

# LA TERCERA ORILLA

# 22

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES , HUMANIDADES Y ARTES



Fotografía Rafael Solarte

## TABLA DE CONTENIDOS TERCERA ORILLA #22

### EDITORIAL

Wilson Arturo Cáceres Flórez

### RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

#### VIDA DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA Y LOS IMAGINARIOS DE ROGELIA GÓMEZ DESDE EL CORTOMETRAJE *PUCHA VIDA*

Jonathan Gómez Rodríguez

3

5

#### CONSTRUCCIÓN DE PERFILES MUSICALES EN AUTORES COLOMBIANOS: UNA REVISIÓN DE LA OBRA DE ALEJANDRO VILLALOBOS ARENAS Y DE FRAY JUAN DE JESÚS ANAYA PRADA

Johanna Calderón Ochoa - Diana Gabriela Echeverri Gutiérrez - Adolfo Enrique Hernández Torres

18

#### JESÚS ZÁRATE MORENO, LIFE STORY: 1915-1967

Lunay Estela Figueroa Arias

35

### REFLEXIONES

#### ARCANOS EN EL SUBCONSCIENTE

John James Galvis

48

#### APRENDIENDO A APRENDER INGLÉS

Lía Trinidad Castrillón Díaz

54

#### EL CÁNCER Y LA RESILIENCIA EN EL ARTE

Juandiego Serrano

61

#### APORTES TEÓRICOS PARA ENSEÑAR LECTURA Y ESCRITURA EN ASIGNATURAS INICIALES UNIVERSITARIAS

Allan Díaz

71

#### MELANCOLÍA Y ANGUSTIA EN LA REPRESENTACIÓN POÉTICA: PABLO NERUDA (POEMAS DE SUS PRIMERAS PUBLICACIONES, 1920-1933)

Álvaro Acevedo

81

### TERCERA ORILLA

#### TINTA PARA MI PLUMA

Luz Yenkary Peralta Jaimes

90

#### ENTREVISTA CON EL POETA Y ESCRITOR HELLMAN PARDO

Gonzalo Forero Santana

93

#### FRAILEJONES

Diego Fernando Meneses

101

#### FOTORREPORTAJE: CORTOMETRAJE ROCKY Y EL CINE DESDE LA REGIÓN

Yosman Serrano Lindarte - Rafael Ricardo Solarte - Ella Carolina Cardona

103

#### BARRANCABERMEJA Y SU GASTRONOMÍA, UN TESORO POCO EXPLORADO

Paul David Cañas Carvajal – Diego Fernando Capacho Tirado – Hilda Lorena García Rodríguez – Margareth Julyana Holguín Mariño

119

**LOS IMAGINARIOS Y ÚLTIMOS DÍAS DE ROGELIA  
GÓMEZ: UNA EXCOMBATIENTE DE LA  
REVOLUCIÓN CUBANA DESDE EL  
CORTOMETRAJE *PUCHA VIDA***

Jhonatan F. Gómez Rodríguez

# THE IMAGINARY AND FINAL DAYS OF ROGELIA GÓMEZ: A FORMER COMBATANT OF THE CUBAN REVOLUTION FROM THE SHORT FILM *PUCHA VIDA*

## Resumen

El trabajo que aquí se presenta se titula "Los imaginarios y últimos días de Rogelia Gómez: una excombatiente de la Revolución cubana desde el cortometraje *Pucha vida*", y hace parte de un macroproyecto de investigación denominado *Prácticas multimodales en Latinoamérica*. En este caso particular, se parte del cortometraje *Pucha vida* para analizar, desde un modelo semiótico, las prácticas culturales y de vida de Rogelia Gómez.

Este trabajo se enmarca en el paradigma de la investigación cualitativo-interpretativa y se desarrolla con una metodología de estudio de caso. En el proceso de análisis de datos se emplea la semiótica de las prácticas culturales de Jacques Fontanille, que a su vez absorbe el modelo semiótico de Greimas. Como resultado, el trabajo permite ver el imaginario de vida de Pucha, quien es la protagonista; así como parte de la cultura cubana después de la revolución y el pensamiento actual sobre la misma.

**Palabras clave:** semiótica, prácticas culturales, cine latinoamericano, cultura

## Abstract

This article is entitled "*The imaginaries and last days of Rogelia Gómez: a former combatant of the Cuban revolution from the short Pucha vida*", and is part of a macro-research project called *Multimodal Practices in Latin America*. In this particular case, the short film *Pucha vida* is used to analyze, from a semiotic model, the cultural and life practices of Rogelia Gómez.

This article use the paradigm of qualitative-interpretative research and is developed with a case study methodology. In the process of data analysis, the semiotics of Jacques Fontanille's cultural practices are used, which in turn absorb the semiotic model of Greimas. As a result, the work allows us to see the life imaginary of Pucha, who is the protagonist; as well as part of Cuban culture after the revolution and current thinking about it. Cultural practices, by Jacques Fontanille, which in turn absorbs the semiotic model of Greimas. As a result, the article allowed us to see the imaginary of life Pucha, the protagonist, as well as part of Cuban culture after the revolution and the current thinking about it.

**Key words:** semiotics, cultural practices, Latin American cinema, culture

## AUTOR

### Jhonatan F. Gómez Rodríguez

Maestrante en Educación de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Licenciado en Español y Literatura de la Universidad Industrial de Santander. Investigador del grupo Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO). Correo: [jgomez133@unab.edu.co](mailto:jgomez133@unab.edu.co).

**Recibido:** 16 de marzo 2019

**Aprobado:** 21 de junio 2019

## 1. Presentación

La hipótesis inicial de este trabajo es que la vida revolucionaria de un sujeto en Cuba es significativa no por ostentar lujos o bienes, sino por el mismo hecho de ser cubano y haber luchado por la «libertad» desde el castrismo. De este modo, el objetivo central es analizar, desde un modelo semiótico, las prácticas culturales y de vida de Rogelia Gómez, a partir del cortometraje *Pucha vida*. Del objetivo general, se desprenden tres objetivos específicos: i) identificar la forma de vivir de Rogelia Gómez, así como el entorno que la rodea; ii) establecer los imaginarios identitarios que tiene Rogelia Gómez de sí misma por ser cubana y haber sido revolucionaria; y iii) reflexionar sobre los imaginarios de vida que crea un sujeto después de participar en una revolución.

Este análisis cobra importancia porque muestra la vida posterior a la revolución desde uno de sus actores y los imaginarios culturales que se crean y recrean desde la misma periferia donde una exrevolucionaria muestra la forma en que vive. Así mismo, porque al analizar la historia de vida o parte de la vida de un sujeto a partir de un cortometraje u otro medio como método de acercamiento a la realidad social, se permite construir sentido o resignificar las prácticas culturales de los otros (Garrido y Olmos, 1998).

El texto se divide en tres partes: la primera, constituye la presentación del objeto de análisis con todas sus

características y particularidades; la segunda, corresponde a la metodología analítica desde la cual se abordará el objeto; y la tercera, está compuesta por la bibliografía y los anexos que hasta el momento han surgido en el desarrollo este trabajo de investigación.

## 2. Objeto de análisis

### 2.1 Sobre el género cortometraje y el origen de *Pucha Vida*

En el capítulo cuarto del libro *Estética de la creación verbal*, Mijaíl Bajtín (1895 -1975) trata el problema de los géneros discursivos y define el género como un sistema de enunciados relativamente estables a partir de las distintas esferas del uso de la lengua (1998). De ahí que el objeto de análisis elegido para el desarrollo de este trabajo sea el cortometraje como género cinematográfico.

El cortometraje o corto está definido de acuerdo a una tipología<sup>1</sup> que permite, en la medida de lo posible, clasificar e identificar los géneros a partir de sus características, diferencias y similitudes. En el caso de *Pucha vida*, el análisis se realiza comprendiendo el cortometraje desde una tipología documental, pues captura los hechos de manera real con el fin de reflejarlos fielmente y mostrar casi que, sin efectos, qué y cómo vive un sujeto después de la Revolución cubana. *Pucha vida* es un cortometraje realizado en el año 2007 por la colombiana Nazly López Díaz y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), en La Habana, Cuba<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dentro del campo cinematográfico las tipologías de los cortometrajes se pueden dar desde tres perspectivas: documental, ficción o creación.

<sup>2</sup> Este corto de trece minutos es público en sitios web como [www.retinalatina.org](http://www.retinalatina.org) y otros.

## 2.2 Pucha vida: sinopsis y dificultades del corto para su análisis

Pucha es una mujer cubana de la tercera edad que participó en la revolución junto con su esposo, también de nacionalidad cubana. En el corto, ella muestra su vida actual, alejada de la zona urbana y rodeada de árboles inmensos; la casa de palo construida con sus propias manos en las montañas de la Sierra Maestra, y sus animales: una marrana, dos perros, un gato y varias gallinas.

Al tiempo que muestra la construcción de la casa y su diario vivir, Pucha señala, mientras corta palmas con una macheta, que no le duele nada y que cuando los días parecen ser tristes, trabaja y la tristeza desaparece al cabo de un tiempo.

Sin embargo, el relato no se queda en la descripción de la casa y sus objetos precarios; ella habla de su participación en la Revolución cubana como “una soldada valiente en contra de la dictadura de Fulgencio Batista Zaldívar”, del afecto eufórico al ejército revolucionario de la época y de su adoración a Fidel, “así no tenga nada”.

Pucha narra también que fue encarcelada dos veces por llevar comida a los rebeldes (revolucionarios) y por estar dispuesta a ayudarlos en lo que necesitaran, ella dice haber participado junto con su esposo, quien ya no vive.

La protagonista muestra algunas fotografías de su nieta cuando estudiaba en La Habana, y otras en las que se ve cómo Pucha le enseña a cocinar y sacar yuca. Ella cuenta que lo que más le ha dolido de su nieta es que se hubiera ido a Italia y que

renunciara a su nacionalidad cubana; afirma, mientras sus ojos brillan tras la cámara, que “ya no puede volver entrar a Cuba, sino como turista”. Señala además que su nieta no la llama y le dice que hay mala señal telefónica, pero que eso “[...] es mentira porque a otros que también tienen familiares en el exterior no les pasa eso. Pura mentira”.

Pucha o Rogelia Gómez, como se llama realmente, cuenta en la última parte del cortometraje cómo su esposo cae en cama durante días, sin saber la razón, y cómo al final de sus días este le decía: “¡Ay!, Rogelia, porque no me decía Pucha, ¿a dónde estoy? [...] ¡Ay!, Rogelia, yo creo que si yo me voy pa’ el hospital no regreso más... y así fue. No regresó más. Murió”.

Rogelia afirma que desde aquel suceso no habla del tema porque le da mucha tristeza; narra también que desde que su esposo murió no volvió a prender la televisión ni la radio. “Yo lloraba mucho... ¡es muy dura la vida!”, dice mientras la música de fondo da el aviso de haber llegado al final del cortometraje.

## 3. Paradigma y metodología del análisis del objeto

Este trabajo parte del paradigma de investigación cualitativo-interpretativo, al ser el más pertinente porque ayuda a “[...] crear autorreflexión en los procesos de conocimiento. Y su finalidad permite la transformación de la estructura de las relaciones sociales y también dar respuesta a determinados problemas generados por éstas, partiendo de la acción-reflexión de los integrantes de una comunidad” (Alvarado y García, 2012, p. 189).

La anterior cita encaja perfectamente con la finalidad del trabajo, pues se debe tener en cuenta que uno de sus objetivos es reflexionar sobre los imaginarios que presenta la protagonista de *Pucha vida*, para comprender e interpretar los mismos y la vida de Rogelia.

Por otra parte, este trabajo se enmarca dentro de una metodología de estudio de caso, en la que se utiliza como técnica el análisis documental con fines interpretativos. El proceso de análisis de datos es la semiótica de prácticas culturales de Jacques Fontanille, que a su vez absorbe el modelo de Greimas. El modelo está contemplado en seis niveles de análisis: signos, texto-enunciado, objetos, escenas prácticas, estrategias, y formas de vida (Fontanille, 2014, p. 22-66). Estos niveles son presentados y explicados a lo largo del texto.

### 3.1 Proceso de análisis y fases de este para con el objeto

Se toma el modelo semiótico por niveles de Jacques Fontanille dado que el cortometraje elegido hace parte del «mundo de la vida» y, por esto mismo, se configura como un objeto cultural que se presenta dentro de unas prácticas e interacciones sociales propiamente dichas. El cortometraje *Pucha vida* es un enunciado que emerge y muestra una cultura particular; en este sentido, es necesario abordarlo desde los seis niveles de análisis de la cultura propuestos por el autor: los signos, los textos, los objetos, las prácticas, las estrategias y las formas de vida.

En el apartado titulado “Niveles de pertinencia analítica en *Pucha vida*”, se realiza el abordaje y explicación de los niveles a profundidad. Sin embargo, a

continuación, en la Tabla 1 se adjunta un esquema detallado del modelo, con las modificaciones propuestas por el semiotista José Horacio Rosales Cueva (2016).

**Tabla 1.**

Jerarquía de los niveles de análisis de las prácticas culturales			
	Tipo de experiencia mediada por el objeto significativo	Instancia formal de análisis del objeto significativa	Articulación de planos y niveles de análisis
Estratos básicos del análisis (hacia el interior del objeto significativa)	Figuratividad	Signos	Formantes recurrentes
	Coherencia y cohesión interpretativas	Textos - enunciados	Isotopías figurativas de la expresión Dispositivos de enunciación e inscripción
	Corporeidad	Objetos	Soporte formal de inscripción Morfología práxica
	Práctica	Escenas prácticas	Escena predicativa Proceso de acomodación
	Coyuntura	Estrategias	Gestión estratégica de prácticas Iconización de comportamientos estratégicos
	Ethos y comportamiento	Formas del vida	Estilos estratégicos
Fuente: Fontanille (2014), modificado y citado por Rosales y Uribe (2016).			

#### 4. Niveles de pertinencia analítica en *Pucha vida*

*Los signos del cortometraje y algunos formantes recurrentes.* Dentro del modelo de Jacques Fontanille, los signos son las unidades elementales o mínimas de significación que se dan dentro de un texto. Un punto, un color, un objeto, una palabra, una señal u otro, puede ser un signo en la medida en que contiene en sí mismo un mínimo de significación y puede ser mezclados o relacionados con otros signos, al punto de construir figuras que median contenidos y valores dentro de un texto.

En el documental *Pucha vida* se construyen figuras a través del engranaje de las imágenes de Rogelia Gómez en movimiento: el sonido del entorno que la rodea, la iluminación, la música en diferentes momentos e incluso, los enunciados verbales y no verbales que produce la misma *Pucha*. Con estos elementos, el observador –enunciario- edifica la forma en la que están contruidos los distintos enunciados y logra ver los recursos narrativos que priman en el corto, así como la configuración de los personajes con sus problemas, deseos y acciones organizadas dentro de una secuencia temporal.

En el caso del cortometraje *Pucha vida*, los signos que se identifican van de acuerdo con los objetivos trazados en este trabajo. En ese sentido, por ejemplo, son evidentes las figuras de pobreza dentro del entorno rural en el que habita Rogelia: el techo de la casa de la protagonista está construido con lata oxidada y reforzado con hojas de palma para impedir el ingreso del agua cuando llueve.

Además, las paredes de la edificación son tablas pegadas unas con otras mediante puntillones. Así mismo, se observa, dentro de esta misma línea, los «peroles» deteriorados con los que cocina Rogelia y algunos trastes viejos como baldes de lata y machetes. Adicionalmente, se identifica el aspecto rústico de la zona en donde vive Rogelia, de terreno arenoso y con piedras a su alrededor; imagen que se contrasta con el verde de la montaña donde reside.

A lo anterior, se podría sumar como figura la construcción o edificación de la casa por cuenta propia y que para ella termina siendo parte de “...los frutos de la revolución cubana”. La situación evidencia una tensión entre el imaginario y la realidad, dado que si bien es cierto que el castrismo liberó a los cubanos de la dictadura de Fulgencio Batista e impuso el socialismo, la figura de la construcción y el autosostenimiento que *Pucha* debe hacer de sí misma para sobrevivir, pone en duda el «éxito» del socialismo, así como de la misma Revolución cubana.

Que *Pucha* no reconozca esto y que incluso afirme delante cámaras que “daría la vida por Fidel Castro y su ideología política”, solo refleja el imaginario ideal que ha construido del país en el que vive y que como consecuencia esté conforme con su sistema político -el cual apoya y defiende-, así su actual condición de vida no sea la mejor.

Otra de las figuras que se presenta en el cortometraje es la relación de *Pucha* con sus animales. La protagonista no convive con ninguna persona; fuera de ella, en la vivienda solo habitan animales. La no presencia de algún familiar o persona cercana para una señora de 72 años enmarca una oposición entre las figuras de

la soledad y la compañía. Esto, porque si bien es cierto que ella no tiene compañía humana alguna, ha suplido la necesidad de estar con otros a través del cuidado y bienestar de sus animales, por lo que no es extraño que cuide de los mismos como si se tratara de personas y que para cada uno de ellos haya construido una «casita».

Pucha conversa con el perro, el gato, las gallinas y con Margarita, su marrana; les prepara comida, arregla sus casas y hasta discute con ellos. De esta manera, la protagonista crea una personificación de los animales con los que convive.

La figura de los animales enmarca una valoración de oposición a la figura de la familia humana convencional, pues Pucha ha requerido otorgar valoraciones a seres vivos no humanos, para combatir la soledad en la que vive, marcada, en primer lugar, por el abandono de una nieta que ya no la llama y que ha renunciado a la nacionalidad cubana y, en segundo lugar, por la pérdida casi que insuperable de su esposo.

Teniendo como referencia lo anterior, se propone el siguiente cuadrado semiótico:

			I
H	Soledad	Compañía	n
u			h
m			u
a			m
n			a
a	Abandono	Refugio	n
			a

**Figura 1.** Elaboración propia.

Como se puede apreciar, la soledad se opone a la compañía y esta no es visible en la vida de Pucha. Hay un abandono por parte de su nieta que ya ni siquiera tiene nacionalidad cubana y la ausencia de su esposo muerto.

No obstante, ese abandono humano, que crea soledad en Pucha, hace que ella busque un refugio y por esto opta por la compañía de los animales, que de alguna manera personifica y los hace parte de su vida y diario vivir. En otras palabras, Pucha posee un programa de búsqueda (PDB) que se resume en hallar un reencuentro con sus seres queridos: nieta y esposo, para así dejar de encubrir su soledad con los animales. La protagonista ha perdido a sus seres queridos cercanos y “Perder un objeto, por accidente, destrucción u olvido, no es solamente desjuntarse de él, es abolir toda relación con él, destruyendo al mismo tiempo al sujeto en su *status* de ser semiótico” (Greimas, 1987, p. 34).

