernas talladas y relatos contados en medio de la vegetación, verían cómo fueron elaboradas las pirámides de Egipto, verían otras nuevas formas de humanidad, verían la *Atlántida* con su civilización y sabiduría, verían la cultura que habitó en el *Páramo de las Tinajas*, verían el uso que le fue dado a los *dodecaedros* romanos, verían a todas las mujeres que tuvieron que disfrazarse de hombres, verían la muchedumbre de América antes de la llegada de *Cristóbal Colón*, verían el enfrentamiento del pueblo *araucano* con los españoles, verían una casa desvencijada en España que alrededor del año 1553 imprimió el *Lazarillo de Tormes* y verían el nombre y el rostro de este escritor anónimo, verían el lenguaje que permitiría entender el manuscrito *Voynich*, verían el *área 51* y el triángulo de las bermudas, verían la embarcación fantasma *Mary Celeste* y a sus diez pasajeros desaparecidos, verían en este sombrero de pan de azúcar la narración de la humanidad sin velos ni claroscuros, verían en este sombrero el espejo reflejo de su existencia humana, verían el espacio que nombran hogar, se verían a ellos mismos en el teatro y con el guion en la mano, verían cada uno de los secretos que almacenan en máscaras, verían la verdad de la que escapan.

Verían en este sombrero-torre la geografía y las vísceras de la civilización, verían, verían, verían...

La Habitación del Edén

*Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.*

Jorge Luis Borges, Los espejos.

El sueño no lo visitó. El reloj apunta el tiempo sin manecillas. Él tiene una sensación de extrañamiento, un vacío instalado en el pecho; el deseo imperioso de verse enfrentado nuevamente al sueño. Hasta ese momento no ha abierto los ojos, sorprendido aprecia el cuerpo con su volumen habitual; levanta un brazo, lo deja caer. No está fatigado, ni cansado. Abre de golpe los ojos, observa la habitación, su *hogar*, distinguiendo el armario de almendra gastada, el velador, la luz apretada en la ventana, la puerta castaña, el olor a viejo. Cierto es que la habitación parece una fotografía en blanco y negro; la luz cerúlea de afuera se detiene ante la hoja cuadrada de la ventana solicitando entrar. Él no repara en este detalle; «el cielo es gris», dice. No hay sueño, no hay *Otro*, no se siente vigilado, no se siente observado. Apenas se endereza en la cama lo invade un sentimiento de animosidad y desconcierto, no puede dejar de pensar que hay mucho de raro, y misterioso, en cada cosa que se le ofrece. La desconfianza le trepa por las vértebras y lo impulsa a querer salir corriendo, a huir, a escapar.

La juventud de él se nombró por la imagen de la tristeza y el miedo, como ocurre en la ciudad a la persona reservada y tímida que ve en el hogar las dimensiones de la tranquilidad, y desdeña la bebida, la fiesta y el calado de un cigarro. Cuando caminaba en la calle no podía

evitar sentirse señalado; le parecía como si los murmullos volátiles o las risas ocasionales estuvieran dirigidas hacia él. No era una cuestión de egocentrismo, se trataba de un sentimiento de aniquilación; el convencimiento de que la propia existencia podía ser suprimida por el otro, por uno mismo, por ambos. Este malestar había crecido en silencio y con la apariencia de un fantasma. Él prefería andar con la cabeza baja, las manos en los bolsillos, los hombros recogidos... todo en su postura y en su caminar evocaban una silueta apretada. Conoció la ansiedad, el vacío, el pánico, el llanto profundo y el estado de fatalidad. Esta desdicha del existir era exteriorizada por su cuerpo a través de una alergia que poseía una serie de impresiones y formas: picazón en la raíz del cabello, manchas rosáceas en la piel, respiración jadeante, temblor en las articulaciones y, lo que era peor, un hormigueo de agujas debajo de la piel.

Por eso, al observar ahora el silencio de la alcoba, se posa en su rostro el gusano del miedo, teme el no ver ojos en las paredes o en las sombras abrazadas en los rincones ¿dónde se encuentra el sueño? El hogar había sido el refugio, o el guardián, que lo protegió de la ansiedad social, empero, desde aquella noche de marzo el sueño le arrebató la intimidad de la habitación y, en este sentido, le arrebató el hogar. El sueño le atacaba primeramente en la buhardilla de la cabeza. Giraba en espirales dentro de su cráneo, invadiéndole las recámaras de los recuerdos, alimentándose de cada uno de sus miedos e inseguridades, otorgándoles una gravedad, una carga, un peso; conociendo el continente de su humanidad. El sueño le había robado la tranquilidad y la intimidad del dormir ¡oh, el sueño, bestia de bestias! ¡cuán profundo henchía su corporalidad! ¡avasallante atrocidad que conseguía, muy a su pesar, enterrarle hasta la conciencia y la memoria en su famélico cuerpo! Es por esto que él había desatado una conflagración contra el sueño.

Todo comenzó hace un par de años cuando, llegada la hora de acostarme, renació en mí la certidumbre de que no me encontraba solo en la habitación; si bien no sabría explicar de manera evidente, o esclarecida, el fenómeno que acontecía en la penumbra del dormitorio, desearía hacer el intento de ilustrar en qué consistía aquel estado de acompañamiento. Era un día normal de marzo, el sol llevaba horas de haberse desgranado en el horizonte, y en la habitación los objetos se encontraban sumidos en sueños. Faltaba poco para la medianoche, entre tanto, en el centro de la estancia recliné el rostro en la almohada; ese es el instante en el que, extenuado y casi sin aliento, el ser que se ha visto consumado por el peso del trabajo, cierra los ojos en la intimidad que le ofrece la alcoba adormilada, con sus cortinas cerradas y los muebles enmudecidos, sin embargo, este no era mi caso, pues mientras tenía los ojos cerrados y el cuerpo empezaba a perder su acostumbrado volumen, era preso de una certeza: había *alguien* que acechaba la casa y tenía por propósito hacerme daño. Desconocía si este sentimiento de vigilancia provenía de la mirada de la noche, o de la oscuridad, o si acaso podría tratarse de la inmanencia del sueño. Cualquiera que fuera la situación, era consciente de que ese *Otro* había arrebatado la intimidad del espacio.

Mantuve los ojos cerrados con temor a abrirlos, esperando al sueño como quien espera a un verdugo. Durante varios minutos, la única sensación que me invadía era la de intuir como ese *Otro* se inclinaba sobre mi figura, contemplándome momentáneamente, para luego atravesarme la corporalidad. Ese *Otro* lo sentía dentro de los órganos, dentro de las vértebras, inundándome de un sentimiento de oscuridad, de una nada ingobernable, capaz de confundir las partes del cuerpo e instalar la raíz del sueño ¡la muerte diaria había llegado! de las innumerables

imágenes siniestras, agitadas y tormentosas que me han arrastrado en sueños a un estado transido y fatídico —el sueño me regresaba comúnmente a revivir los terrores de la infancia y la juventud, arrastrándome por la galería de mi malestar existencial—, he de admitir que la imagen que llegó aquella noche de mediados de marzo ha sido la más horripilante, a consecuencia de que la pesadilla ocurrió después del sueño ¿o acaso fue el sueño el que se extendió continuamente hasta confundirse en el plano de lo real?

Durante el sueño estaba en el corazón de una multitud de personas. Me inundaba un sentimiento de enfermedad. Las manos las sentía sudadas, los ojos picaban, el pie derecho se estremecía y en la espalda notaba puntadas. Un escozor subía, trepaba y me invadía los hombros, la mandíbula, el cuello y la frente. No se trataba de una enfermedad, era la manifestación del miedo a la exposición social. Los dientes se me cayeron. Bajé la mirada y percibí que estaba despojado de toda prenda de vestir. La multitud no reparaba en mi estado de desnudez. La aglomeración se dispersó para dejar al descubierto un jardín orlado de arbustos. Se distinguía una mujer de belleza inigualable, arrodillada y jugando risueñamente con la tierra. Me acerqué. La mujer estaba moldeando con la tierra a un hombre desnudo. Me aproximé más. El rostro del hombre de tierra tenía una mueca de espanto y en el rictus de la boca no asomaba ningún diente.

Desperté. El efecto fue de una batería galvánica: el peso que cobra el cuerpo en el despertar, ese primer llamado a la realidad, salió a mi encuentro con imperiosa furia. Sentía el cuerpo más pesado que de costumbre, como si todas las partes hubieran cambiado su naturaleza primera, por una nueva. La sangre parecía haberse secado, endurecido, formando una pared interior que agrupaba cada órgano. Ese estado de pesadez amenazaba con hundirme en el colchón, en el suelo, en la tierra; amenazaba con enterrarme vivo y, aun así, sentía que el cuerpo

seguiría abriendo la tierra por una constante fuerza de atracción que imploraba con arrastrarme cada vez más profundo. Me recuerdo con los ojos abiertos —tendido boca arriba— observando minuciosamente el techo, o lo que debía ser el techo, pues a decir verdad, lo único que miraba era la espesura de la oscuridad que daba la impresión de haberse tragado el techo, las paredes, el suelo, la cama con el cobertor y las cobijas, la mesilla de la derecha, y también el armario y la ventana ¡ay de mí y de la noche! ¡ay de la noche y de mí! ¡tú y solo tú que tienes el dominio de soltar las bestias nocturnas que lo comen todo, que lo deforman todo, que hacen de la realidad, con sus sombras y tinieblas, una imagen imprecisa!

Cierto es que entonces la habitación, que yo llegué a denominar *hogar*, se me presentaba irreconocible. La oscuridad ocupaba el dormitorio y lo hacía girar en compañía de todo lo que en él habitaba, desconcertando la memoria de mi cuerpo. Así que bajo estos pensamientos, serpeantes y confusos, procuré que la memoria de los brazos, de los codos, de la espalda, susurraran la longitud de las paredes, la proximidad del armario, o quizás del velador, o también de la ventana que se hallaba cubierta por la persiana caída; empero, todo el cuerpo se apreciaba como un solo órgano muerto, ya los músculos, los miembros, no parecían responder al sistema nervioso. Estaba inerte, estaqueado en la cama, henchido de peso, inamovible, mientras la habitación seguía indescifrable, y hasta podría decir que se transmutó en una masa cambiante que presentaba diferentes versiones de lo que era el dormitorio, de lo que era mi hogar.

Percibía la forma del cuerpo como un peso largo e inefable. Me quedé ahí, endurecido y con la respiración apretada, imaginando qué era lo que había sobrevenido, pero sobre todo, *qué era de mí*. Una aprensión creciente comenzó a inundarme en la parte baja de las piernas, como un frío crispado que atraviesa los huesos, cuando caí en la cuenta de que no solo me

resultaba desconocida la habitación, sino que en este mismo sentido, me resultaba desconocida mi propia existencia. Creí entonces que estaba próximo a la muerte y me entregué, enteramente, a la inmanencia de la paranoia. ¡Cuán lamentable es el conocimiento que tenemos de nosotros mismos, comparado con el que tienen los espacios familiares, que más que objetos y lugares parecieran ser espejos del alma humana!

He de admitir que nunca antes experimenté tanto terror como aquella noche, en donde llegué a ser consciente de mi propia existencia debido al miedo, pues fue este sentimiento de fatalidad quien trazó las partes de mi fisiología. La forma del miedo correspondía con la forma de mi cuerpo. El silencio era pesado, el frío era pesado, la oscuridad era pesada, mi cuerpo era pesado y, en medio del paroxismo de la agonía, intuí que de nada serviría encender la lámpara de la mesa, pues de la mecha nacería una luz negra. Con creciente velocidad empecé a parpadear, esperando que la vista se acostumbrara a la imperante oscuridad, deslizaba rápidamente los ojos en las cuencas, pero la habitación ya no tenía forma.

A fuerza de observar, me pareció que la oscuridad tembló, fue un breve momento de oscilación, pero suficiente para que en mí aflorara la sospecha de que el *intruso*, ese *Otro* fantasmagórico y etéreo, se encontraba desplazando en las inmediaciones de la alcoba ¡oh, mar de los lamentos, a ti te invoco con cada una de las plegarias aquí pronunciadas, pues solo falta que veas la desventura de la que soy partícipe! te preguntarás en dónde están los gritos, el porqué de no haber huido, pero déjame decirte que de la boca grito alguno no sale y del cuerpo movimiento alguno no brota, y lo peor de todo es que aun si pudiera gritar, aun si pudiera moverme ¿a quién acudiría? no hay nadie detrás de la puerta, ni detrás de la otra que le sigue a

esta, solo estoy con el intruso y el sentimiento de muerte latiendo ¡el miedo es un gusano! ¡qué barbaridad! ¿dónde quedó la intimidad?

Estaba en el fatídico limbo de la noche, sin dormitorio ni hogar, formando parte del orden que había establecido el *Otro*. Dentro de la oscuridad, la forma del *Otro* se anunció así misma con la figura de una mujer. Era la mujer de belleza inigualable que vi en sueños. El terror me descuartzizó. La oscuridad amainó. Comenzaba a reconocer el dormitorio. La mujer se movió lentamente en el espacio, parecía flotar, y con los ojos aturridos empecé admitir cambios en el cuerpo de ella. Su piel se le había pegado repentinamente a los huesos dejando al descubierto una clara topografía de vértebras y órganos, el cabello se le fue desprendiendo de la cabeza, la boca esparcía una densa sustancia pegajosa, los ojos los tenía completamente blancos y, con una naturalidad horripilante, dos cuernos le quebraron el cráneo y el rostro se le inyectó de venas negras. Todo en ella era símbolo de lo que es indeciblemente espantoso. Alargó uno de sus dedos y, de modo perentorio, lo enterró en mi costilla. El dolor que me asaltó fue un dolor frío que iba creciendo, cada vez más, adoptando la apariencia de un meteoro de hielo capaz de quebrarme los huesos y hacer de mi carne una pasta de gritos y sufrimientos.