Ahora bien, existen también las figuras en tiempo presente sobre el pasado de Rogelia como las fotografías de su nieta, que registran en un primer momento una estadía en La Habana, acompañada de la misma Rogelia recogiendo yuca para la comida; pero también otra donde ya no está en La Habana, sino en los Estados Unidos y otra más, en Italia. Estas figuras reflejan las valoraciones opuestas que tienen Pucha y su nieta, pues, para la primera, La Habana es lo mejor que hay en América Latina y afirma ser capaz “de dar la vida por la isla”; pero para la segunda, a través de la voz de Pucha, La Habana no es nada y esto tiene soporte en el texto con el abandono/rechazo de la nacionalidad cubana de su nieta y que Pucha sentencia: “Ya ella no puede, nunca más,

volver a vivir en Cuba. Como turista podrá venir, pero a vivir... jamás”.

Otra figura dentro de esta misma línea es la medalla que la protagonista guarda de su esposo por haber luchado contra la dictadura. Representa el valor del hombre que ya no está y que ella cuidó hasta el final de sus días. La figura de su hombre/esposo acompaña la figura antes mencionada. Ambas constituyen el anhelo de la vida del sujeto que ya no existe, pero que se rememora en cada momento.

No obstante, dentro del corto de *Pucha vida* habría otras figuras por identificar como encuadres en las escenas, el vestuario de Pucha, los colores, las luces, las sombras y otros signos que, por razones de extensión y pertinencia con los objetivos planteados, no podrían profundizarse en este trabajo. Por tanto, se continúa con el nivel dos del análisis que corresponde al texto-enunciado.

*El texto-enunciado.* Según Fontanille, son un grupo de figuras semióticas organizadas en un conjunto homogéneo que dan coherencia a la construcción del relato dentro del cortometraje (2014, p. 24). Los textos-enunciados se captan a través de una red de isotopías -recurrencias dentro del texto- que llevan la significación hacia un conjunto del texto. Estos conjuntos de significación se dan dentro del texto de manera verbal, icónica, gestual, etc.

En el caso de *Pucha vida* se denotan distintos cambios anímicos de la protagonista según los temas que toca. De acuerdo con la linealidad del relato, por ejemplo, en un primer momento se observa una Pucha «luchadora» que afirma no le duele nada, que está en forma e incluso: “cuando los días parecen tristes, el ponerme

a trabajar con el machete quita toda tristeza”, como lo deja consignado en el primer fragmento del corto, al tiempo que habla de su relación con los animales, la naturaleza y las hazañas que debe hacer para sobrevivir en la Sierra montañosa en la que habita.

Sin embargo, Pucha sufre una transformación, pues pasa de contar con alegría su forma de vivir, dentro de un cuadro fílmico luminoso y con música, a mostrar fotografías de su nieta en un ambiente oscuro, denso y triste. Pucha pasa de estar sonriente y orgullosa de su modo de vivir a denotar tristeza y abandono.

En el recuadro mencionado, Pucha reprocha las decisiones de su nieta por haber abandonado Cuba. Pero lo que más le duele “y que es lo que me enferma a veces, es que ella hubiera rechazado su nacionalidad cubana y ahora tenga nacionalidad italiana”. La fuerza que transforma el estado anímico de Pucha son las fotografías de su nieta y los recuerdos que emergen de las mismas. Incluso, luego de que Pucha juzga las acciones de su nieta en relación con su nacionalidad, cuenta que tampoco la llama y que se siente olvidada. La escena concluye con un silencio prolongado y la cara de Pucha con un aire de tristeza.

Es evidente que existen varios programas narrativos en los que se enmarcan las transformaciones del sujeto de acuerdo con los estados que presenta. En esa perspectiva, entonces, se encontrarían, inicialmente, dos momentos cruciales que emergen una fuerza de transformación hacia Pucha ( $S_1$ ): el primero en donde, al estar  $S_1$  conjunta de su nieta ( $O_2$ ),  $S_1$  mantiene un estado pasional eufórico como lo es la felicidad ( $O_1$ ). Y una vez  $S_1$  se disjunta de su  $O_2$ , pasa a transformar la  $O_1$  en disforia. Para

ilustrar lo anterior, se remite al siguiente esquema que recoge y representa semióticamente lo mencionado.

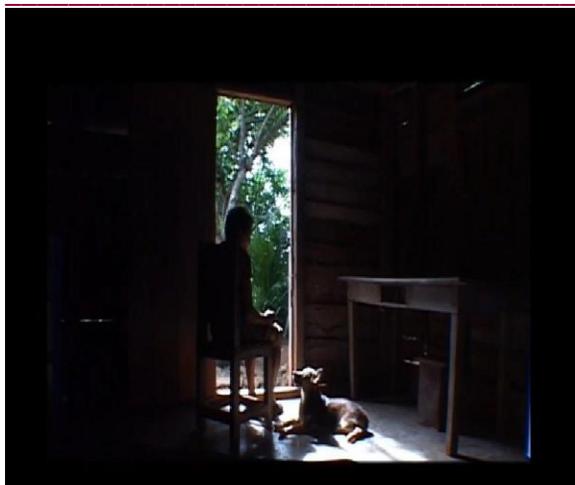
			<b>E<sub>i</sub> Estado Inicial</b>			
Discurso: Tiempo presente				Discurso tiempo ulterior		
<b>S<sub>1</sub></b>	<b>n</b>	<b>O<sub>1</sub></b>		<b>S<sub>1</sub></b>	<b>n</b>	<b>O<sub>2</sub></b>
Pucha <b>conjunta</b> a una axiología: felicidad (euforia)			<b>F<sub>T</sub> Fuerza de Transformación</b>	Pucha <b>conjunta</b> del objeto (nieta)		
TEMA: Nieta ↓				Nieta abandona cuba y cambia de nacionalidad ↓		
<b>S<sub>1</sub></b>	<b>U</b>	<b>O<sub>1</sub></b>	<b>E<sub>F</sub> Estado Final</b>	<b>S<sub>1</sub></b>	<b>U</b>	<b>O<sub>2</sub></b>
Pucha <b>disjunta</b> de una axiología: felicidad ☒ Tristeza (disforia)				Pucha <b>disjunta</b> del objeto: Nieta ☒ Enfermedad		

Figura 2. Programas narrativos. Elaboración propia.

El segundo momento crucial dentro del corto que evidencia una fuerza de transformación (F<sub>T</sub>) sobre S<sub>1</sub>, es que hubo un tiempo en donde este sujeto estuvo conjunto a su esposo (O<sub>3</sub>) y una vez este pierde la vida, S<sub>1</sub> vuelve a estar entre la euforia y disforia de los estados afectivos que despierta la pérdida de un objeto valor, en este caso O<sub>3</sub>.

En resumen, tanto el momento uno como el momento dos se podrían tomar como los detonantes que logran despertar las axiologías del sujeto en cuestión (S<sub>1</sub>). Ahora bien, se infiere además que S<sub>1</sub> tiene un programa de búsqueda (PB) inacabado. Es decir, del minuto 8:18 en adelante, Rogelia comienza a dejarse ver interiormente y se hace notorio que está acabada, herida y padece las penas de una soledad profunda que trata de encubrir con la adquisición de todo tipo de animales. Así, su búsqueda estaría en el reencuentro con sus seres queridos, ya sea con su nieta o, como se ve más adelante en el corto, en el minuto 9:59, con su difunto esposo.

Después de la escena del reproche de Pucha contra el olvido de su nieta aparece un nuevo cuadro mucho más oscuro que el anterior, allí se ve a Pucha sentada en la mecedora, con su perro delante, dentro la casa oscura y con la puerta de fondo que refleja el verde puro que la rodea (ver Figura 3). El estado de tristeza se transforma ahora en estado de nostalgia profunda. La razón es que comienza a hablar sobre su esposo y aunque presenta cambios anímicos al nombrar la revolución y cómo participaron ambos -Rogelia y su esposo- en esta, el recuerdo inmarcesible la posee y, otra vez, el silencio la acongoja y el dolor no le permite emitir más que sonidos de lamento: “La vida es muy dura”, logra decir al final Pucha, mientras sus ojos brillan nostálgicamente.



**Figura 3.** Pucha: entre la oscuridad de su casa y la fiel compañía de su perro. Escena 12 (2007).

Los procesos de transformación de los estados y pasiones por los que pasa Pucha permiten identificar oposiciones entre figuras de vida que encarnan valores opuestos dentro de la cultura. La primera, por ejemplo, la construye Pucha en el momento en que se presenta como una mujer valiente, sin padecimiento alguno a sus 72 años, reflejando que la mujer del campo todavía vive en buenas condiciones y que no requiere de la ayuda del hombre para hacer o crear cosas. Es claro en el cortometraje que Pucha dice estar esperando hace ocho días a un hombre para montar un techo, pero “como no ha querido venir, yo misma me encaramo y lo monto, porque yo también sé y tengo la fuerza para hacerlo”.

En ese sentido, el quehacer de la mujer va mucho más allá de los imaginarios sociales machistas como cocinar y planchar. Por ejemplo, el hecho de que Pucha mencione que hizo parte de la Revolución cubana se opone a las valoraciones sociales sobre el papel de la mujer dentro de las guerras o, en este caso, las revoluciones.

Por otra parte, la axiología de Pucha con respecto a su país es uno de los puntos más destacables dentro del corto. Pucha no tiene nada, vive en la miseria, inclusive ella misma lo reconoce, pero ama y está dispuesta a luchar, si fuera posible, otra vez por su Cuba y el régimen castrista. El valor afectivo que tiene hacia su país y su expresidente parece no tener límite.

*La corporeidad del objeto.* Estas son estructuras tridimensionales que, desde la morfología del objeto, se entienden como la forma exterior del mismo y su funcionalidad. Los objetos en sí son una «cosa» formada y destinada a usos identificables, gracias a sus propiedades observables y dinámicas de energía, como los medios de comunicación u otros como los libros, discos, camisetas, murales, manuales, anuncios televisivos, etc.

Para el caso de los cortometrajes, los relatos cinematográficos son desarrollados a partir de diferentes variables que se dan dentro de las mismas productoras. Por ejemplo, las condiciones técnicas dentro de los procesos filmicos determinan la calidad del cortometraje, así como la manera en que se dará para que circule dentro los medios y sea usado o tenido en consideración dentro de las prácticas sociales de una cultura.

*Pucha Vida* como objeto semiótico multimodal requiere de un espectador como agente promotor de significado, el cual realiza un acto de cooperación – sujeto/texto- y actualización al momento de abordar el objeto. Por supuesto que en esta cooperación y actualización incide el recurso tecnológico elegido para tratar el objeto y en esa medida se puede decir que, de acuerdo a los medios, soportes y materiales elegidos para la reproducción de los objetos, se obtienen percepciones significativas o no del

texto-enunciado por parte de un cuerpo vivo y competente.

*Las prácticas o escenas predicativas de circulación del objeto.* Las prácticas “son cursos de acción, que son principalmente definidas por el tema de la acción en curso y por los diferentes roles que ese tema exige, para que la acción tenga lugar” (Fontanille, 2014, p. 70). Es decir, la escena práctica es el lugar desde el cual emerge el tratamiento del objeto. Por ejemplo, el aula de clase es un lugar en donde se da una escena práctica y desde la cual varios actores interactúan, según un tema específico, de acuerdo con un intercambio de enunciados verbales y mimogestuales. En otras palabras, las escenas prácticas son los lugares en donde aparecen los objetos y la forma en la que los sujetos interactúan con los mismos.

*Las estrategias.* Para Jacques Fontanille (2014, p. 114), citado por Rosales (2016), las prácticas se entrelazan y superponen para la construcción de estrategias que:

Aportan específicamente un “horizonte de valores dominantes”, en nombre de los cuales las prácticas son ordenadas y dispuestas entre sí, así como un estilo estratégico, es decir, una cierta manera observable y caracterizable de tratar las relaciones entre las prácticas y de ajustarlas unas a otras.

Para el caso de *Pucha Vida* y de otros cortometrajes latinoamericanos, la estrategia de divulgación inició hace dos años en el Festival de Cine de Cartagena, en donde se lanzó la plataforma virtual Retina Latina como una de las ventanas más generosas para la propagación del cine latinoamericano. Para lograr esto, se contó

con el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el cual donó 430.000 USD, más 750.000 USD de los países aportantes para el proyecto: Uruguay, Colombia, México, Perú, Bolivia y Ecuador. Estos países se han constituido estratégicamente como los promotores del cine en Latinoamérica a través de la plataforma antes mencionada.

La web, que funciona de manera gratuita para cualquier persona, cuenta con un contenido de más de 10.000 cortos y largometrajes en buena calidad, que antes eran muy complejos de hallar. Adicional a esto, una vez se ingresa y se registra el usuario a los contenidos de la página, otra de las estrategias que se da para visualizar el objeto es mediante mensajes de correo electrónico, en los que se sugiere que el espectador comparta lo que ve con otros usuarios con el fin de propagar mucho más el cine latinoamericano.

*Las formas de vida.* Este es el último nivel de análisis y con el que el modelo termina envolviendo a los demás niveles dentro de unas prácticas culturales específicas. Las formas de vida son lo que representan el objeto dentro de una cultura. En palabras de Jacques Fontanille:

Las formas de vida se dan cuando se identifican estilos estratégicos coherentes, recurrentes, relativamente independientes, de las situaciones temáticas y suficientemente poderosos para influenciar todas las prácticas y todas las manifestaciones semióticas de un grupo y cultural. La coherencia es la propiedad central en las formas de vida, pero una coherencia bien particular; en efecto, un texto es coherente desde que los mismos

contenidos de significación son repetidos en muchos lugares del despliegue textual; asimismo, una práctica es coherente si conserva a lo largo de curso el mismo objetivo; pero se trata ahí de la coherencia horizontal, entre contenidos de la misma naturaleza y sobre un mismo nivel de análisis (2013, p. 71).

De acuerdo con lo anterior, el documental trabajado muestra, a través de la protagonista, las formas de vida de una excombatiente, su cultura, sus imaginarios y las axiologías que componen su ser. La estrategia de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), productora del documental, fue realizar un proyecto cinematográfico que registrara la forma en la que vive la exrevolucionaria Pucha, dando cuenta de su pasado y presente. Al mismo tiempo, el documental reconstruye, en parte, la difícil situación que atraviesa la protagonista respecto a su calidad de vida: está apartada del urbanismo, de la sociedad en sí; no tiene seguridad social ni un techo digno, ella trata de sobrevivir con lo que produce el pedazo de tierra del que se apropió, y su diario vivir gira en torno a la reparación de las latas del tejado de la casa y el cuidado de los animales.

Lo anterior, mediante el uso del documental, deja entrever una forma de vida precaria y del que el espectador puede dar cuenta. Aunque en los imaginarios de Pucha esto no sea así y sienta que el castrismo la tiene acobijada y protegida, el constructo social dentro de los esquemas

mentales de la protagonista, no le permiten ver con claridad la condición en la que vive, a pesar de que reconoce que está sola y que su única compañía son sus animales, en los que se refugia.

## 5. A manera de conclusión

Hasta aquí, se ha presentado el trabajado de análisis con un objeto multimodal de origen latinoamericano que ha permitido dar cuenta de diferentes prácticas culturales. El modelo de análisis de Jacques Fontanille resulta pertinente para abordar objetos sincréticos, pues con este se explica, de manera descriptiva y metalingüística, cómo se relacionan diferentes niveles de producción de un objeto semiótico a modo de capas envolventes y que permiten dar cuenta de la validación de las conjeturas interpretativas.

Ahora bien, con el análisis realizado del cortometraje *Pucha vida*, se pudo dar cuenta de los imaginarios en los que vive la protagonista. El hecho de que Pucha afirme que volvería a tomar las armas por la defensa de Castro y su gobierno, sin reconocer que este mismo Estado-gobierno no ha hecho mucho por la mejora en su propia condición de vida, permite inferir que este pensamiento deriva de la edad de la exrevolucionaria, pero también se produce por el no reconocimiento de la propia historia y la persecución que el mismo Fidel Castro, una vez estando en el poder, comenzó a hacer, por ejemplo, a homosexuales<sup>3</sup>, escritores y dirigentes políticos de otro tipo de ideología política.

---

<sup>3</sup> Ejemplo de esto es Reinaldo Arenas, escritor cubano homosexual exiliado por su condición y quien en sus novelas *Antes que anochezca* o *Celestino antes del*

*Alba*, y sus cuentos “*La vieja rosa*”, “*Los heridos*” o “*Termina el desfile*”, muestra cómo eran perseguidos, torturados, apartados y, en los peores casos, asesinados los homosexuales.

El hecho de que Pucha tenga estos imaginarios y que no reconozca la otra parte de la historia, también es producto de una cultura que cree ciegamente en sus dirigentes y los convierte en héroes políticos al punto de endiosarlos, lo que implica que toda acción que realizan, sea a favor o en contra del pueblo, se valora de manera positiva por quienes los endiosan.

Teniendo en cuenta que este fenómeno no solo sucede en Cuba, se revela una necesidad latinoamericanista de alfabetizar las sociedades después de los conflictos internos y crear sujetos con pensamiento crítico, que piensen a favor de una sociedad más justa para todos y no quieran dar la vida, como el caso de Pucha, por falsos héroes.

### Referencias

- Álvarez, C. y Maroto, J. (2012). La elección del estudio de caso en investigación educativa. *Revista Agazata de Antropología*, 28 (1).
- Bajtín, M. (1998). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Fontanille, J. (2014). Niveles de pertinencia y planos de inmanencia. Signos, textos, objetos, prácticas, estrategias y formas de vida. En *Prácticas semióticas*. Lima: Universidad de Lima.
- Garrido, A. y Olmos, J. (1998). Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad. *Revista Gazeta de Antropología*. Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/7548#.Wb2u0cjvilU>.
- Greimas, J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

López Díaz, N. (Dir.). (2007). *Pucha vida*. Colombia y Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) [Compañía productora].

Rosales, J. (2016). Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona. *Revista Signos y pensamiento*, 35(68). Recuperado de [revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/viewFile/17206/13714](http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/viewFile/17206/13714).

**CONSTRUCCIÓN DE PERFILES MUSICALES EN  
AUTORES COLOMBIANOS: UNA REVISIÓN DE LA  
OBRA DE ALEJANDRO VILLALOBOS ARENAS Y DE  
FRAY JUAN DE JESÚS ANAYA PRADA**

**Johanna Calderón Ochoa, Diana Gabriela Echeverri Gutiérrez, Adolfo Enrique Hernández Torres.**

# CONSTRUCTION OF MUSICAL PROFILES IN COLOMBIAN AUTHORS: A REVIEW OF THE WORK OF ALEJANDRO VILLALOBOS ARENAS AND FRAY JUAN DE JESÚS ANAYA PRADA

## RESUMEN

El objetivo del presente artículo es divulgar el proceso metodológico y los resultados de una investigación que permitió determinar el perfil musical de los autores colombianos Alejandro Villalobos Arenas y del padre Fray Juan de Jesús Anaya Prada.

La investigación se basó en la aplicación de un modelo metodológico que incluyó como estrategias fundamentales la elaboración de cronologías, esbozos biográficos, la caracterización de obras mediante inventarios y el análisis musical y la transcripción a notación musical.