Padecía la agonía en la tráquea, el desaire en los bronquios, el grito en la boca... y pensar que fue en un cerrar de ojos cuando, de modo continuo y rápido, volví al paraje de lo humano y del tiempo, y la presión del cuerpo cedió, y la mujer se desvaneció, y la oscuridad disminuyó. Sucumbí a la consecuencia natural de sentarme de golpe, hipando y con la imagen del sueño, de la continuidad del mismo, de la mujer, incidiendo en el cerebro, enunciando el horror del que había sido partícipe ¡todo en mi temblaba! estaba abstraído, perplejo, carente de energía y lleno

de miedo más allá de toda descripción. Encendí la luz del velero, las pantallas de gasa se colorearon, estaba solo en la habitación y las manecillas del reloj marcaban las 5:03am.

Turbado por el recuerdo, él se pregunta la razón de no haber creído en las doctrinas médicas que, por años, han demostrado la existencia de la *parálisis del sueño*. Nada pretende decir sobre esta mirada clínica, de su probabilidad a ser verdad o, por el contrario, de su cercanía a la falsedad. Tiene el convencimiento de que esa no es su verdad. Se examina brevemente en el espejo del lavabo, empero, no se reconoce en el reflejo; donde antes se encontraba la imagen de la melancolía, de la fatiga, de la albúmina, ahora solo ve el rostro de un hombre nuevo, como si los últimos años se hubieran estancado en una realidad paralela: ya no los ojos alicaídos, ya no los cachetes sombríos, ya no el cabello de heno revuelto. Se contempla rejuvenecido, le parece que la piel no es su piel, que la boca no es su boca, que la nariz no es su nariz, ni la frente, ni el pelo, ni los ojos, ni el cuello, ni los hombros, ni las extremidades. No percibe el miedo o la angustia, tampoco la ansiedad, de modo que se encamina a la cocina con aire resuelto a prepararse el desayuno habitual.

Piensa en el sueño, piensa en el *Otro*, y recuerda cómo después de esa noche de marzo, en él nació la necesidad de comprender el cuerpo multiforme, cambiante y de apariencias flexibles que era el sueño. Cierto es que entonces la palabra *sueño* le resultaba abstracta al razonamiento, amorfa y cargada de sombras, como embebida por lo inaprensible y lo inexplicable, sin embargo, el fenómeno que tuvo lugar dentro del dormitorio —prescindiendo de la ciencia— no tenía nombre, iba mucho más allá del hecho mismo del sueño ¡inefable noche!

es por esto que, buscando entender este *Sueño*, este *Otro*, anhelaba concederle una forma y un nombre a la quimérica realidad que no lo había abandonado y que, por consiguiente, le arrebató el espacio en el que la intimidad florece.

Siguiendo el hilo de sus cavilaciones, lo asalta el recuerdo del día en el cual el nombre del sueño se le presentó bajo la lluvia de la regadera. Él consideraba que las duchas tenían el encanto del sobrepensamiento y la indagación y, a partes iguales, de la comprensión y la solución a preguntas, a resquemores de consciencia. Ese día, en medio de la ducha y el agua, se decantó por combinar la palabra *sueño* con la palabra *otro*: otrosueño, sueñotro; también se acuerda que meditó sobre los anagramas del término *otro* y cómo descubrió en ellos el vocablo *roto*. «¡Eureka!» había gritado en el tiempo de la ducha, pues había resuelto nombrar al acontecimiento, a la noche de marzo, a las noches siguientes, como *Sueñorroto*.

«Sueñorroto, Sueñorroto, Sueñorroto».

Cuando repetía el nombre dentro de su mente, los pensamientos como un tornamesa descompuesto, giraban sobre el mismo disco, la misma palabra, una y otra vez, y todo a su alrededor se esfumaba ante el mismo desconcierto que en los últimos años le habían infundido las noches de sueños fracturados, la sensación de pesadez en el cuerpo, la visión de la mujer en la alcoba, y otras tantas impresiones que el circo de la noche y del sueño habían puesto en escena; el desconcierto frente a la ausencia de forma para el Sueñorroto.

No fue hasta que visitó el Museo del Louvre en París, a la orilla derecha del Sena, cuando se encontró de cara a una representación del sueño: la escultura neoclasicista, delicada y casi angelical, de *Morfeo* por *Jean Antoine Houdon*. Cuando había reparado en las dos alas elípticas

que sobresalían por encima de la figura dormida de Morfeo, llegó advertir en el interior un desplazamiento, un movimiento que lo llevó a recordar al poeta Ovidio y su poema *Metamorphoseis* escrito en quince libros; espacio lingüístico en donde nació Morfeo. Él se había dejado desplazar por el efecto y como resultado de una varita mágica, en su memoria aparecieron las palabras que contaban sobre la capacidad de Morfeo para fingir las figuras, para representar a los humanos con sus voces, andares, movimientos e incluso con su aptitud para imitar el rostro ¿acaso Morfeo había fingido ser la mujer del jardín que era la misma de la habitación? pero es que no solo se trataba de la mujer, el sueño también consistía en la representación al miedo que le sobrevinía la exposición social, como igualmente el estado de inmovilidad que era la continuación misma del sueño.

Por lo tanto, ahora que está en la cocina buscando los platos, el cereal y la leche, le responde al recuerdo con un «Morfeo no es mi verdad». Y con solo haber pensado en esta afirmación, lo asalta la pintura de Henry Fuseli: *The Nightmare*; se queda lánguido en su posición, abstraído en el momento del pasado, preguntándose el *cómo* no había reparado en este cuadro y, en esta misma línea, el *cómo* era que no había pensado, anteriormente, en aquel lienzo de la mujer dormida y poseída por un demonio que, mitológicamente, se le conocía como incubo. El recuerdo desaparece llevándose consigo el estupor que lo tiene anclado a la baldosa, pues reflexiona rápidamente que este cuadro al óleo tampoco es su verdad. Consideraba que el Sueñorroto iba más allá que el robo de la energía o el erotismo de la figura femenina consumada en belleza infinita.

No recuerda cómo llegó afuera, pero ya no se encuentra en su hogar. A derecha y a izquierda se levanta una pared de edificaciones. Está en una bocalle cercana al departamento. Rememora las últimas acciones realizadas: la vajilla estaba cambiada, la caja de cereal se descubría vacía y en toda la estancia no había nevera alguna. Se recuerda con miedo, mucho miedo, y el sentimiento de vigilancia, del Sueñorroto, presente en todas partes. Está a dos cuabras de distancia del departamento. Los oídos le zumban. El corazón golpea fuertemente la caja torácica. En la esquina descubre un restaurante al aire libre, rodeado de matojos y setos. Un segundo después vio en una de las mesas a una mujer intentando sacarse con un cuchillo la costilla. En el plato se endereza una manzana.

La verdad le cae encima con el peso de la existencia. Está lleno de la verdad. La verdad es él. Él es existencia. La forma del Sueñorroto es existencia. Ya no Morfeo, ya no los íncubos y súcubos. El Sueñorroto es un árbol que crece encima del pecho; el Sueñorroto es un manzano que tiene por hojas espejos. Es un árbol que tiene el peso de la infinitud. El peso es la existencia

del ser; la existencia del ser es la culpa del fruto prohibido. Los espejos del manzano son reflejos continuados del ser, de su malestar, del pecado original que carga. El Sueñorroto es el despertar de consciencia del ser-terrenal, el reconocimiento de la culpa primitiva, del bien y del mal ¡la forma del Sueñorroto! ¡el pecado original!

Llevado por el desplazamiento de la verdad, comienza a percibir la picazón en el origen del cabello, en el origen del cuello, en el origen de la espalda, y las manchas rosáceas le destrozan la piel. La picazón se vuelve dolor. Se rasca fuertemente el cuerpo. En las uñas tiene restos de piel. El peso del cuerpo se esfuma; los huesos desaparecen. Desfallece en la acera, gritando sus últimas palabras, mientras todo su cuerpo es una masa adiposa de sangre:

«Soy Adán...anagrama... Nada».

Un Hogar para un Techito

*Y aquí principia, en este torso de árbol,
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
la casa grande entre sus frescos ramos.*

Aurelio Arturo, Morada al sur

A este lado de la montaña el terreno era tan ondulado que recordaba a mi cabello en las mañanas. Subidas y bajadas. Entonces corrí pensándome como una avioneta, con los brazos estirados a los lados, por encima de las pequeñas jorobas de tierra. Era un hombrecito al que los pies se le confundían con el suelo y los hierbajos. Corrícorrícorrícorrí y hubo algo en mí, qué sé yo, que me empujó a querer saltar una de las crestas de tierra. Pero deje que le diga algo mi hermano, y es que una vez que mis pies dejaron de tocar el suelo, no me zampe contra la tierra. Nada de eso. Más bien me hallaba subiendo de lo lindo allá a lo alto, a esas nubes que uno ve como lejanas todo el tiempo.

Volaba, parcero, este muchachito volaba.

«¿Qué carajo fue lo que me ocurrió?», pensé.

Estaba en el cielo transformado en un pájaro. ¡Qué va, pájaro no! en lo que me había transformado era en un pajarraco. Si tan solo me hubieras visto, irías dando la razón de que yo era el ave más fea del mundo. Al girar un poco la cabeza se podía ver el aleteo de las alas robustas, negras, que se extendían demasiado grandes en el aire; yo imaginaba que de estar quieto, parado en alguna rama cercana, las alas se escurrirían toditas sobre mi cuerpo menudo,

como esa ropa que se hereda del hermano mayor, disque pa que durare más años. Pero esta torpe descripción poco debe de importar ¿no? con tal de estar volando libremente por encima de valles y montes, sin peso y sin presión, elevado en el cielo y untado del amarillito del sol.

Nada de esto era un sueño.

Lo sabía porque abajo podía distinguir el pueblo en el que había vivido por diecisiete años. Todas esas casitas repartidas como figuritas de pesebre por la ladera de la montaña. Ahí se veía a Juan Miguel, ese pelado que se complacía de rasgarle música a la guitarra todas las mañanas, sentado cerca del despeñadero. Y acaso ese no era el tiendero José, ¡claro que era él! lo alcanzaba a diferenciar por la radio que llevaba cruzada en el pecho; ya era costumbre verlo todo el día pegado a ese aparato, nunca la dejaba, ni para dar las vueltas cuando uno le compraba algo de mecato. En una ocasión yo le dije de buena gana: «venga veci, que se ha olvidado de darme el regreso de la compra, vea que me sobra un poquito de plata»; a lo que él inmediatamente respondió:

Vendedor de tienda: Perame Simón, que ahorita están dando la noticia de unos policías que electrocutaron a un drogadicto. Un culicagao así como vos. Que vaina. ¡lo que estamos es jodidos por el narcotráfico! Pero vea, siquiera clasificamos a la Copa América. Tenga aquí las vueltas, Simoncito y dígale a su papá que se pase el jueves a ver el partido.

Más adelante de la tienda de José, oculta detrás de las jacarandas, conseguía ver mi casa. No es de esas que uno ve normalmente en la televisión. Estaba ahí, paradita sobre el terreno baldío, con sus paredes de ladrillo desnudo. Vista desde la altura parecía una casita hecha de juguete. Estaba silenciosa. Pues los domingos papá y mamá caminan pa la iglesia, es una que

queda llegando a Popayán. Vea hermano, yo no sé si usted se acuerda, pero en esa casa mía como que no me quieren. Ese padrecito mío no se quita por nada del mundo el uniforme de policía, le gustaba ver como los paisanos lo respetaban por tener una pistola en el cinto. No sé si lo sabrás, pero jamás conversé con él con confianza, no lo iba ni a ver a la comisaría de la policía, ni jamás lo acompañaba a disparar en el huerto. Siempre lo he esquivado, escapándome al sur de la villa, con pareceros, con montoncitos de yerba fumada y de vez en cuando con la quemazón del aguardiente en el estómago. Nunca he podido comprender su absoluta insensibilidad ante el dolor. ¿Sabes de que me acabo de acordar, Ordóñez? De una noche hacía muchos años en la que me dio por llorar una y otra vez pidiéndole a mis padres que me dejaran acostar en su cama, luego de haber tenido una pesadilla. Pero vea que después de intentar sin éxito de hacerme callar, me sacaron de la casa y me cerraron la puerta. Todavía ni amanecía. Desde entonces no he conocido el sentimiento de familia.

Pero a ver Ordóñez: yo ahora estoy volando, desplegado en el cielo, convertido en un pajarraco de lo más extraño, anormal si se quiere, pues no tenía ningún pico, seguía con esta boca mía. Y la voz que siempre había tenido, estaba mezclada ahora con un silbido ronco que deformaba las palabras. Y vea mi hermano, le comento una cosa, hora que vuelo en el azul que tanto te gustaba de mirar, no dejo de preguntarme dónde estarás parcerero. Ya hace cuatro años que te mataron ¿estarás más arriba, Ordóñez? Ya cuatro años desde que tu padre te mató.