Teniendo en cuenta las particularidades de cada autor, el modelo fue adaptado durante el proceso para finalmente obtener la reconstrucción de las trayectorias musicales, los inventarios de las obras encontradas durante el proceso, la caracterización y el análisis de las mismas, así como la transcripción en partitura de material musical proveniente de diversas fuentes.

La revisión mostró el esfuerzo genuino de ambos autores por hacer de la música un lenguaje de expresión propio caracterizado por la hibridación entre los modelos tradicionales europeos y los aportes musicales locales, aspecto que se hace evidente en la preservación de géneros y tradiciones.

**Palabras clave:** Alejandro Villalobos Arenas, Fray Juan de Jesús Anaya Prada, modelo metodológico para la investigación musical, patrimonio musical colombiano.

## ABSTRACT

The main purpose of this article is to present the methodological process and the results of the research that led to establish the musical profile of the Colombian authors Alejandro Villalobos Arenas and the father Fray Juan de Jesús Anaya Prada.

The investigation was based on the application of a methodological model that included as fundamental strategies the elaboration of chronologies and biographical sketches, also the characterization of works through inventories, musical analysis and transcription to musical notation.

According to the particularities of each author, the model was adapted during the process to obtain the reconstruction of the musical trajectories, the inventories of the works found during the process, the characterization and analysis of the works as well as the transcription into musical notation of musical material from various sources.

The review showed in both authors a genuine effort to make music a language of their own expression characterized by the hybridization between traditional European models and the local musical contributions. This is an aspect, which is evident in the preservation of genres and traditions.

## AUTORES

### **Johanna Calderón Ochoa**

*Correo: jcalderon31@unab.edu.co*

### **Diana Gabriela Echeverri Gutiérrez**

*Correo: decheverri1@gmail.com*

### **Adolfo Enrique Hernández Torres**

*Correo: ahernandez12@unab.edu.co*

*Docentes e investigadores*

*Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga*

**Recibido: 2 de mayo 2019**  
**Aceptado: 26 de junio de 2019**

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde la creación del Centro de Documentación e Investigación Musical “Alejandro Villalobos Arenas” (CEDIM UNAB) en el año 1997, las actividades centradas en la reconstrucción de historias de vida y perfiles de los músicos de Santander y Norte de Santander en Colombia han contribuido a que se reconozca y difunda el legado patrimonial de la región (CEDIM UNAB, 2016a). En la actualidad, el centro cuenta con doce (12) fondos documentales que han servido como insumo para el desarrollo de proyectos y para incentivar los procesos de creación e investigación en el programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (CEDIM UNAB, 2016b). Fue así como en 2011 y 2015, ante la carencia de información musicológica detallada sobre compositores regionales, se iniciaron los procesos de investigación titulados *Vida y obra de los compositores Alejandro Villalobos Arenas y Jesús Alberto Rey Mariño* y *El Padre Fray Juan de Jesús Anaya Prada O.F.M y su aporte al patrimonio musical santandereano*<sup>1</sup>. Estos proyectos fueron financiados en su totalidad por la institución al ser aprobados mediante las VI y VIII Convocatorias Bienales Internas de Investigación UNAB.

## 2. ANTECEDENTES

Las herramientas metodológicas implementadas en la investigación sobre los compositores Villalobos Arenas y Fray Anaya Prada se tomaron de procedimientos desarrollados por la musicóloga Ellie Anne Duque Hyman, especialista en patrimonio musical colombiano de los siglos XIX y XX. El concepto de la construcción del perfil musical de compositores nacionales a partir del levantamiento de cronolo-

gías, esbozos biográficos, inventarios de obras, caracterización, análisis y transcripción musical se puede encontrar en la producción bibliográfica de la investigadora; por ejemplo, en sus artículos sobre los compositores colombianos Guillermo Uribe Holguín (1986) y Jesús Pinzón Urrea (1989) y en el texto *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la independencia* publicado por la Universidad Nacional de Colombia (2011).

Esta metodología se utilizó en 2008 para el proyecto de creación del sitio web de compositores colombianos de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. La iniciativa, que fue liderada por la maestra Duque y por el investigador Jaime Cortés Polanía, contó con la participación de estudiantes del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia (Duque y Cortés, 2008).

## 3. METODOLOGÍA

La investigación sobre Villalobos Arenas permitió establecer una cronología, un esbozo biográfico, un inventario de obras del compositor y los aspectos generales que caracterizan su producción musical a partir de fuentes escritas, como notas en publicaciones de época, listados de obras, catálogos, fotografías y documentos oficiales, entre otros. El análisis musical se centró en aspectos significativos de obras vocales e instrumentales específicas. El rastreo bibliográfico permitió encontrar dos cartas inéditas del compositor dirigidas a Guillermo Uribe Holguín en los archivos de la Universidad Nacional de Colombia, lo que confirma la orientación académica de la obra del autor. Las entrevistas que se realizaron a integrantes de la familia Villalobos fueron semiestructuradas, enfocadas en la vida del compositor, los procesos de recopilación de información adelantados por la familia y la donación que se hizo de la obra al Centro de Documentación Artística del Ministerio de Cultura en el año 2000 y

---

1 O.F.M: Ordinis Fratrum Minorum u Orden de Hermanos Menores.

al CEDIM UNAB en 2003. En el caso de Fray Anaya Prada se encontraron algunas piezas de información biográfica que describen las múltiples actividades que el religioso desarrolló para la comunidad franciscana, pero que tratan de manera secundaria su faceta musical. Posterior a la recolección de dicho material, se realizó una entrevista semiestructurada con allegados del autor que se centró en detalles generales sobre su vida y su relación con la creación musical. El rastreo bibliográfico permitió hallar tres artículos de su autoría que tratan temáticas musicales; dos de ellos publicados en la revista *El Ensayo* (1941, 1943) y el tercero publicado en el diario *Occidente de Cali* (1965). El acervo musical encontrado consta de tres obras de temática religiosa y dieciocho himnos referenciados en fuentes secundarias. Asimismo, se hallaron veintidós villancicos que se consolidaron como el objeto de estudio de la investigación. Con el fin de realizar la caracterización planteada en la metodología, este material se transcribió a notación musical.

Durante el proceso se transcribieron once (11) registros sonoros provenientes de los discos *Nació el amor. Villancicos con música y letra de Fray Juan de Jesús Anaya Prada O.F.M* (2001) y *Cantares Navideños. Antología de villancicos franciscanos* (2014). Igualmente, se realizó la transcripción de dos (2) partituras manuscritas y de nueve (9) partituras impresas provenientes del texto *Villancicos de Navidad* del Seminario Claretiano (1963). En el caso de las piezas manuscritas, se realizó su clasificación alfabética ante la ausencia de información general sobre la fecha de creación. Asimismo, se llevó a cabo la digitalización en archivo de imagen, la edición de la música en el software *Finale* y una revisión permanente de la edición con relación a las fuentes originales. En el caso de los audios, se realizó la selección y extracción de los audios de las fuentes (desde discos compactos), la clasificación alfabética y estandarización sonora (normalización

del audio). También se realizó la comparación de audios diferentes sobre las mismas piezas para determinar las versiones definitivas realizando un análisis y teniendo en cuenta las posibles repeticiones y el estilo general de la obra del autor. Como parámetro de edición, se decidió unificar en forma de guión –melodía y cifrado armónico–, de uso generalizado en la música popular. Las dificultades del proceso radicarón en la calidad deficiente de algunas de las fuentes, tales como el deterioro de las partituras y los problemas de afinación en los registros sonoros. Fue así como el procedimiento se constituyó en un elemento importante para la mejor comprensión de la obra musical del padre Anaya con respecto a las características técnicas de la música, el contraste de estilos y la relación texto-música. Igualmente, se considera como fuente para la eventual difusión<sup>2</sup>. En su conjunto, el proceso de investigación sobre la obra del autor permitió obtener una ficha biográfica sintetizada y el inventario de sus obras. Con el fin de completar el perfil musical se realizó el análisis de sus tres artículos, una breve contextualización histórica del género del villancico –en la cual se destaca su importancia para la comunidad franciscana– y el análisis musical y semiológico de los veintidós villancicos transcritos.

#### 4. RESULTADOS

Los resultados que se presentan a continuación reflejan tanto los hallazgos correspondientes a los autores, como las variaciones que presentó el modelo metodológico implementado, de acuerdo a la información disponible sobre cada autor. Así,

<sup>2</sup> Uno de los resultados de la investigación es un librito con las partituras de los veintidós villancicos de Fray Anaya Prada. Sin embargo, es importante aclarar que el presente artículo no incluirá los resultados del proceso de transcripción debido a que la obra del autor no se encuentra registrada con derechos de autor.

el levantamiento de cronología solo fue posible en el caso de Villalobos Arenas, dada la cantidad y calidad del material biográfico relacionado con su trayectoria musical. El proceso de transcripción a notación musical se realizó únicamente en el caso de los veintidós villancicos de Fray Anaya Prada, por ser indispensable para la realización del estudio. Los esbozos biográficos, inventarios y análisis de la obra se mantuvieron en los dos casos.

## 4.1 Perfil musical de Alejandro Villalobos Arenas

### 4.1.1 Cronología de Alejandro Villalobos Arenas

A partir de los recursos biográficos encontrados y de la información recolectada en las entrevistas realizadas en 2011 a la señora Cecilia Estévez de Villalobos y a los señores Carlos Villalobos Alvarado y Gustavo Villalobos Estévez fue posible establecer hitos personales y musicales en la vida del autor. La cronología muestra la periodicidad con la que se desarrolló la labor musical de Villalobos Arenas. Los vacíos biográficos que se presentaron fueron subsanados mediante la inclusión de las fechas de composición de obras representativas.

**Tabla 1.**

*Cronología de Alejandro Villalobos Arenas.*

1875	Nace Alejandro Villalobos Arenas el 13 de febrero en la Villa de San Carlos del Pie de la Cuesta, actualmente Piedecuesta (Santander).
1889	Entra a formar parte de la Banda del Departamento dirigida por Temístocles Carreño Rodríguez.
1895	Es nombrado capitán de la Banda de Músicos del Departamento adjunta al batallón Neira.
1899	Estalla la Guerra de los Mil Días. Villalobos es nombrado coronel de las Bandas Revolucionarias.
1901-1902	Permanece preso en la Penitenciaría del Estado de Cundinamarca.
1906	Regresa a Bucaramanga.
1908	Contrae matrimonio con la señora María Serpa Novoa.
1911	Mantiene correspondencia con Guillermo Uribe Holguín.
1919	Compone la marcha triunfal <i>Pro-patria</i> .
1922	Es nombrado director de la Banda Departamental de Santander.
1925-1926	Compone el <i>Ave María</i> para soprano y acompañamiento.
1932	Ingresa a la orden masónica a la edad de 57 años.

1936	Asiste al Primer Congreso Nacional de la Música en la ciudad de Ibagué.
1937	El 16 de julio, los ciudadanos bumangueses llevan a cabo un homenaje de beneficio al compositor con motivo de su enfermedad.
1938	Muere el 18 de septiembre en la ciudad de Bucaramanga.
1948	El Congreso de Colombia emite la Ley 27 de 1948 mediante la cual se honra la memoria de los compositores colombianos Luis Antonio Calvo, Alejandro Villalobos, Lelio Olarte y Temístocles Carreño.
1962	Se lleva a cabo la grabación de la Obertura "Colombia" <i>op. 52 sobre motivos de "El sueño" op. 18.</i>
2000	La familia Villalobos dona el material musical de Alejandro Villalobos al Centro de Documentación Artística del Ministerio de Cultura.
2003	Los señores Carlos Villalobos Alvarado y Gustavo Villalobos Estévez donan las copias de la obra de Alejandro Villalobos al CEDIM UNAB. En el mes de noviembre se lleva a cabo un homenaje al compositor en el marco del XIII Festival Luis A. Calvo de música andina colombiana, promovido por la Universidad Industrial de Santander.
2010	La Orquesta Sinfónica de la UNAB lleva a cabo la grabación del bambuco <i>A palo seco</i> de Alejandro Villalobos.

Fuente: creación propia.

#### 4.1.2 Esbozo biográfico de Alejandro Villalobos Arenas

La trayectoria musical de Alejandro Villalobos Arenas se encuentra ligada a la tradición de las bandas militares que se desarrolló en el Departamento de Santander entre 1878 y 1938.

Para este compositor, el estudio aplicado y la incesante actividad que durante treinta años desempeñó como director de banda de vientos fueron aspectos que lo condujeron a desarrollar un estilo propio, con obras que reflejan las inquietudes musicales de su época.

Villalobos Arenas nació en la Villa de San Carlos del Pie de la Cuesta, hoy Piedecuesta (Santander, Colombia) el 13 de febrero de 18753. Sus padres fueron el músico y militar Rafael Villalobos y la señora Bertina Arenas. Aunque no se ha encontrado información sobre la instrucción musical temprana que recibió, es posible afirmar que las actividades de su padre marcarían su futuro como compositor.

Teniendo como telón de fondo el conflicto de la Guerra de los Mil Días, a los 24 años de edad y siendo músico mayor de la banda, Villalobos Arenas ingresó al ejército comandado por el general Rafael Uribe en el cual obtuvo el grado de Coronel de las Bandas

3 De acuerdo con la partida de bautismo 476042, libro 18, Folio 160, número 640, expedida por la parroquia de San Francisco Javier de Piedecuesta, el nombre completo del compositor es José Alejandro Villalobos Arenas.

Revolucionarias. Sin embargo, los ejércitos liberales fueron derrotados sucesivamente en diversos enfrentamientos, siendo uno de los más significativos la cruenta batalla de Palonegro<sup>4</sup>. Como consecuencia de estos hechos, Villalobos Arenas es capturado en combate y puesto en reclusión en la Penitenciaría del Estado de Cundinamarca (actualmente el Museo Nacional de Colombia). Allí permaneció cautivo entre 1901 y 1902. A partir de 1906, inició una intensa labor musical con las bandas de vientos departamentales en la ciudad de Bucaramanga. Esta actividad le llevó a ocupar un papel destacado en el proceso de formación de nuevas generaciones de músicos y en la toma de decisiones con respecto al desarrollo de la música regional. Evidencia de esto fue la participación del compositor en el Primer Congreso Nacional de Música realizado en Ibagué en 1936 y que surgió como la oportunidad de “discutir los problemas por los que atravesaba la música en el país y de reunir las personas que tenían injerencia en la educación musical en las diferentes regiones de Colombia” (Gil, 2006, p. 13).

#### 4.1.3 Inventario de obras de Alejandro Villalobos Arenas

El inventario se estableció a partir de las cincuenta y dos (52) obras entregadas por la familia Villalobos al CEDIM UNAB en 2003 y se complementó con títulos de los cuales no se tienen partituras pero que aparecen referenciados en Zapata (1962) como fuente secundaria. En la Tabla 2 dichas obras se identifican con un asterisco. De esta manera, el número total de

obras ascendió a sesenta y dos (62). La información fue categorizada de acuerdo al género, subgénero, fecha de composición, título de la obra y formato<sup>5</sup>.

#### 4.1.4. Aspectos generales de la obra de Alejandro Villalobos Arenas

La obra de Villalobos Arenas se distingue por su clara tendencia académica con composiciones que van desde las marchas e himnos, pasando por las canciones con acompañamiento, música instrumental (vales, fox-trot, tangos), hasta llegar a la obertura, el poema sinfónico y la sinfonía. A pesar de que no se han encontrado documentos que vinculen a este compositor con escuelas o instituciones de instrucción musical, el análisis de sus obras revela periodicidad, consistencia y solidez, además del deseo de ampliar las estructuras musicales y los recursos instrumentales disponibles.

A partir de lo anterior, es posible enunciar dos elementos que influenciaron su estilo. El primero de ellos fue su temprana incursión en la práctica de la banda militar de vientos, agrupación para la cual trabajaría toda su vida como compositor, director y gestor. Esta actividad le permitió entrar en contacto con uno de los compositores regionales más destacados de su época: el músico Temístocles Carreño Rodríguez, de quien fue estudiante (Martínez, 1984)<sup>6</sup>.

El segundo aspecto que vincula la obra de Villalobos Arenas a la línea académica que seguía la música colombiana desde finales del siglo XIX se hace evidente

---

4 Esta batalla se llevó a cabo entre el 11 y el 26 de mayo de 1900 en las inmediaciones del actual municipio de Lebrija, Santander.

5 S (soprano), A (alto), T (tenor), B (bajo), Bar (barítono), v.i (voces iguales), orq (orquesta sinfónica), Ban (banda de vientos), vn (violín), pf (piano), org (órgano), f.i (formato desconocido), s.f (sin fecha).

6 Temístocles Carreño (1861-1904) se distinguió en las áreas de pedagogía y composición, así como la formación de bandas de vientos en Santander. Como músico y soldado experimentó de primera mano los rigores de la Guerra de los Mil Días (1889-1902).

Tabla 2.

Obra de Alejandro Villalobos Arenas.

Género: música vocal con acompañamiento.		
Himnos religiosos		
Fecha de composición	Título de la obra	Formato
1910	Himno a la coronación de la virgen de Chiquinquirá	Coro a dos voces y Ban.
1922	Himno religioso ¡ <i>Detén, Señor, tu mano!</i>	v.i y Ban.
1922	Himno a san Vicente de Paúl	v.i y Ban.
s.f	Himno mariano	v.i y Ban.
Himnos conmemorativos		
1910	Himno del Regimiento Ricaurte No. 3. <i>Marcha del regimiento.</i>	v.i y Ban.
1910	Himno a la paz.	v.i y Ban.
1912	Himno del Regimiento de García Rovira.	v.i y Ban.
1916	<i>Al Trabajo</i> , himno de la liga obrera de Bucaramanga.	v.i y Ban.
1917	Himno a Florida.	v.i y Ban.
1920	Himno del Seminario Conciliar del Socorro.	v.i, coro a dos voces y Ban.
1923	Himno jubilar.	v.i y Ban.
1928	Canción del reservista. Himno militar.	v.i y Ban.
1936	Himno triunfal.	v.i y Ban.
s.f	Himno del sacro asilo*.	f.i
s.f	Himno al árbol*.	f.i
s.f	Himno fúnebre*.	f.i
Piezas cortas de carácter religioso		
1909	Plegaria en do menor <i>A la memoria de mis padres.</i>	[S, A, T, B] y Ban.
1910	Invocación <i>A la madre celestial.</i>	S, A, T, B, orq., org.