Te recuerdo tumbado en medio de los sembradíos de caña, relajado, y con esos ojos tuyos bien cerrados, porque no te resultaba necesario tenerlos abiertos para ver el cielo. Yo te acompañaba y nos quedábamos así, tirados boca arriba, recibiendo el sol y hablando y a veces también callados. Tú y yo charlábamos en silencio. Desde pequeño he detestado los libros, pero

el otro día compré *Morada al sur*, ¿se acuerda? era su poemario favorito, y me atreví después de un año en regresar a nuestro lugar, al sur de la montaña, en donde el terreno es por entero ondulado. Sin embargo, aquella tarde fue distinta; el sur estaba inundado por el olor del azufre, y nosotros que tanto lo conocemos, sabemos que aquí el aire siempre huele a orquídeas y crisantemos. Sentado en medio de este aliento de muerte, imaginé que estabas aquí mismo, enterrado en este lugar que tu llamabas mágico. Nunca supe qué fue de tu cuerpo. Lo que yo quería en esos momentos, parcerito, era poder sacarte de la tierra y abrazarte con todo y gusanos.

Así que empecé a leer el poemario y a recordar, dejándome inundar la cabeza de imágenes. Lo que tú tantas veces habías hecho. Podría decirse que estaba haciendo lo que tu hiciste todos los días de tu vida. Leer.

*Yo subí a las montañas, también hechas de sueños,
persiste entre las alas de palomas salvajes.*

Lo bacano del sur es el silencio. Los árboles, los insectos, los hierbajos y la tierra que se encuentra debajo, la luz, las sombras e inclusive el airecito parecen estar siempre dormidos, soñando. Cuánta recocha llegamos armar en este escenario de la soledad. Vos sentado en los hierbajos y leyendo y escribiendo poemas... mientras Cristóbal y yo aflojábamos el aguardiente y fumábamos yerba.

*yo subí, yo subí a las montañas donde un grito
persiste entre las alas de palomas salvajes.*

La pasábamos del putas. Éramos inseparables. ¿Sabes cuál es el recuerdo más vivo que tengo de ti? El día en que estábamos los tres acostaditos, cada uno en la tierra y tú le gritaste fuertísimo a las estrellas que querías ser escritor.

Fue al día siguiente que te mataron a punta de plomo.

Seis disparos hirieron esa tarde de mayo. Seis disparos y un grito angustiado. Solo entonces, en cosa de segundos, todos estábamos desconcertados en los marcos de las puertas, detrás de las ventanas, o completamente congelados en medio de los cultivos. Había algo de revelación en aquel grito que seguía flotando en el aire enrarecido. El grito tenía algo de animal recordado y de cañaveral profundo. Entonces lo supimos, voltiamos los rostros a la casita de madera que se levantaba en los sembradíos de caña, cuando de pronto, como si se hubiera roto una represa, empezó a caer una tormenta únicamente sobre tu casa. Era como si los peores vendavales la estuvieran atacando por todas partes; llovía fuertísimo y desde la distancia escuchábamos cómo el viento rugía. La tempestad cayó toda la noche, llenando de agua las paredes de madera y embistiendo las ventanas. Fue tanta la lluvia, Ordóñez, que la casa que te vio crecer amaneció podrida.

Por cinco años pensé que el valle estaba enfermo de olvido. Nadie parecía recordar nada de lo sucedido. Puerta a puerta recibía las mismas respuestas: que no conocían a ningún Ordóñez, que esos eran cuentos míos, que Marco Antonio nunca había tenido un hijo. ¡Ja! era tanta la estupidez que en una ocasión Faustino se atrevió a decirme que lo que yo había escuchado se trataba de un pájaro que cantaba con el timbre de un disparo.

Pero Cristóbal sí se acordaba de ti. Con ese man fue que te lloramos. Una vez que la tormenta cesó, no pudimos estarnos quietos. Fuimos en cicla a la primera estación de policía que vimos en Popayán. Ya te imaginarás que con mi padre no se pudo contar, ese disque decía no haber conocido amigo mío que se llamará David Ordóñez ¡qué tal ese! No acordarse de vos, que hasta el culo te llevo a limpiar cuando eras bebé. Pero en la estación de policía todo fue una gonorra. Los tombo dijeron que por qué no los habíamos avisado antes de que ocurrieran los disparos; y se quedaron después sonriéndose entre ellos, mientras retomaban el juego de cartas que estaba en la mesa. Dijeron que la denuncia no llegaría muy lejos, porque nosotros estábamos, aparentemente, en perfectas condiciones. Dijeron que el caso sería diferente si los dos (así lo dijeron) hubiéramos recibido los disparos, que ahí sí podríamos denunciar.

Pero mire, Ordóñez, hermano mío, le comento una cosa: aquí en el pueblo nadie olvida, lo que pasa es que la gente se hace la güevona.

Se lo digo porque hace un par de meses desapareció Gregorio, el viajante de comercio; nadie lo vio durante meses, y aparentemente nadie lo conocía. Sin embargo, el otro día que estaba en el comedor almorzando, a mis padres se les escapó todito de la lengua:

El padre: Ayer como que mataron al canalla de Gregorio.

La madre: ¿Cómo así?

El padre: Que lo mataron te he dicho, o qué voy a saber yo, la cosa es que a eso de la madrugada he visto a Faustino con otros dos hombres, de lejos no vi bien, pero se me hace que era el parcero del Nelson, con ese de su hijo, el que es como marica.

La madre: Cristóbal.

El padre: El mismito.

La hija: Mamá puedo comerme otra tajadita de plátano.

La madre: Es para papá.

El padre: La has educado mal. Ya no se lo respetan a uno.

La madre: Nada de eso, pa; ahí le pongo la tajadita. Pero venga, hábleme, quéjue lo que sumerce vio en la madrugada.

El padre: El cuerpito del Gregorio. Es que ah, mujer, eso no parecía humano. Llámame loco si querés. Vos sabes que no miento, con decirle que casi me vomito al verlo desde lejos.

La madre: Pero pues quéjue.

El padre: Un insecto.

La madre: ¡Qué vaina! Lo mismo paso con ese Ordóñez.

El padre: Si. Pero Ordóñez en su habitación estaba hecho un gallinazo. No hubo más remedio para Marco Antonio que parar esa vaina con tiros. Si vos lo hubieras visto, mujer. Estaba completico de vergüenza por su hijo. ¡Una gallina! Ja.

La madre: Eso es por falta de rezar.

El padre: Eso es por falta de ser hombre.

Por ser hombre fue que me llevó a la edad de catorce años donde una mujer regordeta, de baja estatura, que tenía las cejas mal delineadas y una sonrisa a la que le faltaban tres dientes. La señora me condujo hasta el cuarto que daba frente a la cocina. Adentro había una mujer de unos treinta y algo. Rubia, rubísima diría yo; parecía como gringa. Permanecí inmóvil un largo rato, preguntándome cómo había llegado a esta habitación que tenía mucho de cuerpos descuartizados de placer, cuando empecé a sentir una mano subiéndome por la pierna. No me sorprendí, porque aunque papá no lo hubiera mencionado, sabía que esto pasaría.

La mujer: ¿Acaso es qué no soy bonita, o por qué es que esta vuelta no se levanta? Si a los hombres con ver una papaya partida a la mitad ya se les va poniendo dura.

Yo le dije que apagara la luz, que me daba vergüenza. Ella se rio y me dijo que tranquilo, que me relajara, que ya apagaba la luz. Entonces confié en aquella boca, y en un terrible estado de incomodidad me deje llevar hasta esa cama en la que perdí toda la ropa. En la oscuridad cogimos de lo más lindo. No por ella. Sino por él. Cuando todo se puso oscuro y ella se sentó encima mío y la empecé a tocar; imaginé que sus brazos finos eran más anchos, que sus hombros antes hundidos, sobresalían ahora, que sus pechos eran completamente planos. Y así, imaginando a un muchachito resistí el frío de los riñones y el ansia atropellada de querer huir.

Una vez que estuve en casa, papá levantó una mano, y volviendo su rostro al mío, la puso sobre mi hombro. Yo cerré los ojos.

El padre: Ahora sí eres un hombre.

Tu fuiste el primero en enterarte. Después de haber estado leyendo *Morada al sur*, sumergido en el vaho del azufre, sentí la necesidad de acostarme de cara al cielo y de gritar que me gustaban los manes. Las luciérnagas se encendieron; fueguitos enredados entre los hierbajos. Papá creía haberme transformado en hombre, pero mírame ahora, Ordóñez, vuelo alegremente transformado en pajarraco. El cielo me reveló aquello que me fue privado en la tierra. La posibilidad de moverme libremente. Estando como estaba cerquita del sol sabía que el hogar comenzaba arriba del techo. Estoy resuelto a volver a casa pa despedirme. Sé que mamá me extrañara, como también sé que se le pasara rápido. Y Valeria, mi hermanita rolliza quizá lllore el primer día, pero está en edad de olvidarme, de pensar que en su infancia había crecido solita, sin hermano.

Así que me fui para la casa en la que por años estuve callado. Me pare bien bonito en la cornisa, con las alas extendidas como dos banderas negras. Y con toda la fuerza que sentía en la tripa grité circo de hijueputas. Pero ninguna palabra sonó. De mí solo salieron gorjeos y graznidos.

Todos los paisanos se me quedaron viendo.

Juanita dejó de saltar en los charcos del camino, José dejó la radio sobre la mesa, Raurelia dejó de tender la ropa en la cuerda, Juan Miguel dejó de tocar la guitarra, Cristóbal dejó de besar a Mercedes. Estaban asustados; asustados no ¡qué va! lo que estaban era asqueados. Pareciera que en cualquier momento fueran a vomitar. Y de lejos vi a mi familia. Por la cuesta arriba subía mamá y papá, y esa niña rosadita que es mi hermana. Venían para acá, parece, y yo querían que me vieran, estaba ansioso por poder decirles que ya no tenían por qué

preocuparse de que yo fuera un hombre, porque ya no lo era. Quería que me vieran hecho un pajarraco, porque este era mi triunfo sobre ellos.

Mamá venía vestida de blanco y caminando con Valeria de la mano, mientras papá caminando resueltamente saludaba a los vecinos; les decía «quiubo» y también «qué más». Más nadie le contestaba. En los rostros de los paisanos solo se podía apreciar la náusea extendida hasta sus ojos. Me quedé viendo a Cristóbal. Yo no sé para qué digo que no me gusta. Él me gusta, carajo, me gusta muchísimo. Aunque eso ahora me vale huevo. Solo era cuestión de ver cómo me miraba ese man, para uno darse cuenta de que prefería no saber quién era yo. Pelado ese pa ser hipócrita es que no te acordás de las tardes esas en las que fumábamos montoncitos de yerba hasta que el corazón se ponía contento va y viene ahora a mirarme así como si en nada se fuera vomitar y es que acaso usted se veía conmig

«¡Sálveme Dios!» exclamó mamá. No sabía en qué momento se había acercado tanto. Ella se estaba intentando subirse a la cornisa del techo, pero en cosa de segundos, cuando las fuerzas no le daban para seguir viéndome, se desplomó en el suelo bien metidita entre los pliegues del vestido, queriendo desaparecer y no sabiendo hacer otra cosa que no fuera llorar. Lloraba y la tierra temblaba, y tan fuerte eran sus llantos que las frutas se cayeron de los árboles; las naranjas, los mangos, los limones, las maracuyás. Y las flores abandonaron los guayacanes y se dedicaron a volar, y a volar también fueron todas las aves de los árboles.

El padre: Calla de una vez mujer, que vas hacer que las casas se vengan pabajo.

Él tenía una expresión hostil, desafiante, y miraba de vez en cuando en derredor suyo, avergonzado, inseguro. En el pueblo se hizo el silencio. O eso fue lo que me pareció cuando me

lo quedé observando. La cabeza me ardía al saber que aunque yo fuera quien estaba en el techo y el que tenía la posibilidad de verlo por primera vez desde arriba, era mi padre el que con su sola presencia hacía que me sintiera arrodillado. Bastaba su mirada para hacerme sentir que lo estaba viendo nuevamente desde abajo. De nada serviría rogar, ni suplicar, pues ya nadie entendería nada de lo que tuviera por decir. Así que lo que vino después fue breve. El padre sin pensárselo mucho desfundó la pistola que cargaba en el cinto y me reventó el pecho a disparos.

Entonces sentí que la vida se me salía por la barriga, así enterita y con todos los recuerdos. La piel reventada, los ojos del padre abajo, arriba, la cabeza que choca contra el techo, y los suspiros alegres de los paisanos, mi padre dijo que por culpa de los pájaros es que tenemos guerras, yo no era ninguno de los pájaros metálicos que él hablaba, pero eso ya poco importa, la fruta caída, mi cuerpo caído, el techo húmedo de pronto, y ahora solo quedaba ver la llovizna de las florecillas y el vuelo de los pájaros multicolores.

Y este dolor tan hijueputa que es la muerte.

Juanita volvía a saltar en los charcos, José volvía a sostener en las manos la radio, Raurelia volvía a tender la ropa al sol, Juan Miguel volvía a retomar la melodía de la guitarra. Y Cristóbal ¡ay de Cristóbal! volvió a sonreír, a girar la cabeza, a besar a Mercedes.