1913	A Jesús sacramentado <i>O Salutaris Hostia</i> .	S, A, Bar, B, orq., org.
1925-1926	Ave María para soprano y coro a tres voces	S, A, B, coro infantil, orq., org.
<b>Canciones</b>		
1908	Romanza Ensueños. Dúo para soprano y barítono. Versión del compositor para S y pf. Publicada por la revista Tierra Nativa (1928).	S, bar y orq. S, pf.
1918	Murió mi bella. Lied.	voz y pf.
1924	Canción popular colonial.	[Una y dos voces], [v.i], [pf.], [Ban.]
<b>Música instrumental</b>		
<b>Marchas conmemorativas</b>		
1904	<i>La bandera nacional</i> . Marcha militar*.	[Ban.]
1911	Marcha de honor a la bandera de Colombia	Ban.
1913	Marcha <i>Los granaderos</i> .	Ban.
1919	<i>Pro-patria</i> . Marcha triunfal.	Ban.
s.f	Marcha triunfal <i>La libertad</i> .	Ban.
s.f	<i>La bandera cubana</i> . Marcha militar*.	[Ban.]
<b>Marchas fúnebres</b>		
1929	Gran marcha fúnebre de F. Chopin.	Ban.
1929	Marcha fúnebre <i>Tus lágrimas</i> .	Ban.
s.f	<i>Mater dolorosa</i> . Marcha fúnebre*.	f.i
<b>Valses</b>		
1915	Valse lento. <i>Amor ideal</i> .	Ban.
1915	Valse lento. <i>Ven a soñar</i> .	Ban.
1917	Valse. <i>La ilusión</i> .	Ban.
[1919]	Valse lento. <i>Fruición de amor</i> .	Ban.
s.f	<i>Ella y yo</i> . Valse*	f.i
<b>Tanda de valeses</b>		

1901	Valses. <i>Flor de Nieve</i> .	Ban.
1908	Valses. <i>Idilios</i> .	Ban.
1909	Valses. <i>Crepusculares</i> .	Ban.
1910	Valses. <i>La violeta de oro</i> .	Ban.
1910	Valses. <i>El astral</i> .	Ban.
1917	Valses. <i>Flor de lilolá</i> .	Ban.
<b>Tango y tango intermezzo</b>		
1926	<i>Cecilia</i> . Tango popular.	Ban.
1927	Tango intermezzo No.1 <i>Alba Luz</i> . Versión del compositor para piano y violín. Revista Tierra Nativa [1928-1929].	Ban. pf, vn.
1927	Tango intermezzo No. 2 <i>¡Mirando al azul!</i>	orq
<b>Fox-trot</b>		
1925	Fox-trot. <i>El sueño</i> .	Ban.
1926	Fox-trot. <i>Horas de amor</i> .	Ban.
<b>Otras composiciones instrumentales</b>		
1897	Fantasia. <i>Qué triste la noche (A la memoria de mi padre)</i> .	Ban.
1925	Bambuco. <i>A palo seco</i> .	Ban.
s.f	Sonata. <i>Dolor en la soledad</i> .	[pf.]
s.f	[Polca]*	f.i
<b>Arreglos</b>		
s.f	Bambuco. <i>El Guatecano</i> y armonización del mismo. (Emilio Murillo Chapul).	Ban.
s.f	Bambuco. <i>El Padilla</i> y armonización del mismo. (autor desconocido).	Ban.
<b>Obras sinfónicas</b>		
<b>Sinfonías</b>		
1910	<i>Rayo de luz</i> . Sinfonía en sol mayor.	Ban.
1934	Sinfonía tropical en tres partes: invocación, la romería y en el templo.	orq.

s.f	<i>Cineraria</i> . Sinfonía en sol mayor.	i.
s.f	<i>Ad Gloriam</i> . [Sinfonía]*.	f.i
<b>Oberturas</b>		
s.f	Obertura No. 1*	i.
1936	Colombia. Obertura No.2, en re, Op. 52 sobre motivos de <i>El sueño</i> Op. 18.	orq.
<b>Poema sinfónico</b>		
1932	<i>Alma regional</i> . Poema sinfónico en mi bemol, sobre leyendas y temas populares colombianos.	orq.
<b>Otros géneros adaptados al formato sinfónico</b>		
1925	<i>El calandraco</i> . Torbellino [popular][colombiano] No.1	orq. o Ban.

Fuente: creación propia.

en la correspondencia que mantuvo con el compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). Las cartas reflejan la intención, por parte de Villalobos Arenas, de distribuir a nivel regional la *Revista del Conservatorio*, publicación en la cual se detallaban las bases ideológicas y musicales sobre las que se cimentaba la actividad del Conservatorio Nacional de Música, una de las instituciones más importantes de inicios del siglo XX en Colombia (Cortés, 2011).

La inclusión de aires de música tradicional colombiana en el repertorio bandístico fue manejada por Villalobos Arenas de manera aislada, mostrando cierto grado de complejidad en composiciones tardías como *Alma regional. Poema sinfónico en mi bemol, sobre leyenda y temas populares colombianos* (1932) y *Sinfonía tropical en tres partes: invocación, la romería y en el templo* (1934). Sin embargo, la tendencia predominante en el compositor es la creación de obras que muestran estructuras, melodías, armonías e instrumentación de géneros foráneos, especialmente del modelo centroeuropeo del siglo XIX.

## 4.2 Perfil musical de Fray Anaya Prada

### 4.2.1 Esbozo biográfico de Fray Anaya Prada

Fray Juan de Jesús Anaya Prada nació en el municipio de San Andrés (Santander, Colombia) el 23 de junio de 1922. Inició sus estudios musicales a los cinco años de edad bajo la guía de su padre, el pedagogo y músico Jovino Anaya. En 1940 profesó en la Orden Franciscana en la Provincia de la Santa Fe de Colombia en Cali y en 1948 recibió la ordenación sacerdotal. Fray Anaya se destacó por una excelsa carrera en las áreas del Derecho canónico y la pedagogía. Se licenció en Filosofía y Teología en la Universidad San Buenaventura, doctor en Derecho Canónico por el Pontificio Ateneo Antoniano de Roma y Doctor en Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Católica de Colombia. Se desempeñó como profesor en los colegios Virrey Solís, Alvernia, La Presentación y La Bordadita, además de esto, en las universidades San Buenaventura, Santo Tomás, INCCA, Católica de Colombia, Sergio Arboleda, La

**Tabla 3.***Obra de Fray Anaya Prada.*

<b>Género: música vocal.</b>		
<b>Obras de contenido religioso</b>		
<b>Título de la obra</b>	<b>Fuente</b>	
Regi saeculorum.	Mantilla (1975)	
Tu es sacerdos.	Mantilla (1975)	
Tenebrae factae sum.	Mantilla (1975)	
Himnos conmemorativos		
Himno <i>Viva el Papa</i> .	Mantilla (1975)	
Himno del Quinto Centenario de la Evangelización de América.	Anónimo (s.f)	
Himno de la Comunidad Dominicana.	Anónimo (s.f)	
Himno de Colsubsidio.	Anónimo (s.f)	
Himno del Colegio Virrey Solís (Bucaramanga).	Anónimo (s.f)	
Himno del Colegio Alvernia.	Anónimo (s.f)	
Himno del Colegio Pío XII de Cali.	Anónimo (s.f)	
Himno del Colegio Liceo Belalcazar de Cali.	Anónimo (s.f)	
Himno del Colegio Santa Clara de Medellín.	Anónimo (s.f)	
Himno del Colegio Stella Maris de Bogotá.	Anónimo (s.f)	
Himno de la Universidad Católica de Colombia.	Anónimo (s.f)	
Himno de la Universidad Sergio Arboleda.	Universidad Sergio Arboleda (s.f)	
Himno del Colegio San Luis Beltrán de Santa Marta.	Colegio San Luis Beltrán (s.f)	
Himno del Colegio Fray Rafael de la Serna de Medellín.	Colegio Fray Rafael de la Serna (s.f)	
<b>Villancicos navideños</b>		
<b>Título de la obra</b>	<b>Fuente para transcripción</b>	<b>Aire</b>

Ante el pesebre. Letra: Padre Luis Cardona Londoño	Seminario (1963)	Marcha
Arrullo pastoril.	Seminario (1963)	Danza tradicional colombiana
Campanadas del Amor.	Vanegas (2014)	Marcha
Canción de cuna al Niño Jesús.	Castaño (2001)	Danza europea
Canta la tierra toda.	Castaño (2001)	Guabina
Chiquitito.	Castaño (2001)	Vals
Colombia canta al Niño.	Castaño (2001)	Cumbia
Del cielo vino el amor.	Castaño (2001)	Vals
<i>Diálogo de los pastores.</i> Letra: Alfonso Osorio Díaz	Seminario (1963)	Pasillo
El arrullo de la paz.	Castaño (2001)	6/8 lento
El carpintero José.	Castaño (2001)	Vals
El Niño Jesús mendigo.	Partitura manuscrita	3/8 español
El villancico a Omaira.	Cacua (1987)	Bambuco
<i>La alegría de Belén.</i> Letra: Dr. Roberto Montoya Sánchez	Seminario (1963)	3/8 español
La Gracia de Dios.	Castaño (2001)	Vals
La Jota del Niño Dios.	Seminario (1963)	3/8 español
<i>La Nochebuena de San Francisco.</i>	Castaño (2001)	Danzón-bambuco
<i>Llorando.</i> Letra: Fray Sinisterra	Seminario (1963)	6/8 moderato
Nació el amor.	Seminario (1963)	4/4 canción
Navidad.	Seminario (1963)	3/8 español
Niño de mi vida.	Seminario (1963)	2/4 marcha
Nochebuena.	Castaño (2001)	Bambuco

Fuente: creación propia.

Gran Colombia, Javeriana y Universidad Militar Nueva Granada. Escribió numerosos artículos que versan sobre temas teológicos y se distinguió como latinista, esperantista, músico, compositor y poeta. Falleció en la ciudad de Bogotá, el 16 de noviembre de 2005 a los 83 años de edad (Mantilla, 1975).

#### 4.2.2 Inventario de obras de Fray Anaya Prada

En el transcurso de la investigación no fue posible determinar la fecha de composición de la mayoría de las obras. La información disponible fue categorizada de acuerdo al género, subgénero y la fuente de referencia que permitió su ubicación. El inventario de los villancicos muestra la fuente para transcripción y el aire (subgénero).

#### 4.2.3 Aspectos generales de la obra de Fray Anaya Prada

Con el fin de contextualizar brevemente los hallazgos sobre los veintidós villancicos del autor es importante anotar que dicho término proviene de la palabra *villanus* o villano (habitante de las villas) y hace referencia a la canción popular europea cultivada en aldeas medievales y posteriormente tomada por poetas y músicos renacentistas (Grebe, 1969). Asimismo, identifica dos prácticas musicales diferentes separadas por época y contexto. En primera instancia se habla del villancico como una forma musical y poética cuyos orígenes datan del tardío siglo XV en la península ibérica, que llegó a su máximo apogeo en el siglo XVII y que decayó en calidad y complejidad en el siglo XIX (Sánchez, 2001).

También se encuentra el denominado villancico navideño, actualmente conocido bajo múltiples denominaciones, dependiendo del país de habla hispana a que se haga alusión y que se refiere al repertorio de

canciones cuya temática se relaciona con los eventos centrales de la natividad de Jesús.

El desarrollo de la investigación sobre la obra de Fray Anaya Prada permitió evidenciar que los villancicos navideños se circunscriben en la tradición religiosa de la comunidad franciscana de la cual también hacen parte el pesebre navideño, la novena de aguinaldos y la iconografía religiosa relacionada con el nacimiento de Jesús. De acuerdo con Anaya (1965), fue el mismo San Francisco de Asís quien estableció la tradición del pesebre navideño como representación de la humildad frente al “Dios hecho hombre”. En consecuencia, la inmersión del creyente en estas manifestaciones devocionales permite el “recibimiento espiritual de Cristo en la época navideña” (Arias, 2013, p. 42).

En el caso de los veintidós villancicos analizados, se presenta un seguimiento riguroso de las formas y estructuras más tradicionales de la canción navideña tanto en el texto como en la música, lo que ha permitido la preservación del género. Sin embargo, también se observó que un porcentaje de dichas composiciones muestran adaptación y flexibilidad ante los cambios experimentados a nivel social y cultural en el país.

Del número total de composiciones, siete villancicos de Fray Anaya Prada presentan aspectos que salen del marco tradicional europeo al incluir ritmos tradicionales como danza, bambuco, pasillo, danzón, guabina y cumbia. Este aspecto se halla ejemplificado en las obras *El niño Jesús Mendigo*, *La jota del niño Dios*, *Llorando*, *Navidad* y *La alegría de Belén*. Asimismo, el tratamiento que dio el autor a ciertas temáticas relacionadas con la actualidad del país se evidencia en los villancicos *Colombia canta al Niño*, *El arrullo de la paz* y el *Villancico a Omaira*.

Mientras el estudio semiológico se orientó a la búsqueda de figuras literarias y su significado dentro del texto, el análisis musical mostró cómo estas se veían reforzadas por diversos recursos musicales como, por ejemplo, el cambio de modo mayor a menor y viceversa, que es utilizado frecuentemente para enfatizar el trasfondo del texto poético. En general, el modo mayor habla sobre aspectos abiertos (el cielo, las estrellas) mientras que el menor se dirige al Niño Jesús de manera sobrecogedora, más íntima y de expresa ternura. Esto se hace evidente en villancicos como *El carpintero José* y *El arrullo de la paz*. En este último, el modo mayor tiene relación con el aspecto devocional y el modo menor es utilizado para enfatizar el llamado a poner fin a las prácticas violentas de los grupos guerrilleros colombianos. También es característico el uso de onomatopeyas como en los villancicos *Campanadas de amor* y *Nochebuena* en los cuales las palabras 'din, don' imitan el sonido de las campanas.

## 5. CONCLUSIONES

Durante la investigación se corroboró la efectividad del proceso metodológico planteado por la investigadora Ellie Anne Duque, aunque tuvo que adaptarse a la heterogeneidad de la trayectoria de los dos autores. La metodología aplicada permitió dar relevancia a aspectos diferentes en cada perfil. De esta manera, en el caso de Villalobos, se obtuvo un bosquejo biográfico nutrido y claramente inclinado al quehacer musical. En el caso de Anaya, la carencia de datos sobre sus actividades musicales centró el foco directamente sobre la obra, lo cual permitió determinar particularidades del villancico navideño colombiano.

La revisión de la obra de Alejandro Villalobos con el fin de construir su perfil musical llevó a establecer la importancia que tiene su trayectoria a nivel regional y nacional. Una producción musical consistente, variada y acorde con los movimientos artísticos de su

época, además de su claro liderazgo en los asuntos musicales del Santander de comienzos del siglo XX, lo posicionan como un músico recursivo que merece amplio reconocimiento en la historia de la música colombiana.

La misma consistencia es posible apreciarla en la obra de Fray Anaya Prada. Los análisis musicales y semiológicos realizados a sus veintidós villancicos determinaron la interacción existente entre los recursos del texto y de la música; elemento que contribuye a la preservación de la tradición musical y a su identificación con los preceptos de la comunidad franciscana. A nivel temático, los villancicos de Fray Anaya Prada no solo exponen asuntos de la tradición religiosa; a través de esta estructura musical y poética, el autor se conectó con la realidad histórica y cultural colombiana, poniendo a prueba la adaptabilidad del género.

En la obra de cada uno de los autores se evidencia un esfuerzo genuino por hacer de la música un lenguaje propio cuya característica fundamental es la hibridación entre los modelos tradicionales europeos y el aporte musical local que se puede apreciar en la preservación de géneros y tradiciones, la inclusión de aires musicales característicos y la adaptación a las condiciones en las que se ha desarrollado la actividad musical en Colombia.

## REFERENCIAS

Anaya Prada, J. de J. (1941). Algo sobre la excelencia del canto litúrgico. *Revista El ensayo: órgano Oficial de la Academia de Escoto*, Vol. 25 (275), pp. 124-125.

Anaya Prada, J. de J. (1943). Algunas palabras sobre la música popular. *Revista El ensayo: órgano*

*Oficial de la Academia de Escoto*, Vol. 27 (288), pp. 195-200.

Anaya Prada, J. de J. (diciembre 24 de 1965). El sentido franciscano del villancico. *Diario Occidente de Cali*, pp. 12-15.

Anónimo. (2015). Fray Juan de Jesús Anaya Prada, O.F.M. (1922-2005). Documento inédito.

Arias Escobar, F. (2013). "Con total desprecio de todo lo terreno". *El contexto de producción de la Novena para el Aguinaldo (1784)*. Obtenido de: <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n50/n50a03.pdf>

Cacua Prada, A. (1987). Villancicos colombianos. *Revista Correo de los Andes, Almanaque de letras y arte*, No. 41 - 42, pp. 113-115.

Castaño Escobar, F. (2001). *Nació el amor*. Villancicos con música y letra de Fray Juan de Jesús Anaya Prada O.F.M. [CD]. Bogotá: Armonía Estudios.

CEDIM UNAB (2016a). Quienes somos. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Obtenido de: <http://cedim.unab.edu.co/cedim2016/index.php/quienes-somos>

CEDIM UNAB (2016b). Investigación. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Obtenido de: <http://cedim.unab.edu.co/cedim2016/index.php/investigacion>

Colegio franciscano Fray Rafael De La Serna. (s.f). *Himno*. Obtenido de: [http://web.usbmed.edu.co/usbmed/frayrafael/nuestro\\_colegio.htm](http://web.usbmed.edu.co/usbmed/frayrafael/nuestro_colegio.htm)

Colegio franciscano San Luis Beltrán. (s.f). *Himno del colegio franciscano de San Luis Beltrán*. Ob-

tenido de: <https://www.usergioarboleda.edu.co/santamarta/escudo-e-himno.html>

Cortés Polanía, J. (2011) Una lectura a la Revista del Conservatorio (1910-1911) en su centenario. *Revista Ensayos. Historia y teoría del arte*, No. 20. pp. 105-152. Obtenido de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45901/47465>

Duque Hyman, E. A (1986). Guillermo Uribe Holguín. Músico. *Revista Escala/III*, [s.n]. pp 1-16. Obtenido de: [http://www.iie.unal.edu.co/coleccion\\_escala/uribeholguin-musico1.pdf](http://www.iie.unal.edu.co/coleccion_escala/uribeholguin-musico1.pdf)

Duque Hyman, E. A. (1989). Jesús Pinzón Urrea. Músico. *Revista Escala/III*, No.12. pp 1-16. Obtenido de: [http://www.iie.unal.edu.co/coleccion\\_escala/pinzonurrea-musico1.pdf](http://www.iie.unal.edu.co/coleccion_escala/pinzonurrea-musico1.pdf)

Duque Hyman, E. A. (2011). *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la independencia*. Universidad Nacional de Colombia.

Duque Hyman, E. A. y Cortés Polanía, J. (2008). *Compositores colombianos*. Facultad de Artes – Instituto de Investigaciones Estéticas. Obtenido de: <https://web.archive.org/web/20160313023315/http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/index.html>

Gil Araque, F. A. (2006) *Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937*. Colombia, Revista de investigación. Conservatorio del Tolima. p.13 - 34. Obtenido de: [http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica\\_cultura\\_y\\_pensamiento\\_01.pdf](http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pensamiento_01.pdf)

Grebe, M. (1969). Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, 23 (107), p. 7-31. Obtenido de: <https://revistamu->

sicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10807/11060

Mantilla Ruiz, L. C., O.F.M. (1975). *Rectores. Bocetos biográficos (1708-1975)*. Bogotá: [s.n].

Martínez Carreño, A. (1984) La música de los mil días: Temístocles Carreño, símbolo del sentimiento santandereano. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Vol. 12. Obtenido de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36178>

Seminario Claretiano (1963). *Villancicos de navidad. II edición*. [Partituras]. Bogotá: editorial El Voto Nacional.

Universidad Sergio Arboleda. (s.f). *Himno Universidad Sergio Arboleda*. Obtenido de <https://www.usergioarboleda.edu.co/santamarta/escudo-e-himno.html>

Vanegas Montoya, Fray R. D. (2014). *Cantares Navideños. Antología de villancicos franciscanos*. [CD]. Bogotá: Discos Fuentes.

Villanueva, C., Goyena, H., Restelli, G., Sánchez, W. (2001). Villancico. En Casares Rodizio, E. Dir. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (pp. 920-925), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Zapata Cuencar, H. (1962) *Compositores colombianos*. Medellín: Cospel.

# **JESÚS ZÁRATE MORENO, LIFE STORY: 1915-1967**

**Lunay Estela Figueroa Arias**

# JESÚS ZÁRATE MORENO, TRAYECTORIA VITAL: 1915-1967

## RESUMEN

Jesús Zárate Moreno (Málaga 1915 – Bogotá 1967), periodista, diplomático y escritor colombiano, autor de varias colecciones de cuentos, entre los que se incluyen: *Un zapato en el jardín* (1948), *No todo es así* (1948), *El viento en el rostro* (1953), *El día de mi muerte* (1955) y gran cantidad de artículos y ensayos periodísticos; algunas de sus obras fueron publicadas póstumamente: *Tres piezas de teatro*<sup>1</sup>, *El único habitante*, *Automóvil en una noche de luna*, y *Cuando pregunten por nosotros* en 2003; y dos novelas: *La cárcel* (1972), y *El cartero* (1973). *La cárcel*, con la cual ganó el Premio Planeta 1972 en España, es su obra más conocida. Jesús Zárate, brillante diplomático y considerado como uno de los grandes escritores colombianos, es hoy uno de los hombres más olvidados de nuestra geografía colombiana.

**Palabras clave:** Jesús Zárate Moreno, escritor colombiano, La cárcel, Premio Planeta 1972.

## ABSTRACT

Jesús Zárate Moreno (Málaga 1915 - Bogotá 1967), Colombian diplomat, journalist, essayist and fiction writer, author of several collections of short stories, including *Un zapato en el jardín* (1948), *No todo es así* (1948), *El viento en el rostro* (1953), *El día de mi muerte* (1955) and numerous essays and newspaper articles; and some works posthumously published, *Tres piezas de teatro*<sup>2</sup> *El único habitante*, *Automóvil en una noche de luna* and *Cuando pregunten por nosotros* in 2003 and two novels *La cárcel* (1972) and *El cartero* (1973). *La cárcel*, which won the 1972 Premio Planeta in Spain, is his most famous work. Jesús Zárate, who was a brilliant diplomat and has been considered one of the great Colombian writers, is now one of the most forgotten men of our Colombian geography.

**Key Words:** Jesús Zárate Moreno, Colombian writer, Jail, Premio Planeta 1972.

---

1 También se deja como título, pues así se tituló el libro al que se hizo referencia. *Tres piezas de teatro* (Caro y Cuervo, 2003).

2 It is also left as a title because that is the title of the book that was referred to. *Tres piezas de teatro* (Caro y Cuervo, 2003).

AUTOR

**Lunay Estela Figueroa Arias**

*Degree in Literary Studies*

*Universidad Autónoma de Bucaramanga*

*E-mail: lfigueroa2@unab.edu.co*

**Recibido (versión en inglés): 6 de mayo 2019**  
**Aprobado (versión en inglés): 28 de junio 2019**

## INTRODUCTION

The data presented in this article are part of the results of the research undertaken about the novel *La Cárcel* by Jesús Zárate Moreno, one of Santander's most representative authors of the 20th century, who attained great international acclaim with the 1972 Premio Planeta. The initial diagnosis of the research revealed just how little information was available about the life story of the novel's author. During the process, the need arose to organize and document fragments of biographical information obtained from various sources, necessary to understand and appreciate the literary importance of the author and his work.

Writer and work are largely forgotten today, which presents the risk of having both disappear due to a lack of dissemination and studies that promote awareness, discussion and reviews about them. Undoubtedly, this is a situation that underscores the academic and socio-cultural need for this project, which aspired to appraise the literary importance of the author and his work, and thus, contribute to its dissemination, discussion, promotion, new studies, and reinstatement to the literary and cultural heritage of the region and country.

## METHODOLOGY

The procedures used to achieve the research objectives belong to the predominantly qualitative field, and adhered to a methodological strategy that encompassed two stages: the first, locating primary and secondary sources, endeavoring to compile most of literary production of writer Jesús Zárate Moreno, which is comprised of short stories, plays, and two novels: *La cárcel* and *El cartero*, published posthumously. At this stage, archives of articles and essays published by the author himself in newspapers and magazines of the time were compiled; additionally,

writings of different authors about the life of Zárate Moreno and his work were consulted.

The second stage, the most creative and therefore the most qualitative, included an analysis and interpretation of the content of his work, in order to respond to the lack of awareness and valuation posited in this research. This part helped draw conclusions and suggestions or recommendations aimed at disseminating information about the life and value of Jesús Zárate Moreno's work, the themes that bring this inquiry to a close.

## RESEARCH RESULTS

### Jesús Zárate Moreno, life story: 1915-1967

Colombian writer Jesús Zárate Moreno was born on September 20, 1915, in Málaga, a city of rural settlements, moors and rivers, with a rugged and daunting landscape that reflects the quiet and strong-willed nature of its people. The youngest son of a large Christian family, his parents were Isidoro Zárate and Lucía Moreno and his siblings were Saúl, Agustín, Isidoro, Ovidio, Álvaro, Alfredo, Lucía and Rebeca. Carlos Mauricio Serrano, an expert on Zárate's work as well as a relative, wrote a piece titled *Jesús Zárate Moreno, entre los mejores del siglo* (*Jesús Zárate Moreno, among the best of the century*) where he recalls some passages from the author's childhood, sheltered by the whispers and landscapes of the countryside:

*In conversations with cousins, siblings and friends, they evoked an active and happy childhood, with weekly trips to Buenavista, the rural settlement where his maternal grandparents' farm was located. Life was simple and placid. They reminisced about*

*the trails, streams, meadows, wheat fields and trees, and the beauty of the flowers and fruits which sometimes grew wild, like calla lilies, naranjillas and blackberries. (Serrano, 2003, n. p.)*

Jesús Zárate Moreno attended high school in Colegio San Jerónimo in his hometown. Serrano recounts that at gatherings with friends and family, they often told stories about provincial life: “they remembered the people: the rugged, honest and congenial peasants, the priest, doctor, apothecary, shopkeeper, provincial public official, the girls, everything, all the characters that he knew as a child and so accurately depicted in his stories” (Serrano, 2003, n. p.).

It was the stories of everyday life for the peasants and the small provincial towns, conjugating innocence and evil, humor and absurdity that fed the imagination of the young Zárate. In the prologue to the posthumous edition of short stories, *No todo es así* by our author, critic and essayist James J. Alstrum (1982) offers us this perspective: “The fictional world so accurately evoked by Zárate has the Santander countryside as its setting. There, the mundane absurdities and tragicomedies of the provincial dweller come to life with full authenticity and the tender longing of indelible memories” (p. 8).

Conversely, Hernando Pardo Ordoñez, a writer from Málaga who was a friend of Zárate, recounts in his *Crónicas y Anécdotas* (1997) some of the quotidian occurrences, both simple and mysterious, of our towns and villages: cases such as what happened to a famous doctor who came for a three-day visit and was so impressed by the taste of “*aguardiente pichón*” (a locally distilled spirit) that he ended up staying until he was surprised by death, by that point without a liver (p. 187); or of the first cataract surgery performed in Colombia in 1926 on Bernabé, a blind

water seller, who said “*it is like being in the kingdom of heaven*” upon seeing the color of flowers after fifty years (p. 499); the story of “madman” Meléndez, who dreamed of staging a theatrical spectacle in which he would burn down the town and then build a new, modern Málaga with money collected from the public (p. 247); or the story of that same madman, with his hands around the throat of a man who had evaded justice with impunity, forcing him to confess in front of all the churchgoers that he was the murderer of the town’s rich miser (p. 250); and similarly, numerous stories of promise-makers, swindlers, beer drinkers, thieves, usurers, misers, etc.

These are stories of the provincial bustle that conjugate humor, absurdity, irony in the day-to-day, and the arbitrary spirit that constituted the raw material for Jesús Zárate’s short stories. Renowned essayist and literary critic Hernando Téllez (1949), in his analysis *Los temas de la provincia* about the book of short stories by the same name written by our author, emphasized the enlightened treatment of the provincial theme as the literary merit of the work, and revealed to us his impression in a book about Zárate’s life testimony:

*The best of your life experience and your intellectual experience comes from the province, from the indestructible communication you had in your childhood and early youth with things, creatures, animals, with the very atmosphere of the rugged Colombian terrain and its solitary, sad little towns. (p. 4)*

These provincial tales, with a subtle touch of ironic humor, abound in the novel *La cárcel* (1972). The following passage is a good example that dilutes the

fine line between reason and madness, and intentionally leads to philosophy:

*-In Málaga, where I was born, I met a philosopher once. He is the only philosopher I have ever seen face-to-face. His name was Donato Cruzado. Shortly before they took him to the asylum, I heard him say a phrase that is the best thing ever said about life. Donato Cruzado said: "If I wasn't crazy, I would go crazy." (Zárate, 1972, p. 284)*

Contrary to his parents' wishes, at the age of 15 the youngest child of the Zárate Moreno family moved to Bucaramanga. Alstrum (1982) tells, "His parents wanted Jesús to stay at the farm, dedicated to the pastoral life" (p. 8). Bucaramanga, capital of the department of Santander, welcomes provincial men who converge there, attracted by the desire to succeed in business, politics or literature. Jesús Zárate registered in Colegio San Pedro Claver to finish his high school studies. In one of his first short stories, *Las bodas del bachiller*, he recalled this traditional school, sitting on the neighborhood park, a place to meet friends or study for finals:

*It was the last day of finals. Gabriel Pinto and Mario Aldana, students in their sixth year of literature, were studying in the park. From the wooden benches where they sat they could see the old Colegio de San Pedro Claver building. The park looked like an abandoned lot. Trees extended their branches with a wild insolence over the walkways, and flowers languished in the fields, burning under the November sun (...) glazed white and yellow. On the outer*

*walls there were huge black streaks formed by the grime dragged by the rains. (Zárate, 1982, p. 105)*

Zárate Moreno soon got his first job as a journalist for Gustavo Puyana's magazine *Aire Libre*. Around 1936 he joined *Vanguardia Liberal*, the main local newspaper, at that time under the direction of Tomás Vargas Osorio, an outstanding poet from Santander who was part of the *Piedra y Cielo* group. He was joined to Vargas Osorio by a mutual passion for journalism and literature, and a close friendship that was demonstrated in a letter written in 1939 in which Vargas Osorio revealed some intimate details of his latest literary project to Zárate Moreno:

*I am working non-stop on a new book titled "La Familia de la Angustia". I am about halfway through it, and I am satisfied with the work. It is an anti-conceptualist, anti-literary, intuitive analysis of my favorite authors: Nietzsche, Dostoevsky, Unamuno (...). It is turning out to be a violent attack on rationalism, humanism, and ultimately, on Western culture. (Zárate, 1942, p. 2)*

His abilities as journalist and writer were quickly recognized by the owner of the newspaper *Vanguardia Liberal*, Alejandro Galvis Galvis, who shortly thereafter gave him an opportunity to become chief editor of his newspaper (Alstrum, 1982, p. 8). His journalistic stage began in 1940 leading national newspapers. Roberto García Peña (1967), recalled that "while a student in Bucaramanga, he performed his task as news correspondent for *El Tiempo* with unique effectiveness and brilliance, being bound since then to that spiritual house, which regarded him as one of their best of friends" (p. 4).

Like most intellectuals and businessmen, Jesús Zárate Moreno could not stay away from the traditional conventions of the time, and he gravitated towards politics. In his writing *La vida y obra de un grande escritor santandereano: Tomás Vargas Osorio* (Zárate, 1942) expressed a particular preoccupation for the intellectual's dilemma vis-a-vis political cliques:

*The journalist ends up in politics. The writer also. This explains why our literature is languishing. Party struggles annihilated the best literary inclinations in Colombia. The evil will not be corrected as long as those spirits that are really apt at showcasing our national culture continue to endanger their intelligence in order to eat. (p. 2)*

Carlos Mauricio Serrano in his writing: *Jesús Zárate Moreno, entre los mejores del siglo*, (2003) remembers a time of intense campaigning for representative to the provincial House by García Rovira, in Santander, from which Zárate returned defeated after three months of tours and speeches. Talking about the topic with his friend Gustavo Cote Uribe, he tells him: "Between politics without love and Alicia, I will definitely choose to stay with Alicia" (Serrano, 2003, n. p.). Meanwhile, Flor Romero de Nohra (1972, n. p.), in her writing *Gloria Literaria después de muerte* recounts: "He was from Málaga, and she is from Bucaramanga. They got married when Alicia was 18 years old, and she was his secretary. She helped him review and make corrections to his works and rewrite them." Three children were born from his marriage to Alicia Rey: Néstor Augusto, Eduardo and Alicia.

The year 1941 brought great sorrow to Jesús Zárate, according to Serrano (2003, n. p.): "That year, his mother Lucía Moreno de Zárate passed away, and he was deeply affected by it." Then on December 21, his

close friend, illustrious writer Tomás Vargas Osorio, also died. As Santander news correspondent for *El Tiempo*, he was charged with reporting the sad news the next day, which he did with a great deal of pain: "(...) his death constitutes a great loss for Colombian literature, for a thousand reasons, and for journalism (...), of which Vargas Osorio was one of the most brilliant representatives" (Zárate, 1941, p. 1). In a beautiful biographical sketch subsequently published in *El Tiempo* about the life and work of the poet, Zárate (1942) remembered the poetic dimension for which the *Piedra y Cielo* writer was best known: "Once he sang like Dante, what is beyond agony. He sang about death's return" (February 1, 1942, p. 2).

In remembering Vargas Osorio, he reflected on his own interests: "The two vices of intelligence are journalism and politics. The latter for what is inherently perverted therein. The other, because it is almost never served with disinterest and intellectual integrity" (February 1, 1942, p. 2). However, García Peña (1967) revealed that his disenchantment with politics would not last long. Zárate returned to the political arena to work as assistant secretary of government in Santander, "a position that was offered to Zárate by Mr. Gabriel Turbay, so he could work for him as his private secretary" (p. 26). He had met the prestigious diplomat and liberal leader while he worked at the *Vanguardia Liberal* newspaper, and they became fast friends. (Alstrum, 1982).

1943 marked the beginning of his brilliant diplomatic career. Alicia Rey recalls: "We came to Bogotá because Jesús was named chief correspondent of the Ministry of Foreign Relations" (In: Romero, 1972, n. p.). This appointment was gladly reported by his friend Roberto García Peña (January 10, 1943) in the *El Tiempo* newspaper: "He arrived in Bogotá yesterday, coming from Bucaramanga, with the purpose of assuming a high-ranking position with the Ministry of

Foreign Relations" (n. p.) highlighting his personal and intellectual qualities as follows: "One of the most dashing young characters of the Santander intellectuals. Writer of magnificent prose, and sage and combative debater, Zárate Moreno, despite his youth, already occupies a prestigious position in Santander's journalistic arena" (García Peña, January 10, 1943).

By that time, Jesús Zárate Moreno was writing his first short stories. Researcher Eduardo Pachón Padilla (1959), in his *Antología del Cuento Colombiano*, included the short story *La cabra de Nubia* (1949), and in a biographical-critical note about the author, Pachón said: "He got his start in the short-story genre in early 1944, with his work: *Fin del Mundo*, published in Bogotá's *El Tiempo* supplement" (p. 287); rejoining the newspaper to contribute notes, essays and short stories published in the special Sunday literary supplement. Pachón (1959) said: "Since then, his literary work has been disseminated in major Colombian magazines and newspapers, and some of his short stories have been translated into English" (p. 287).

In 1946 he continued his work at the chancellery and foreign service, with a "brief interruption during the time in which once again he was private secretary to Mr. Gabriel Turbay, in the course of the presidential campaign undertaken by the distinguished public figure", recalls Roberto García Peña (1967, n.p.). At that time, he worked full-time for the liberal party's official candidate. Jorge Padilla (1986), who worked with Zárate, remembered moments in the campaign:

*It was 1946. We accompanied Gabriel Turbay, presidential candidate, in the resounding campaign that would end up in the loss of power. We were a procession of intellectuals and politicians in draft form. César Ordoñez Quintero, Jesús Zárate Moreno, Luis*

*Enrique Figueroa, Augusto Espinosa Valde-rama and I, all disheveled, our shirts torn to pieces and our hair a mess, attempted to fix the republic, and with the lightness of youth, talked garrulously about everything human and divine (p. 4).*

Gabriel Turbay, in intention and desire, faced autocratic strongman Jorge Eliécer Gaitán, both from the same political party. The divided party resulted in defeat for Liberalism on May 6, 1946, and facilitated victory for the conservative party, which rallied around candidate Mariano Ospina Pérez and led him to taste sweet victory, which they had longed for since 1930. Alstrum (1982) had this to say about it: "Colombia was already on the eve of one of the darkest periods of its history when Turbay, the defeated presidential candidate, procured a diplomatic post abroad for his former secretary" (p. 9). In 1946, he began his fruitful diplomatic endeavors. Jesús Zárate was named Chief Secretary of the Colombian Mission in Madrid, and in October, he assumed the post of Consul General for Colombia in Spain, with headquarters in Barcelona. On October 10, Spanish newspaper *La Vanguardia Española* (1946) wrote about one of the last meetings between friends hosted by Consul Jesús Zárate for the illustrious former candidate Gabriel Turbay in Spain:

*Yesterday afternoon, illustrious law specialist and former minister of foreign trade for Colombia Mr. Gabriel Turbay arrived in Madrid. Mr. Turbay is here on a tourist excursion to explore Europe (...). Before heading to France, he will stay in Madrid for a few days to discover our cultural institutions (...). He was received by the Colombian consul, Mr. Jesús Zárate. (p. 10)*

The European reality looked far different from the image he had been sold. A few months after his arrival, he was reflecting on this with the most radical critic of Spain's decadence, writer Pío Baroja, whom he visited several times in his Madrid home. A few years later, Jesús Zárate would depict the impressions he had received first hand, in his writing *Pío Baroja: Hombre humilde y errante*, stating:

*Baroja is very much concerned with Hispanic decadence, and to explain it, he uses the same aesthetic resources that he employs in his novels. Absurdity, always absurdity, is his best philosophical tool. Baroja analyzed the Spanish religion, race, language, music and customs, and came to a bleak conclusion. (Zárate, 1949, p. 4)*

Baroja's perspective on Spain's devastation, which was free of hypocrisy, realist and profound, added to his own sharp observations on the "frequent glances at neighboring countries, convinced him that Europe, contemporary Europe, was not how it had been depicted", commented Roberto García Peña (1947). Zárate turned that disenchantment into an insightful essay, *El hombre de Europa*, which was published in *Revista de América* in June 1947.