Pueblo de güevones.

El padre hizo llamar a Faustino y a Marco Antonio para que se encaramaran en el techo y le ayudarán a bajar el cuerpo maltrecho de ese pajarraco. Una vez estuve cargado en sus brazos, cerré los párpados con la certeza de que no iba a volver a despertarme, aunque ahora

sabía que sería enterrado en el sur, que el terreno ondulado era un cementerio de animales. Por algo los árboles y los hierbajos, las orquídeas y los crisantemos, dormían a este lado del valle. Aquí el silencio tiene forma de llanura, de flor, de pequeñas jorobas de tierra; tiene forma de Ordóñez y de Gregorio. El sur tiene forma de un pueblo sepultado en el olvido.

Y ahora yo soy esta tierra que es mi cabello en las mañanas.

A Franz Kafka

CONCLUSIONES.

El escritor no es más que el verbo estudiar. En la soledad, en ese centro de intimidad sobre el que descende, se descubre transformado en escondite y refugio, en un hogar onírico que se abre a la profundidad de la vida. Esta morada es educadora: el sujeto que escribe escucha, o aprende a escuchar, lo que tiene por decir ese otro que es él mismo, su doble, su *ser*. En la soledad se reúnen artista y ser; reconcilian el desgarramiento, su separación. Escuchando a ese ser huidizo, siente y vive el regreso del pasado que les inherente: *revive la vida primera* (Bachelard, 1960). En el hogar onírico, artista y ser se pactan por un instante; momento de grandeza y riqueza, en el que el pasado humano conquista su forma a manera de preguntas existenciales y estéticas, que buscan en la consciencia siempre imaginante del escritor su expresión, su lenguaje, su arte.

¿Qué tiene el escritor de escritor y en qué consiste la creación literaria? En la escritura de una obra de arte, el ser y la poesía participan con amor y brío en esa búsqueda de expresión. El ser, descenso al interior de un pasado, hallazgo de los misterios de la existencia humana. La poesía, hacer de la expresión, fuente bebida que lleva al ser, en forma de miniatura, a habitar y trascender el lenguaje. En la creación poética todo entra en presencia. Pregunta existencial y estética; ser y poesía, ser y hacer. El escritor, ser en profundidad y hacer imaginante, capta y se deja captar por entero en la escritura. En la creación literaria: el escritor quiere *ser* en el *hacer* del arte.

La creación literaria es por tanto una semilla que se vuelve árbol en el escritor. Árbol que se inaugura en el centro del hogar onírico. El escritor no mide el tiempo, sino que madura

con paciencia (Rilke, 2012). En los palacios del ensueño el árbol es siempre figura inacabada, destino de grandeza; el árbol es el ser que engrandece las raíces existenciales y estéticas del escritor. Entonces el escritor y el árbol, el escritor y el ser, juntos, se ordenan en la semilla, decididos a madurar en la práctica del arte. Y de verso en verso, de narración en narración, la obra literaria crece, aumenta su ser. *Hogar en miniatura* es ese árbol que crece; obra que pronuncia la búsqueda de un lenguaje propio con el que expresar una visión del mundo y de lo humano.

¿Es la escritura el encuentro del ser con su verdad humana, la realización de su investigación existencial y estética? La indagación estética y existencial, aquella que mueve, justifica y da sentido a la creación artística, es un estudio humano hecho literatura. La práctica de la escritura es investigativa solo por esto: su estudio es el de la realidad misma, que no tiene otra sustancia que la de ser escuela de la existencia y el lenguaje. Y en este espacio el escritor nace, toma consciencia de la palabra, va al pasado y vuelve para crear algo nuevo. *Hogar en miniatura* es el estudio propio que realicé entorno a recuerdos y sueños, pensamientos y meditaciones, entorno a anhelos de escritura. *Hogar en miniatura: Árbol que crece desde mi casa onírica; borrador en el que bellamente escribo y reescribo, en el que no ceso de investigar e investigarme.*

¿Es la práctica artística en sí misma un acontecer pedagógico del lenguaje y la especificidad literaria? Durante este proceso de investigación en la escritura de *Hogar en miniatura*, pude constatar la presencia del escritor y su involucramiento con la obra literaria creada y la reflexión crítica sobre ella. Mi existencia hace parte de lo que escribo. Esta experiencia teórico-práctica heredó en mi formación docente los elementos necesarios para

elaborar una pedagogía liberadora de mediatizaciones y dogmatismos. La investigación-creación posee en sí las competencias significativas del lenguaje para reconceptualizar profundamente ese hacer humano de la enseñanza que es el estudiar (Gasset, 1966). Tiene para sí el poder de cobrar en el estudiante conciencia de la palabra como significación del mundo; encuentro con la subjetividad y la otredad. Por eso la creación literaria es una bella pedagogía humana. En vez de enseñar técnicas de escritura, enseña al estudiante a decir su palabra. Y aprender a decir su palabra es toda una pedagogía sobre la conciencia existencial y estética del lenguaje.

Con la investigación-creación, el maestro-escritor transforma la literatura en un verdadero laboratorio del lenguaje: en el que la palabra es presentada como significante del mundo. Esta metodología pedagógica propende porque el estudiante, a través de la creación literaria, reconozca en la palabra, más que un instrumento, el origen de la comunicación. Pues la palabra es expresión y elaboración de mundo; diálogo perpetuamente existencial y estético. De esta manera la investigación-creación se constituye en metodología pedagógica para la enseñanza y aprendizaje de la lengua y la literatura; por ella el estudiante se dirige hacia una voluntad libre de indagar y descubrir, de buscar nuevas palabras, no para repetir las en la memoria, sino para decir y escribir su mundo, su pensamiento, para encontrar un lenguaje propio que lo constituya a sí mismo.

La investigación en el arte es la formación de un maestro-escritor que ensancha los límites del aula de clase para inaugurar laboratorio-taller-mundo, trabajando siempre con el estudiante sobre un proyecto común, en un estudio-encuentro por el lenguaje, en una exploración-viaje por los territorios de la literatura, habitando, viviendo y obrando en el decir

de la palabra. La creación literaria; lengua y literatura: significación de mundo, sabiduría de lo humano. Escuela del ser: de la recuperación del ser.

BIBLIOGRAFÍA

Aguiar e Silva, V. (1972). *Teoría de la literatura*. Gredos, Biblioteca Romántica Hispánica.

Arturo, A. (2004). *Morada al sur*. Universidad Externado de Colombia. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/7-moradaAlSur-AurelioArturo.pdf>

Asprilla, L. (2013). *El proyecto de creación-investigación: la investigación desde las artes*. Instituto Departamental de Bellas Artes. Consultado el 23 de febrero de 2022. https://www.researchgate.net/publication/339595836_El_proyecto_de_creacion-investigacion

Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2020). *La poética del espacio*. (3.^a ed.). Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Bermúdez, G. (2020). La fealdad estética. *Grafías*, (12), 9-12. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://revistas.ucp.edu.co/index.php/grafias/article/view/1556>

Blanchot, M. (1991). *De Kafka a Kafka*. Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46. Consultado el 23 de febrero de 2022. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>

Borges, J. (2001). *Siete noches*. (2.^a ed.). Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.