Zárate's first book of short stories, *Un zapato en el jardín* (1948), came out while he lived in Spain. It was a collection of thirteen short stories, published in Madrid with the auspices of publishing house Afrodisio Aguado, which wrote in the book:

*His experience with daily newspapers gave him the alacrity and certainty of focus for events and men that inhabit the pages of "Un zapato en el jardín". Moreover, it gave*

*him the light tinge of humor reflected in the easy and transparent prose. In addition, to the many readings, the copious information from contemporary British and American literature, the sure talent of one who is proficient in both the issue and instruments of expression, all of these things coalesced to make Zárate Moreno one of the leading short-story tellers in Colombia. (Zárate, 1948, p. 1)*

That same year, Jesús Zárate Moreno published a second book, *No todo es así* (1948) in Colombia with publishing house Imprenta Departamental. The book was a collection of ten short stories. Zárate (1948) explained the origin of the title in the note, which as a sort of prologue introduced the book (dated in Bogotá, February 1946):

*Every afternoon my friends and I would discuss literature and politics on a balcony overlooking Avenida de la República. (...) One day Carlos Prados told me: "Your short stories may be good or bad, but they are short stories. As such, they have an essential characteristic, based on the discreet combination of the common and the mysterious. Upon reading them, anyone might say that our little story lacks these surprises and that in life, NO TODO ES ASÍ (NOT EVERYTHING IS LIKE THAT). (Zárate, p. 25)*

Upon his return to Colombia, Jesús Zárate was named assistant director of the chancellery's diplomatic department from 1948 to 1949, and he continued to write his special reports for *El Tiempo* newspaper with regularity. In a letter addressed to Jesús Zárate published in *El Tiempo's* literary supplement

regarding a reading of his first book of short stories, Hernando Telléz (1949) expressed a clear admiration for Zárate's literary style and universality of themes:

*There is in your book, universally legible, a splendid recovery of the provincial themes, so vague, so weak, so insubstantial in other hands (...). It matters not that one day you find yourself in Paris or in Barcelona, in Madrid or in London, or that as now; you pass your days in the halls of the Ministry of Foreign Relations of Colombia (...). Your book shows that the best of your life experience and your intellectual experience comes from the province, from the indestructible communication you had in your childhood and early youth with things, creatures, with the very atmosphere of the rugged Colombian terrain and its solitary, sad little towns, where tedium is the true dimension of life. (p. 4)*

Jesús Zárate Moreno worked as director of information and press at the chancellery in 1949. That same year he joined the *El Espectador* newspaper, becoming one of its most dedicated contributors, with notes for the *Sunday edition* titled: *Pabellón del Reposo* using the pseudonym Zalacaín (Romero, 1972). Notes based on stories taken from real life, recounted with a refined literary treatment in the form of short stories that were published weekly and continuously until 1954. Journalist and writer Flor Romero de Nohra (1972, n. p.), reminisces about that time:

*I remember him coming to the El Espectador building on Avenida Jiménez with the poise of a lord, umbrella and leather gloves, with a half-teasing smile, and the pages of*

*the Pabellón del Reposo in hand, "which I want to correct when it is already printed, because sometimes they make mistakes during the printing process that could affect the meaning of my words..."*

In a complete analysis by critic and writer Germán Arciniegas, *Gatopardo a la colombiana* (1982), about *La cárcel*, he calls it "one of the best Spanish-language novels" and brings us closer to the elegance of Zárate's style, which has an "immaculate cleanliness." The critic described Jesús Zárate with these words:

*After five years the dead man escaped - I am a free man! - And with the same wit, the same vivacity - the sparks from his divining eyes! - He returns to tell us stories from jail. Again the audacity of his laughter, which was never boisterous but rather astute (...). Zárate, a prince from the mountains of Colombia, so communicative, had a fat, olive-skinned face; his eyes almost closed when he laughed. And his butterfly bow tie, a symbol of provincial vivacity. (p. 298)*

From 1950 to 1953, Jesús Zárate worked as chief of the Europe, Africa and East section of the Chancellery's diplomatic department. That last year, his book of short stories *El viento en el rostro, relatos de Zalacaín* (1953) was published in Bogotá by Ediciones Espiral. It was a selection of the best newspaper short stories written for *El Espectador's Sunday edition*. The quarterly journal of the National University of Colombia (1953) pointed to that book as one of the best published in recent years:

*These are essentially journalistic objectives, and the works included in Zárate's*

*book show, despite their brevity, high architectural qualities of composition. On the other hand, in those short stories there is to be found a great variety of issues, to the point that there is no connection between one and the other, just the author's clear and precise style, which together with the qualities noted herein, make this one of the best books published in Colombia in recent years. (p. 212)*

Jesús Zárate Moreno was promoted to Director of Foreign Policy and of the Diplomatic Department from 1953 to 1954. He carried on with his diplomatic activities as advisor to the Colombian Embassy in Mexico from 1953 to 1955. That last year, Jesús Zárate published his third book, comprised of thirteen short stories, which he called *El día de mi muerte*, with the seal of Bogotá's publishing house Iqueima, and the auspices of the Ministry of National Education. James Alstrum (1982) rated Zárate's book as follows:

*"His most accomplished collection of short stories reveals that Zárate had taken Téllez's ideas seriously. The stories from Santander found in this book, similar to the stories from Antioquia written by Tomás Carrasquilla (1858-1940), transcend mushy Costumbrism and attain a true universal interest." (p. 11)*

Some short stories are testimonies of the violent atmosphere that prevailed after the regrettable events of April 9, 1948, which marked a thematic turn in Colombian literature from Costumbrism to a literature of violence Sebastián Pineda Buitrago (2012) in the *Breve historia de la narrativa colombiana. Siglos XVI-XX* (2012), pointed out how Jesús Zárate handled

the topic in his short stories, and in turn, recognized that "the violence is not gruesome or macabre; instead it is *aesthetic*, loaded with psychological nuances" (p. 239).

The next step in diplomacy for Jesús Zárate was as counsel for the Colombian delegation at the OAS, a position he would hold until 1956. From 1956 to 1958, Jesús Zárate worked as advisor counselor for the Colombian delegation at the UN. Colombia had been chosen a third time as a non-permanent member of the Security Council. After that, he was assistant secretary for the Foreign Service, available at the chancellery from 1958 to 1959, and continued his diplomatic ascent as assistant secretary of diplomatic affairs at the chancellery from 1959 to 1960.

Jesús Zárate was named director of the Ministry of Foreign Relations and alternate delegate of Colombia as minister plenipotentiary before the 26th General Assembly of the United Nations from 1960 to 1961.

After a brilliant performance in diplomacy, Jesús Zárate was entrusted with the difficult task of managing the first Embassy of Colombia in Cuba, during a time of transition from the government of dictator Batista to Castro's revolutionary regime. Roberto García Peña (1967, n. p.) remarked on the ambassador's outstanding performance by stating: "He was brilliant, because his task was at all times not only underscored by the decorum of his conduct, but also by the patriotic devotion with which he engaged in the missions that were charged to him." From that experience of intense pressure in handling diplomatic relations with Havana came the idea to write his first novel, revealed his wife Alicia:

*I remember that Jesús would tell me about the four months that he was locked up in a*

*hotel, where the embassy operated at that time. Because there were political refugees, the hotel doors were guarded by bearded men. What my husband feared the most was that a machine gun held by one of the novice sentinels would go off. That is why he conceived the idea of writing "La cárcel" (The Jail), a sort of 230-page diary typed in three copies which he left with the pseudonym of Pablo Lepanto. (Romero, 1972, n. p.)*

After that, in 1962 Jesús Zárte was named Colombian ambassador to the Dominican Republic. One year later he would "act with firmness and integrity and extraordinary ability", in an arduous task to be the intermediary, at the request of the government of the Dominican Republic, at the embassy in Port Au Prince, and be in charge of representing Dominican interests in Haiti, and the people who took refuge in the Dominican embassy during the time of crisis generated by the rupture in relations between these two fraternal countries (García, 1967).

With the same bravery, Jesús Zárte Moreno knew how to sort the situation during the difficult events of the 1965 revolution, which led to a violent civil war in the Dominican Republic. Journalist Carlos J. Villar Borda, who stayed on the island for six months during the time of the US invasion of the Dominican Republic after the murder of dictator Trujillo, remembers some visits to the house of his friend Jesús Zárte:

*The ambassador was Jesús Zárte Moreno, a writer, novelist and short-story teller who was my good friend. He used to meet for dinner with other ambassadors and men of letters from Latin America and the Dominican Republic, those who could or dared to*

*leave their neighborhood for the embassy. (...) These nightly gatherings served to obtain and give information, and then we went on to talk about literature or art. (p. 331)*

Ambassador Jesús Zárte was responsible for carrying out commendable and extraordinary work regarding the serious internal events that took place during that period in the Dominican Republic, disclosed García Peña (1967).

*(...) there, supported by the moral strength of his incomparable wife Alicia Rey de Zárte, he was forced to live through the bitterest of times during the violent and bloody civil war that struck that unfortunate country and resulted in very harsh living conditions for those who had to face the consequences of the anarchic emergency. (p. 4)*

Zárte Moreno received the "highest compliments for his conduct" because of his work as ambassador of Colombia in the Dominican Republic. Upon his return to democracy, Zárte was honored by the government to speak on behalf of his country, demonstrating his literary talent in a lucid essay called *Así es Colombia: Lección en mil palabras* (1966).

In his diplomatic work, Zárte Moreno always maintained the elegance of the discreet and his modesty and authentic style, recalls Roberto García Peña (1967), and he mused "those days were intense and exhausting, and maybe from them came the serious illness that would destroy the vigor of his youth" (p. 4). His long stay as ambassador to the Dominican Republic allowed Jesús Zárte to write his first novel, *La cárcel*, which remained unpublished in his briefcase until five years after his death.

The illness had advanced silently, and during his stay in Santo Domingo, the first symptoms appeared. “Jesús never complained about anything, he was very healthy” remembers his wife Alicia, and she recalled that “when the high fever and malaise started, we thought it was just a cold, but after 8 days without improvement”, he felt the seriousness of his illness and thought about getting help. Flor Romero (1972) said that Jesús attempted to calm her by appealing to his sense of humor: “I know I’ll get well in Bogotá. The problem is I’m tired of this Caribbean with all the things I’ve had to go through.” In Bogotá, he was assisted, and they attempted to operate on him at the Military Hospital, but the doctors said there was nothing they could do.

Clinging to hope, the Zárates decided to go to New York. “At the Park Institute they gave us some hope, and they began the cobalt treatment, but I saw him worsen day after day. He would try to encourage me, to tell me that we had to live. It was a dramatic situation, both of us knowing and trying to ignore it”, recalls his wife. Jesús Zárate Moreno maintained his sense of humor despite the inner struggle, Alicia said that he hated mourning, and seeing her so concerned about his illness, one day he said: “We are in summertime, why don’t you go and buy a red dress, you look good in red”. She looked for one everywhere to please him, but did not find one. The efforts to recover from his prolonged illness were useless: “It feels like it was a month ago that he started to lose weight, to become pale, to feel dizzy in the afternoons, and stopped being the strong, energetic man who was my mate for over 20 years” Alicia remembered. (Romero, 1972).

With pain and resignation, they decided to return to Bogotá. There, Zárate wrote his second novel: *El cartero*. Alicia recalls that he “dedicated himself totally to writing, day and night. ‘I don’t want anyone to bother me’ he said, and locked himself away to type”

a work full of suspense and black humor, which he completed in three months. She added that “he was a very organized man, and he left the work completed with corrections on the margins, the same as the two theater pieces” (Romero, 1972).

In 1967, Zárate received a last diplomatic mission, the Colombian embassy in Switzerland, but his illness and the imminence of his death prevented him from assuming the task. Jesús Zárate Moreno died in Bogotá on December 12, 1967. Roberto García Peña (1967), friend and director of the *El Tiempo* newspaper, bid him farewell from this world with these moving words:

*It does not matter that for months we, his friends and relatives, have witnessed with growing bitterness the imminence of his death. The fact that it came as a release from the sufferings of Jesús Zárate Moreno does not diminish our afflictions due to this dreadful reality. Because the disappearance of this exemplary Colombian, of this forever-unforgettable friend, took place at a time when life could still have given him many things, because the gifts of his spirit were very clear, and they showed that much could be expected from his intelligence and diligence, over the five long years enshrined to the service of his country. (p. 4)*

## REFERENCES

Alstrum, J. J. (1982). Prólogo. At: Zárate, J. *No todo es así*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. (pp. 7-20).

- Arciniegas, G. (1982). Epílogo. At, Zárate, J. *No todo es así*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, (pp, 295-300).
- García, R. (January 10, 1943). Cosas del día: Jesús Zárate Moreno. *El Tiempo* newspaper.
- García, R. (1947). Temas y Autores. *Revista de América*. Volume X (30).
- García, R. (December 13, 1967). Cosas del día: Jesús Zárate Moreno. *El Tiempo* newspaper.
- García, R. (December 13, 1967). Falleció ayer el escritor Jesús Zárate Moreno. *El Tiempo* newspaper.
- García, R. (October 10, 1946). Llegada de una destacada personalidad colombiana. *La vanguardia española*.
- Padilla, J. (October 6, 1986). Pétalo sobre la sombra de un político. *El Tiempo* newspaper.
- Pardo, H. (1997). *Crónicas y Anécdotas*. Bucaramanga: Sic.
- Pachón, E. (1959). *Antología del Cuento Colombiano*. Bogotá: Editorial A. B. C.
- Pineda, S. (2012). *Breve historia de la narrativa colombiana. Siglos XVI-XX*. Bogotá: Siglo del Hombre Editorial.
- Romero de Nohra, F. (December 17, 1972). Gloria Literaria Después de Muerto. *Magazín Dominical El Espectador*.
- Serrano, C. M. (April 2003). Jesús Zárate Moreno, entre los mejores del siglo. *Revista Estudio*, No. 331. Academia de Historia de Santander.
- Téllez, H. (March 27, 1949). "No todo es así: los temas de provincia". *Literary Supplement, El Tiempo*.
- National University of Colombia. (1953). *Revista trimestral de cultura moderna*. Number (17-21).
- Villar, C. J. (2004). *La pasión del periodismo*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Zárate, J. (December 22, 1941). Falleció ayer Vargas Osorio en Bucaramanga. *El Tiempo* newspaper.
- Zárate, J. (January 2, 1942). La vida y la obra de un grande escritor santandereano: Tomás Vargas Osorio. *Literary Supplement, El Tiempo*.
- Zárate, J. (1947). El hombre de Europa. *Revista América, Volume X (30)*. p. 354.
- Zárate, J. (1948). *Un zapato en el Jardín*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Zárate, J. (January 16, 1949). Pío Baroja: Hombre humilde y errante. *Literary Supplement, El Tiempo*, p. 4.
- Zárate, J. (1961). Carta a secretario de relaciones exteriores de Cuba. *El Tiempo*.
- Zárate, J. (1966). Así es Colombia: Lección en mil palabras. *Literary Supplement, El Tiempo*.
- Zárate, J. (1972). *La cárcel*. Barcelona: Planeta.
- Zárate, J. (1982). *No todo es así*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Zárate, J. (2003). *Tres piezas de teatro*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

# **ARCANOS EN EL SUBCONSCIENTE**

**John James Galvis Patiño**

# ARCANE IN THE SUBCONSCIOUS

## RESUMEN

Cuando caemos en la narrativa de Lezama Lima, una primera impresión es la de dar marcha atrás, correr ante el aturdimiento de una escritura no pavimentada sobre lo lineal y progresivo, de giros inesperados que se ramifican en metafóricas imágenes. Avanzamos entonces a tientas por los pasadizos secretos del autor cubano, hasta los cuartos oscuros y herméticos de su musa; guiados únicamente a través de los intersticios de una piel intuitiva. De repente, nos sorprende una fría luz boreal de explosivos y cálidos colores; es ahí, donde advertimos que ha valido la pena aventurarnos en esos galimatías registros de múltiples interpolaciones, reservado sólo para los iniciados en el orfismo, los secretos pitagóricos y los misterios eleusinos presentes por toda la obra Lezamiana.

**Palabras Claves:** Hibridación, sincretismo, sinestesia, exotismo, aproximación.

## ABSTRACT

When we fall in the narrative of Lezama Lima, our first reaction is to back down, to run from the daze of an unpaved script on the linear and progressive, of unexpected turns that branch off into metaphorical images. We then advance blindly through the secret passages of the Cuban author, to the dark and hermetic rooms of his muse; guided only through the interstices of an intuitive skin. Suddenly, we are surprised by a cold boreal light of explosive and warm colors; then we realize it has been worth venturing into those gibberish registers of multiple interpolations, reserved only for those initiated in the Orphism, the Pythagorean secrets and the Eleusinian mysteries present throughout the Lezamian work.

**Key words:** Hybridization, syncretism, synesthesia, exoticism, approximation.

AUTOR

**John James Galvis Patiño**

*Estudiante del programa de Literatura Virtual  
Universidad Autónoma de Bucaramanga  
Correo: jgalvis569@unab.edu.co*

**Recibido: 3 de octubre 2018  
Aprobado: 20 de mayo 2019**

De niño solía pasar días de campo en fincas familiares de evocadores paisajes. Cuando la incertidumbre del crepúsculo acaecía recogiendo caminos, desdibujando árboles, piedras, frutos y animales; el rumor de grillos acompasado al fragor de húmedas ranas se acrecentaba entre centelleantes hendiduras de lucecitas verdes, amarillas y rojas de torpes cocuyos en vuelo. El ambiente aterido de miedo saltaba por encima de nuestra pupila infantil, el corazón apretado daba tumbos queriendo correr a casa de nuevo y la piel de gallina no se hacía esperar, desatada por las voces de dueños de parcela, que en macabro pacto desembuchaban de sus aljabas punzantes historias de espantos y apariciones; entonces los fantasmas infernales agigantados pernoctaban toda la noche a nuestro lado. La evocación vuelve a mi mente hoy, que intento descifrar la narrativa del autor cubano José Lezama Lima, sumergida en una especie de sinergia folclórica *sincrética* de los pueblos e *hibridación* de símbolos rebeldes que se niegan a seguir una línea directa y progresiva en la historia escrita; como espectros camuflados en la noche saltan de sombra en sombra cuando pretendo atraparlos y conducirlos por el hilo de la lógica y la razón.