Bradbury, R. (2020). *Las doradas manzanas del sol*. Minotauro, Editorial Planeta. Edición Kindle.

Bradbury, R. (2020). *Zen en el arte de escribir*. Editorial Planeta. Edición Kindle.

Cadena, I. (2019). *El arte de maravillar*. Edición Kindle.

Caicedo, A. (2021). *Todos los cuentos*. Seix Barral.

Chávez, A. (2018). De lo tradicional a lo diverso: la investigación creación, un camino para investigar literatura. Apuntes desde la experiencia. *La palabra*, (34), 71-83. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9529>

Chéjov, A. (2016). *Cuentos completos (1880-1885)*. (4.^a ed.). Páginas de Espuma.

Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos sobre el cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (255), 403-416. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--174/>

Cortázar, J. (2016). *Cuentos completos 1 (1945-1966)*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial.

Cortázar, J. (2017). *Obra crítica*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial.

Daza, S. (2009). Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes pedagógico*, (11), 87-92. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://doi.org/10.30554/plumillaedu.6.560.2009>

Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. (2.^a ed.). Siglo XXI Editores.

Freud, S. (2010). *El malestar en la cultura*. (3.^a ed.). Alianza Editorial.

García, G. (2014). *Ojos de perro azul*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial.

García, M. (2017). *Cien años de soledad*. Penguin Random House Grupo Editorial.

García, M. (2020). *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo*. Penguin Random House Grupo Editorial. Edición Kindle.

García, F. (2018). *Poesía completa*. Editorial Losada. Edición Kindle.

Goya, F. (1820-1823). Pinturas negras [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, y óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo]. Museo del Prado de Madrid, España. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812?searchid=25d7e84b-302a-0cb0-e10e-4b5cb519b7c4>

Greimas, A. & Courtés, J. (1990). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Biblioteca Romántica Hispánica, Editorial Gredos.

Gutiérrez, A. & Rodríguez, A. (2019). La creación como investigación: aportes para la reflexión desde la experiencia en la Universidad Central. *La palabra*, (34), 55-69. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9528>

Gutiérrez, A. (2008). Creación en narrativa, otra cara de la investigación literaria. *Visitas al patio*, (1), 85-96. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.1-num.1-2008-1572>

Heidegger, M. (1973). *Arte y poesía*. (2.^a ed.). Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (2009). *El ser y el tiempo*. (2.^a ed.). Colección Filosofía, Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (2013). *Kant y el problema de la metafísica*. (3.^a ed.). Colección Filosofía, Fondo de Cultura Económica.

Hernández, O. (2020). La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior. *A contratiempo*, (23). Consultado el 23 de febrero de 2022. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23.html>

Hopper, E. (1925). House by the railroad [Óleo sobre lienzo, 61x73cm]. Museo MOMA de Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/78330>

Hortúa, D., Márquez, E., Becerra & H., Numpaque, G. (2011). *Investigación-creación: taller y viaje*. Consultado el 23 de Febrero de 2022. <https://librosaccesoabierto.uptc.edu.co/index.php/editorial-uptc/catalog/view/87/113/2974>

Horacio, Q. (2017). *Sobre el arte de contar historias*. Textos.info, Biblioteca digital abierta. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://www.textos.info/horacio-quiroya/sobre-el-arte-de-contar-historias/descargar-pdf>

Kafka, F. (2012). *Ante la ley: escritos publicados en vida*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial.

Kafka, F. (2012). *El proceso*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial.

Kafka, F. (2012). *El silencio de las sirenas: escritos y fragmentos póstumos*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial.

Kundera, M. (2006). *El arte de la novela*. Esenciales, Tusquets Editores.

Maupassant, G. (2017). *El Horla y otros cuentos fantásticos*. Austral, Editorial Planeta. Edición Kindle.

Men. (1998). *Lineamientos curriculares de lengua castellana*. Consultado el 23 de febrero de 2022. https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-89869_archivo_pdf8.pdf

Michaux, H. (2018). *A certain Plume*. NYRB Poets.

Neruda, P. (2018). *El libro de las preguntas*. Seix Barral.

Onetti, J. (1979). *El pozo. Para una tumba sin nombre*. Seix Barral.

Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. (3.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.

Pizarnik, A. (2021). *Poesía completa*. Lumen.

Poe, E. (2016). *Cuentos completos: edición comentada*. (8.^a ed.). Páginas de Espuma.

Poe, E. (2019). *Filosofía de la composición*. Cooltura. Edición Kindle.

Rilke, R. (2012). *Cartas a un joven poeta*. (3.^a ed.). Alianza Editorial.

Ruiz, S. & Cervera, V. (2009). El escepticismo como fundamento de la heteronimia en Fernando Pessoa. *Anales de la filología hispánica*, (4), 147-160. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://revistas.um.es/analesfh/issue/view/5731>

Saavedra, S. (2011). La creación literaria en el ámbito educativo: de la estructura superficial a la Construcción narrativa de la realidad. *Lenguaje*, (2), 395-417. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v39i2.4937>

Saavedra, S. (2017). Formación (Bildung) y creación literaria “Llegar a ser lo sé es” en diversos mundos posibles. *La palabra*, (31), 197-210. Consultado el 23 de febrero de 2022. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/7267

Serrano, E. (1996). *La narración literaria: teoría y análisis*. Gobernación del Valle del Cauca.

Silva-Cañaveral, S. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, (7), 49-61. Consultado el 23 de febrero de 2022. <https://doi.org/10.19053/20278306.v7.n1.2016.5601>

Süskind, P. (2006). *El perfume: historia de un asesino*. Colección Booket, Seix Barral.

Notas

¹ El lector feliz, para Gastón Bachelard (1957), es aquel que cuando lee y relea una página bellamente escrita, lo hace entregado al entusiasmo que le suscita. En la lectura hay un apasionamiento que nos es dado por una obra que le habla directamente a nuestro ser. “Nadie sabe que leyendo revivimos nuestras tentaciones de ser poetas [...] todo lector que relea una obra que ama, sabe que las páginas amadas le conciernen” (p.21).

² El término mundicidad (*Weltmässigkeit*) responde al estudio que desarrolla Heidegger en *El ser y el tiempo*. Mundicidad hace referencia al carácter de pertenencia del ente en el mundo. Es, en otras palabras, el comparecer del sujeto en el entramado significativo del mundo: estar-en-el-mundo, ser en el mundo.