A nuestro autor se le tilda de ser un escritor de claridades oscuras, de esgrimir una hermética complejidad simbólica, de galimatías escrituras, entre otros calificativos. Adentrarnos en su *musa híbrida*, es como mirar a través de un calidoscopio que cambia de contorno cada vez que le impulsamos un giro, de igual manera a Lezama Lima no se le descifra de una sola lectura, no se dilucida con una mirada, es obligatorio leerlo desde diferentes perspectivas, otearlo por todos los flancos. Su narrativa nos ofrece múltiples posibilidades interpretativas. Desde un surrealismo convergente en un juego de alucinantes imágenes oníricas, hasta la palabra que se torna jeroglífica contribuyendo así a la confusión mental. Con su mística envolvente, el escritor cubano nos

recrea un universo caribe flotante sobre una mar de supersticiones populares, chamanes y rituales determinantes en la vida de los isleños, como en el cuento *Cangrejos, golondrinas*, donde el consultorio esotérico domina sobre la ciencia tradicional, y por medio de ella se nos transmuta a mundos paralelos de arcanos en el subconsciente. Al igual que la esposa del herrero Eugenio Sofonisco, quien por recomendación del diablito Alberto su brujo de cabecera, se abandona a sueños noctívagos para acceder a *“los colores de sus recuerdos, a las combinaciones necesarias para su sueño”* (Martínez, 1987, p.37) En busca de hallar la cura a sus males físicos y psicológicos. *“La lancha que la devuelve como única tripulante, le permite un sueño duro que galopa en el petróleo”* (Martínez, 1987, p.41)

En el discurso Lezamiano observamos, además un mundo *sincrético*, diverso y culturalmente rico, coordinado en la santería (religión yoruba), fundida entre elementos afrocubanos; resultado de la brutal aculturación española. Nuevamente retumba el llamado tamboril de inquieta sangre africana embarullada en el torrente caribeño. Rebelde lucha por mantener sus creencias, sus tradiciones, su religión animista desarraigada, empotrada y coercida dentro de un universo cristiano; como los *“animales lentos, de cabeceo milenario que recorrieron el cuerpo de la mujer enferma”* (el topo/la comadreja/el oso hormiguero) (Martínez, 1987, p.37). Además, Lezama en el cuento *Cangrejos, golondrinas* nos trae a colación la danza africana con sus rituales contenidos en un halo de exorcismo en comunión con los espíritus, necesaria para la liberación de los maleficios que atan el cuerpo enfermizo de la mujer.

*Bailándole a las esquinas, a los santos, al fango tirado contra cualquier pared, en cada casa apretada se repite la caminata de la*

*playa hasta el carrusel...El negro la situó entre una esquina y un farol que se alejaba cinco metros. Precipitadamente le dejó el frasco con aceite y el negro se hizo invisible. La esposa del herrero distinguió círculos y casas. El semicírculo de la línea de la playa, el círculo de los carruseles que lanzaban chispas de fósforo y latigazos, y más arriba las casas en rosa con puertas anaranjadas y las verjas en crema de mantecado. Negros vestidos de diablito avanzaban de la playa a los carruseles y allí se disolvían. Empezaban desenrollándose acostados en el suelo, como si hubiesen sido abandonados por el oleaje. Se iban desperezando, ya están de pie y ahora lanzan gritos agudos como pájaros degollados. Después solemnizan y cuando están al lado de los carruseles las voces se han hecho duras, unidas como una coral que tiene que ser oída. (Martínez, 1987, p.40)*

Es costumbre en las ceremonias supersticiosas de los negros africanos la utilización de todo tipo de máscaras, algunas atiborradas de alegres colores con el fin de engañar a los espíritus perniciosos, igual que hacerse incisiones en la cara para evocar a los muertos y acompañar sus rituales con fetiches contruidos aun con osamenta humana; mientras entonan cánticos balbuceando involuntarios movimientos y palabras abstrusas, despoticadas al aire de antorchas ascendentes, que encienden figuras irreales en la noche mágica.

*Los carruseles como si mascasen el légame de ultratumba cortan sus rostros con*

*cuchilladas que dejan un sesgo de luna embadurnada con hollín y calabaza. La calabaza fue una fruta y ahora es una máscara y ha cambiado su ropa ante nuestro rostro como si la carne se convirtiese en hueso y por un rayo de sol nocturno el esqueleto se rellenase con almohadas nupciales. Aquellas casas girando parecen escaparse, y golpean nuestro costado. Es lo insaciable; los diablitos avanzan hasta los carruseles y éstos lo rechazan otra vez y otra hasta la playa. Los soldados momificados soportan aquella lava. (Martínez, 1987, p.40)*

La rebelión contra los sistemas centrados y simétricos, o como el mismo Lezama solía llamarlos planos, triviales y unidimensionales, le sirvieron de referencia para nadar a contracorriente y diferenciarse de los demás escritores del Boom, fenómeno literario, además en el que también a él se le listó. La utilización de múltiples códigos provenientes de la biología, las matemáticas, la astrología... nos revelan la tendencia Neobarroco en que se encasilla su escritura, esbozada en una sintaxis distorsionada. Basta con figonear por un instante en los despeñaderos del mundo Lezamiano, para al siguiente experimentar la sensación del que se precipita al vacío de lo absurdo, de lo sobrenatural y confuso. Entonces se deben desplegar las fibras que tensan nuestro vuelo y ralentizan la caída hasta el fondo, facultando el deleite de lo que sólo con los ojos de la imaginación es accesible.

*Un zorro azul/ un rayo negro/ una cigüeña de seda/ una cascada de perlas/ peras multicolores que se rompen en el cielo en lluvia de manecillas, guantes y estrellas/ un mago que saca de las entrañas de los muertos una paloma, dos faisanes y una*

*larga hilera de gansos/ monstruos que pacen en un tapiz mientras los bucolistas soplan en sus trompillas/ los grandes faroles movidos por el viento de otoño, parecían pájaros que transportasen en su pico nidos de juego...y al volar se golpeasen el pecho con la medalla de las ánimas del purgatorio/ una amante que traiciona a sorbos de té/ colocar en la cesta...una cabeza separada del tronco con tan graciosa limpidez que las gotas de sangre parecen cera mezclada con cerezas/ y por un rayo de sol nocturno el esqueleto se rellena con almohadas nupciales/ como si hubiese resuelto la invención de poblar el aire de peces/ una mujer que sueña carecer de piernas, circunscrita, se movía pero sin poder definir ningún camino (Martínez.1987)*

La hibridación en Lezama Lima es observable a través de la construcción de palabras erigidas con una temática universal como el amor y el odio, los celos y el engaño, la guerra, la venganza y la muerte. Adheridas por una amalgama intercultural, abundante en figuras mitológicas cristianas y misterios órficos (paganismo griego), hasta la mixtura de un lenguaje sencillo, cotidiano, de a pie, que se acelera súbitamente sin dejar rastro, donde ni el narrador omnisciente lo sabe todo; entonces le resta pasar a la descripción de vívidas imágenes envueltas en destellos y ecos que calcados se replican. Sinestesia sólo percibida a través de los intersticios de una piel intuitiva. “En las posadas mientras él dormía, cenizas del molino frente al río, vigilaba, jorobadita y huérfana, los baúles”, (del cuento: “El juego de las decapitaciones”). De esta manera, su escritura en un principio lineal converge en la tangente que se adentra en objetos simples, visualizados a orillas de carretera, que bien pueden

ser ignorados o cobrar vida en la mente durante todo el trayecto que dura nuestro recorrido por los sinuosos caminos que nos propone el autor cubano. Su lectura es un constante desafío a la razón, un jaque indefinido de imágenes inconexas, ramificadas como patas de cangrejo. Su obra henchida de exotismos y mundos irreales no fue construida para entenderse a plenitud, como se distingue de lejos la realidad de un país, su escritura es más un ejercicio de aproximaciones a un lenguaje de poéticas metáforas insólitas, que se saborean con los sentidos. Nunca pretendió nuestro autor que sus lectores llegáramos a una comprensión cabal de su narrativa; de su propia voz enhiesta salen las palabras:

*Si la literatura existe más allá de la comprensión, estaría el encuentro en otras partes; en los espejos creados, en las oscuras claridades, en las condenas de la escritura simple. Si sólo atendemos a la razón, la diferencia es inviable, la razón sólo produce identidad, rutina, redundancia; en realidad las mejores lecturas son las que se hacen con infinitas interpolaciones.*

## REFERENCIAS

Balmori, Fabián. (2008). Simbolismo e Hibridación: El imaginario Poético en los Cuentos, Fragmentos y Poemas en Prosa de José Lezama Lima. [archivo PDF]. Disponible en: <http://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:175618/datastream/PDF/view>.

Castro, Bibiana. (2007). José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina. [archivo PDF]. Disponible en: <http://www.humanas.unal.edu.co/literatura/files/2212/7311/1077/revista%20no.9%20Jos%20Lezama%20Lima%20y%20su%20propuesta%20de%20critica.pdf>

De Ulloa, Leonor A. (1991). Cangrejos, Golondrinas: Metástasis Textual. [archivo PDF]. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/4858/5018>

Martínez, Miriam. (1987). Cuentos- José Lezama Lima. EDITORIAL LETRAS CUBANAS. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/3683845/Lezama-Lima-Jose-Cuentos>

Narbona, Rafael. (6 de diciembre, 2016). Los Cuentos de José Lezama Lima (I). *C-EL CULTURAL*. Disponible en: <https://elcultural.com/blogs/entre-clasicos/2016/12/los-cuentos-de-jose-lezama-lima-i/>

Narbona, Rafael. (16 de diciembre, 2016). Los Cuentos de José Lezama Lima (Y II). *C-EL CULTURAL*. Disponible en: <https://elcultural.com/blogs/entre-clasicos/2016/12/los-cuentos-de-jose-lezama-lima-ii/>

Ríos, B. (1 de febrero, 2010). Lo sobrenatural y la sensualidad en Lezama Lima. *Letralia Tierra de Letras*. Disponible en: <https://letralia.com/225/ensayo02.htm>

# **APRENDIENDO A APRENDER INGLÉS**

**Lía Trinidad Castrillón Díaz**

## LEARNING TO LEARN ENGLISH

### RESUMEN

Este artículo analiza cómo las estrategias de aprendizaje ayudan a los estudiantes a adquirir la segunda lengua. Aprender un segundo idioma es vital en nuestra sociedad, de ahí la necesidad de hacer que el estudiante en un medio no bilingüe aprenda el segundo idioma a través de estrategias que le ayuden a recopilar, almacenar, recuperar y utilizar la información. A la luz de esto, los estudiantes de pregrado de la Universidad Autónoma de Bucaramanga-UNAB-con técnicas de estudio y estrategias de aprendizaje propenden por aprender inglés.

**Palabras claves:** estrategias, aprender, estrategias de aprendizaje.

### ABSTRACT

This article discusses how the learning strategies encourage students to learn a second language. Learning a second language is vital in our society, hence the need to make the students in non-bilingual medium learn the second language through strategies that aid them to collect, store, retrieve and use the information. In light of this, the undergraduate students of the Autonomous University of Bucaramanga-UNAB-can learn the second language by studying techniques and learning strategies.

Key words: strategies, learning, learning strategies.

AUTOR

#### **Lía Trinidad Castrillón Díaz**

*Master in English Language teaching for Self-directed Learning,  
Universidad de la Sabana.*

*Autora del libro Short reading comprehensions for children*

*Docente Universidad Autónoma de Bucaramanga*

*Correo: lcastrillon@unab.edu.co*

**Recibido: 29 de abril 2019**  
**Aprobado: 20 de mayo 2019**

*“Dime y lo olvido, enséñame y lo recuerdo,  
involúcrame y lo aprendo”.*

### **Benjamin Franklin**

¿Cuál estrategia es la mejor a utilizar en las clases de inglés? ¿Cómo docente que debo hacer para que los estudiantes aprendan y no olviden fácilmente lo visto en clase? ¿Por qué unos estudiantes aprenden más fácilmente con relación a otros? Estos cuestionamientos son los que muchos docentes se hacen diariamente con relación al aprendizaje no sólo del inglés sino de cualquier área. Los docentes de inglés de la Universidad Autónoma de Bucaramanga responsables de la labor que deben realizar en pro de responder a las anteriores preguntas, se han puesto a la tarea de buscar diversas estrategias de aprendizaje y aplicar nuevos métodos para que los estudiantes adquieran la segunda lengua de una manera más agradable, natural y eficaz.

Los docentes de inglés conscientes de que el mundo está en constante evolución, que el aprendizaje del inglés se hace cada vez más necesario, y que el rol que el docente ejerce es de gran importancia porque es él, quien ayuda al estudiante a tomar conciencia de aprender para la vida y no para el momento consideran relevante la implementación de estrategias de aprendizaje en el salón de clase. Las estrategias de aprendizaje según (Chamot, 2004) son los pensamientos y acciones conscientes que los estudiantes realizan con el fin de lograr una meta en el aprendizaje de un idioma en nuestro caso, el inglés. De ahí la importancia que tiene para el docente el revisar no sólo los métodos tradicionalistas y las investigaciones hechas sino también el mirar el futuro de cómo enseñar y cómo aprender. Por ello, con los avances

tecnológicos, las estrategias de enseñanza van más allá de lo que supone hacer un plan con aspectos a evidenciar en una clase. Por lo tanto, es necesario un profesor que esté en sintonía con el estudiante de hoy, quien tiene una mente virtual y nuevas formas de leer e interpretar el mundo.

A continuación, se abordarán las estrategias de aprendizaje y su relevancia en el proceso de enseñanza-aprendizaje del inglés. (Rubin, 1987) menciona que hay tres tipos de estrategias usadas por los aprendices que contribuyen directamente al aprendizaje de la lengua: estrategias de aprendizaje, estrategias comunicativas y estrategias sociales. Las estrategias de aprendizaje son las que contribuyen directamente al desarrollo del sistema del lenguaje construido por el alumno, que se pueden dividir en estrategias de aprendizaje cognitivo y estrategias de aprendizaje metacognitivo. Las estrategias cognitivas se refieren a los pasos u operaciones utilizados en el aprendizaje o la resolución de problemas que requieren análisis directo, transformación o síntesis de materiales de aprendizaje. Las estrategias de aprendizaje metacognitivo son pasos que se toman antes de que realmente suceda el aprendizaje cognitivo, que se utilizan para supervisar, regular o auto-dirigir el aprendizaje de idiomas. Las estrategias de aprendizaje metacognitivo son pasos que se toman antes de que el aprendizaje cognitivo ocurra, y se utilizan para supervisar, regular o autodirigir el aprendizaje de idiomas. Las estrategias de comunicación están menos relacionadas con el aprendizaje de idiomas ya que se centran en el proceso de participar en una conversación y obtener significado a través o aclarar lo que el orador pretende. Las estrategias de comunicación son utilizadas por los hablantes cuando se enfrentan con alguna dificultad debido a que su comunicación termina por encima de sus medios de comunicación o cuando son confrontadas por malentendido por parte de un compañero.

Las estrategias sociales son aquellas actividades en las que los estudiantes se involucran y practican su conocimiento. Aunque estas estrategias proporcionan exposición al idioma de destino, contribuyen indirectamente al aprendizaje, ya que no conducen directamente a la obtención, el almacenamiento, la recuperación y el uso del lenguaje.

La importancia del uso de estrategias en la clase permite que el estudiante aprenda y se desarrolle de manera más contundente. Una de las docentes investigadoras en el campo de las estrategias de aprendizaje de la lengua (Oxford, 1990) menciona que las estrategias son importantes por dos razones: primero porque son herramientas para una participación activa y autodirigida, las cuales son relevantes para el desarrollo de la competencia comunicativa. Segundo porque los aprendices quienes han desarrollado apropiadamente las estrategias de aprendizaje tienen una mayor confianza en sí mismos y aprenden de manera más efectiva.

Oxford identifica seis tipos de estrategias:

- Estrategias de memoria, que permiten que el estudiante almacene y recupere la información.
- Estrategias cognitivas, que ayudan al estudiante a comprender y a producir nuevos mensajes.
- Estrategias compensatorias, que permiten al estudiante establecer comunicación a pesar de las deficiencias en su conocimiento de la lengua.
- Estrategias metacognitivas, que ayudan al estudiante a regular su propio aprendizaje a través de la organización, la planificación y la evaluación.
- Estrategias afectivas, que permiten al estudiante controlar sus propias emociones, actitudes, motivaciones y valores.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrategias de memoria</li> <li>- Crear conexiones mentales (por ejemplo, contextualizar palabras nuevas).</li> <li>- Aplicar imágenes y sonidos (por ejemplo, visualizar sonidos en la memoria).</li> <li>- Revisar bien (por ejemplo, revisión estructurada).</li> <li>- Emplear acciones (por ejemplo, usar respuesta física o sensaciones).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrategias cognitivas</li> <li>- Practicar (por ejemplo: usar fórmulas y modelos)</li> <li>- Recibir y enviar mensajes (por ejemplo, centrarse en la idea principal de un mensaje)</li> <li>- Analizar y razonar (por ejemplo, analizar expresiones).</li> <li>- Crear estructuras de input y output (por ejemplo, tomar notas)</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrategias compensatorias</li> <li>- Aventurar respuestas de forma inteligente (por ejemplo, usar signos no lingüísticos para inferir significados).</li> <li>- Superar limitaciones en la lengua hablada y escrita (por ejemplo, usar un circunloquio o un sinónimo).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrategias metacognitivas</li> <li>- Situar el aprendizaje (por ejemplo, vinculando información nueva con material ya conocido).</li> <li>- Organizar y planificar el aprendizaje (por ejemplo, estableciendo metas y objetivos).</li> <li>- Evaluar el aprendizaje (por ejemplo, supervisando el propio trabajo).</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"><li>• Estrategias afectivas<ul style="list-style-type: none"><li>- Reducir la ansiedad (por ejemplo, con música o humor).</li><li>- Animarse (por ejemplo, gratificándose a uno mismo).</li><li>- Tomarse la temperatura emocional (por ejemplo, exponiendo los sentimientos a alguien).</li></ul></li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Estrategias sociales<ul style="list-style-type: none"><li>- Hacer preguntas (por ejemplo, para clarificar o verificar).</li><li>- Cooperar con otros (por ejemplo, cooperar con usuarios competentes de la lengua extranjera).</li><li>- Sentir empatía hacia otros (por ejemplo, sensibilizándose culturalmente)</li></ul></li></ul>
--	---

- Estrategias sociales que le ayudan al estudiante a relacionarse con otras personas.

Además, Oxford ejemplifica cada estrategia de la siguiente manera:

Por otra parte, es importante tener en cuenta cuales son los elementos que involucra el aprendizaje de una segunda lengua para incorporar las estrategias adecuadas al mismo. Según (Nunan, 1999) se deben tener en cuenta tres elementos esenciales para que el aprendizaje de una lengua sea exitoso: la lengua, los aprendices y el proceso. En cuanto a la lengua el manifiesta que los aprendices deben estar expuestos a material auténtico permitiéndoles de esta manera adquirir la lengua dentro de un contexto. Además, los estudiantes deben tener la oportunidad de desarrollar su propio entendimiento gramatical del inglés. Con relación a los aprendices se debe tener en cuenta la necesidad que tienen de aprender la segunda lengua, los roles que desempeñan en el aprendizaje y las opciones de aprendizaje. Y en el proceso de aprendizaje, las estrategias de aprendizaje, las cuales permiten que el estudiante adquiera la lengua de manera más adecuada.

El proporcionarles las herramientas para adquirir el aprendizaje de una manera más pertinente a los estudiantes no implica darles las respuestas a todo lo que conlleva la adquisición de la lengua, son ellos los que durante su proceso de aprendizaje van des-

cubriendo los caminos para desarrollar y mejorar la comunicación en la segunda lengua. (Griffiths, 2004) haciendo mención al proverbio *da a un hombre un pescado y comerá un día, pero enséñale cómo pescar y comerá toda la vida* considera que, si a los estudiantes se les proporcionan respuestas, el problema inmediato se resuelve. Pero si se les enseñan las estrategias para resolver las respuestas por sí mismos, son facultados para gestionar su propio aprendizaje.

La necesidad de aprender inglés en nuestro mundo globalizado se hace cada día más necesario, de ahí que el tener estrategias para que los estudiantes adquieran la segunda lengua es de vital importancia. (Anderson, 2005) dice que los estudiantes de una lengua extranjera son más perceptivos, están conscientes de las estrategias apropiadas y las usan para aprender y comunicarse en esa lengua, Además, el autor menciona que las estrategias son acciones conscientes que los estudiantes realizan para mejorar su aprendizaje por ello la necesidad de una participación activa del estudiante en su selección y uso. Las estrategias no son una acción aislada, sino un proceso en el que se realiza más de una acción con el fin de lograr una tarea de aprendizaje.

En cuanto al rol del docente en la enseñanza del inglés (Juan, 2012) afirma que los docentes deben tomar conciencia de los aspectos más difíciles de aprender un segundo idioma y ayudar a los estudiantes a conocer las dificultades compartiendo esa información con ellos y, más importante aún, los

métodos más útiles y las técnicas para superarlos. Por ello, la enseñanza del componente estratégico (aprender a aprender) debe ser incluido entre las diferentes destrezas que se desarrollarán en el aprendizaje de una segunda lengua, con el fin de favorecer el aprendizaje autónomo de los estudiantes. Hay muchas razones por qué las personas desean aprender un idioma extranjero: para conseguir un trabajo mejor, saber más acerca de una cultura particular, para obtener resultados académicos o para mejorar su rendimiento académico, etc. Además de las anteriores razones se debe considerar que el factor más importante en el éxito o el fracaso en el aprendizaje de idiomas es la motivación.

Además, (González, 2018) establece que el fin último de 'aprender a aprender' es lograr que el estudiante sea protagonista en su propio proceso de aprendizaje, que se interese, se involucre y participe activamente en el proceso. De ahí la importancia de desarrollar en el estudiante la capacidad de ser un aprendiz autónomo, con capacidad investigativa, de análisis y de argumentación. La labor del profesor en este caso no es solamente enseñarle al estudiante un grupo de técnicas eficaces de estudio; sino motivarlo al autoconocimiento, y el entendimiento de cómo funcionan sus procesos mentales para así desarrollar su capacidad de reflexionar críticamente.

La motivación guarda relación con el uso de las estrategias y es el componente afectivo más estudiado por los investigadores de lenguas extranjera. Si el estudiante está motivado desarrollará las estrategias; si ya las posee, las utiliza y si le funcionan crece aún más su motivación (Marins de Andrade, 2010). Los docentes tienen la labor de transmitir a los estudiantes las estrategias de aprendizaje necesarias para que alcancen la motivación en el aprendizaje y les permita satisfacer las necesidades de conocimiento que ellos requieren. Esto no quiere decir que toda la

responsabilidad radica en el docente; el estudiante debe tener técnicas de estudio que favorezcan el proceso que se desarrolla en el aula. Algunos de los docentes de Inglés de la Universidad Autónoma de Bucaramanga manifiestan que los estudiantes participan activamente en las diferentes tareas que se realizan en las clases y comprenden lo visto en las mismas, pero el poco tiempo de estudio que dedican al inglés no beneficia el proceso que se hizo en clase.

En conclusión, las estrategias de aprendizaje promueven un ambiente de cooperación, aprendizaje mutuo y de participación; aspectos característicos de la clase centrada en el estudiante. Esto conlleva a la valoración de las estrategias de aprendizaje como parte del logro académico ya que ayuda a los estudiantes a cambiar su actitud hacia el aprendizaje volviéndolo más dinámico. Por otra parte, cabe resaltar que no solo es necesario tener aptitud y motivación para aprender una segunda lengua sino también la participación activa y creativa del propio estudiante a través de estrategias que le ayuden a recopilar, almacenar, recuperar y utilizar la información.

## REFERENCIAS

- Anderson, N. J. (2005 de January de 2005). *Estrategias para el Aprendizaje de una Lengua Extranjera*. Obtenido de Research Gate: [https://www.researchgate.net/publication/255644011\\_ESTRA-TEGIAS\\_PARA\\_EL\\_APRENDIZAJE\\_DE\\_UNA\\_LEN-GUA\\_EXTRANJERA](https://www.researchgate.net/publication/255644011_ESTRA-TEGIAS_PARA_EL_APRENDIZAJE_DE_UNA_LEN-GUA_EXTRANJERA)
- Chamot, A. U. (2004). Issues in Language Learning Strategy Research and Teaching. *Electronic Journal of Foreign Language Teaching Vol. 1 N. 1. Centre for Language Studies National University of Singapore*, 14-26.
- Griffiths, C. (February de 2004). *School of Foundations Studies, Auckland, New Zealand*. Obtenido de

[http://www.crie.org.nz/research-papers/c\\_griffiths\\_op1.pdf](http://www.crie.org.nz/research-papers/c_griffiths_op1.pdf)

Juan, A. &. (Marzo de 2012). *Reflexiones y experiencias innovadoras en el Aula* . Obtenido de Didact@: <https://es.scribd.com/document/161249937/Roles-Del-Profesor-y-Los-Alumnos-en-El-Aula-de-Lenguas-Extranjeras>

Marins de Andrade, P. R. (14 de junio de 2010). *Estrategias de aprendizaje y desarrollo de la motivación: un estudio empírico con estudiantes de E7LE brasileños*. Obtenido de PORTALINGUARUM : [http://www.ugr.es/~portalin/articulos/PL\\_numero14/9%20Estrategias%20de%20aprendizaje%20](http://www.ugr.es/~portalin/articulos/PL_numero14/9%20Estrategias%20de%20aprendizaje%20)

[y%20desarrollo%20de%20la%20motivacion\\_P%20R%20M%20Andrade.pdf](http://www.crie.org.nz/research-papers/c_griffiths_op1.pdf)

Nunan, D. (1999). *Second Language Teaching & Learning*. Boston : Newbury House.

Oxford, R. (1990). *Language Learning strategies: What every teacher should know*. New York: Newbury House.

Rubin, J. (1987). *Learner strategies: Theoretical assumptions, research history and typology*, en *Learner Strategies in Language Learning*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall.

# **EL CÁNCER Y LA RESILIENCIA EN EL ARTE**

**Juandiego Serrano Durán**

## CANCER AND RESILIENCE IN ART

### RESUMEN:

Una introspección espiritosa en el disco con el que Mastodon fue galardonado con 'La mejor interpretación de metal' en la 60ª entrega de los premios Grammy. Propuesta narrativa de escucha a tiempo real, en la búsqueda de las metáforas y analogías con que la música popular puede relacionarse a la literatura, a través, en este caso, de la representación artística de la enfermedad.

**Palabras clave:** Cáncer, Música popular, Mastodon, Resiliencia, Escucha narrativa.

### ABSTRACT:

A spiritual introspection on Mastodon's concept long play that was awarded at the 60<sup>th</sup> Annual Grammy Awards for 'Best Metal Performance'. Real-time listening experience proposal as a narrative exploration of metaphors and analogies for popular music that can be related with literature, in this case through the artistic representation of the disease.

**Key words:** Cancer, Popular music, Mastodon, Resilience, Narrative listening.

AUTOR

**Juandiego Serrano Durán**

*Historiador*

*Universidad Industrial de Santander.*

*Docente del programa de Literatura Virtual*

*Universidad Autónoma de Bucaramanga*

*Correo: jserrano349@unab.edu.co*

**Recibido: 15 de septiembre 2018**  
**Aprobado: 20 de mayo 2019**

Cáncer. Una enfermedad impredecible, un oráculo fórmico naciendo sin tiempo ni motivos al interior de la vida, atumultuando los miedos de una humanidad ante cuya imagen se erige la ignorancia más insondable, y la más llana de las certezas, a la vez. Enfermar de cáncer, no saber por qué, luchar, morir. Cáncer. A su espejo, la resultante médica de la enfermedad ya no parece un término justo para designar su legado en la vida del hombre. La muerte en su inimaginable presencia, ya no filosófica, ya no trascendente, ya no una inmersión literaria... ya el manifiesto de la explicitud, el reto y la huella de una bestia tan inerte como la arena: inasible, seca, contundente.

Como seres humanos nos cuesta más que cifras atender a los miedos arrojados por tan frondoso monstruo de la historia clínica. Un monstruo que deformaba a los hombres en los papiros egipcios, y que Hipócrates osó comparar con la deformidad física de los cangrejos, al nombrar los carcinos, y que la humanidad ha aprendido a distinguir en sus distintos *oma*; como falla celular, lo único que ha podido atisbar es el lugar donde se desnuda la falencia irrestricta del sistema celular, del cromosoma. Ingentes tumores a los que nuestra costumbre de espiritualizar lo indeterminado no ha dudado en llamar malignos. Y si un tercio de los hombres muere por efectos del cáncer, otro tercio lo padece y el restante lo sufre. Ese restante ayuda a virilizar el enigma de un monstruo. Monstruo es, y lo será hasta que complejos sistemas de selección, reemplazo, duplicación y oxigenación de las células de la ciencia algún día puedan combatir a este amo de los vahídos con algo más que cocteles químicos, concibiendo la vida humana a la imagen de un robot, capaz de solucionarse en sus partes, en las microcelulares. Pero monstruo es, incomprensible; uno al que no se le ve, como sí a la elefantiasis, la cefalea o la necrosis, acaso en la carencia de vida en un rostro mórbido o avejentado.

Para quien entienda de la enfermedad y no sucumba al temor o a la insensibilidad de la rutina científico-médica, el cáncer es, ante todo, un sisma espiritual de incontable valor. Quien lo conoce entiende que la sonrisa es una posibilidad, mientras se desata, en los orificios del escepticismo, una comunicación sórdida con el templo oscuro, con el lugar más inexplorado por falta de experiencia. Quien sabe del cáncer sabe algo más que de cuidados clínicos o del sistema celular: sabe de la vida, en los resquicios de lo antónimo a su pulsión.

Es que para escenificar al cáncer se necesita de algo más que una galería de monstruos y alegorías literarias. Se necesita de un espíritu particular. Si los sentidos pudieran ver, oír, palpar o probar del cáncer, su efecto no tendría que ser menos que espeluznante, una inmersión sin retorno.

### EL MASTODONTE

Así lo han afrontado los cuatro integrantes de Mastodon, combo de *rock* progresivo y lodoso formado en el año 2000 en Atlanta, estado de Georgia, en los Estados Unidos. Una afronta a la popularidad de su música, quizás, al escenificar distopías, avernos y duplicidades de mundo –todas comunes como temas en los géneros de la música estridente–, pero con la certeza de representar un teatro real, doloroso y cercano que quien escucha no puede evitar con tan solo ponerse un par de audífonos. Un teatro peligroso, capaz de ahuyentar escuchas por tratarse del cáncer.

“Desafortunadamente, el cáncer tarde o temprano aparece en nuestras vidas”, dice Brann Dailor, baterista, cuando explica las motivaciones artísticas de su séptimo álbum de estudio –octavo en su propia cuenta–: *Emperor of Sand*, el Emperador de Arena, lanzado vía Reprise Records el 31 de marzo de 2017. Y prosigue: “¿A dónde se van las tragedias de la

vida? Hay que ponerlas en alguna parte, y nosotros las ponemos en un lugar, y se llama Mastodon. Es un agradable contenedor. Así es que pusimos la muerte de mi hermana, la del hermano de Brent, el sufrimiento del cáncer de la esposa de Troy y la muerte de la mamá de Bill”, refiriéndose al impacto de la muerte en sus integrantes y en el reflejo en sus discos, confluente especialmente en este período de sus vidas. “Nosotros estamos sanos, y hay que sacarle crédito. Allí está la música, tomamos ventaja de eso. Lo hacemos lo más agradable posible, pero es también una memoria a nuestros seres queridos”, completa.

Representantes novomilenarios de una música que es vigorosa por sus partes, pero disgregada, impopular y débil por la fuerza de su todo (el número de reproducciones por año de una canción de *pop* o reguetón de moda triplica a los mejores álbumes de *rock* juntos), Mastodon es y ha sido una agrupación de una ambición categórica, capaz de rasgar sus propios límites y llegar a generar aficiones, inclusive, en los auditorios acostumbrados a la placidez sonora de la música erudita. ¿Por qué? Por una cuestión de tema, grafía, complejidad y autenticidad reunida.

Tema, porque sus álbumes de estudio y sus composiciones no nacen por la metáfora indeterminada del rocío de la musa, sino de energúmenas búsquedas conceptuales. Tras ocuparse del fuego, del agua – una revivencia de *Moby Dick* de Hermann Melville–, la tierra, el aire –una odisea espacial inspirada en la figura de Rasputín–, el hombre en su ambigüedad y de las criaturas de pesadilla –habitantes de leyenda que se salen de su hábitat mitológico de Halloween–, han decidido ingresar al terreno de la muerte, en su más sombría estampa para los que vivimos.

Gráficamente pulcros, en su arte discográfico se ha expresado la sutileza de la ilustración, los marcos y viñetas de la tradición editorial centenaria de la im-

prenta, la artesanía rústica sobre madera y el color digital. Para empotrar al emperador del cáncer, han elegido un trazo fino de textura digital que demarca a un fósil guerrero en el desierto.

La complejidad de su música no sólo reside en su cualidad interpretativa. Tres de los cuatro integrantes hacen las voces primarias, y en la interrelación entre una percusión desacompañada y *jazzera* con el ensamble de guitarras cabalgantes del *metal*, junto a otras punteadas con aires entre *country* y épico, surge la masa volitiva, el escape cosificado de su imaginación.

Así pueden ser auténticos, pues en su amplificación son capaces de dar lírica a su afición: a las bestias alegóricas, siendo amantes de un género literario como el cuento, en el que la fantasía reside frondosa y tradicionalmente a la par de un mundo físico que, como la geografía, habla por sí sólo. A los ojos del *rock*, Mastodon es un híbrido que tiene nombre.

### PLAY A LA CRIATURA

Cabe preguntarse: ¿puede ser el *rock* algo serio? Como personas, los integrantes de Mastodon son ridículos. Se comportan con la sorna de los más inoportunos comediantes, paseándose por el antecuerpo los rituales y comportamientos con que el arte mismo se hace para tornarse serio. Pero son serios de verdad, y no por impostura: saben que lo importante está en el ser, diáfano en el trasfondo de su arte. Una importancia que ha dejado, en la vivencia del cáncer, una huella cruda y visceral, muy real.

“Una versión de La Parca en el desierto”, ha dicho Dailor a la revista *Rolling Stone*; en cuyo artículo, el columnista Steve Appleford se ha referido al disco como “muscular, metafísico, expansivo e intenso”, retratando las marcas musicales variopintas de la

banda: *riff* directos y metálicos, espasmos de cuerdas en el bajo, solos dulces y salvajes, precisión en tonos altos y caídas, patrones rápidos y acentos percusivos en triángulo, pasajes acústicos en remolino, voces compartidas entre el gruñido y el canto y ecos retrospectivos del *picking de pollo* de la música *country*.

Al referirse a la personificación de la muerte, el *Emperador de Arena* de Mastodon es sólo comparable con Anubis, patrón del embalsamamiento egipcio. Es sereno y distante, pero sabes lo que es.

La arena bien podría representarse en una báscula, y ser la metáfora del peso, o acaso tornarse volátil y asociarse a la ceniza. En su caso, el elemento simboliza el reloj de arena. “El cáncer está en ti: es algo que no puedes ver, naces con él y permanece en silencio sin que así lo sepas, hasta que llega el momento”, dice su bajista, Troy Sanders. “La arena representa el tiempo. Cuando se produce un diagnóstico del cáncer, es en lo primero en que piensas: ¿cuánto tiempo nos queda? ¿Qué hemos hecho y qué haremos con el tiempo?”, acota Dailor. Y Sanders agrega: “Lo que hagas desde ese momento en adelante, lo será todo”. No es un álbum abiertamente existencial por cuanto se atraviesa el dilema de la mortalidad, que determina el factor tiempo. “Es la mortalidad la que nos dice cuánto tiempo nos falta. Y si tienes un monstruo adentro, por eso sufres y luchas, y te sacrificas: por sacar ese monstruo afuera”, concluye Sanders.

A los sentidos, el álbum se drena en una marcada sesión de ciclos vitales, en frente de la morbilidad y bajo el ceceo de la arena, cayendo en la culata del reloj.

### **Damos play.**

El primer ciclo se produce en sus tres canciones iniciales: “Sultan’s Curse”, “Show Yourself” y “Precious

Stones”. Abrigadora y etérea, la maldición del sultán redondea la idea, y es bipolar, tentativa en un sonido de campanas. Todo indica que el nacimiento de un ser se ha dado, pero nadie celebra. Es el juego de la historia humana, y la vida se hace en singular. Los coros celebran el natalicio, pero el ritmo lo cunde de un aciago escepticismo. El ser nace sagrado, es un milagro y un beso en el cielo, el hijo de las hijas del sultán. Pero hay olas muertas, huellas borradas por la turbación, un ciclo que se cumple en la sepultura de los seres que fueron, algunos dotados de lumbre y otros hervidos en la ceguera. Aquello que nace es una condena, y el nacido es un esclavo. Caes de rodillas, y eres el ser vivo que, en tierra, y rodeado por cientos de cuervos, englute arena en un ademán líquido, mientras observa el relieve de las eras sobre la luna.

La vida es una incertidumbre con rabo de paja, pues sigue siendo vida. El nacido crece, y lo único que puede es hacer un derroche insolente de vitalidad. Reta a la muerte, y le dice: “*Muéstrate*”. Desea hacerse hombre. Se monta en una horda de caballos bravíos, y ligero y potente y lleno de vida, le grita a La Parca que las estrellas se han alineado a su alrededor, y que no hay nada de qué preocuparse. Lo hace con la voz rocío del presente, que no le teme a la verdad porque la está descubriendo, mientras otros caen, y mueren a su antojo. Pero las piedras preciosas, esas engañosas esporas que se cosifican en la experiencia, generan un llamado peculiar: “*No malgastes el tiempo, no todo está servido para ti*”. Allí sí, el niño se hace hombre. Conciencia moral, sin ese intermedia. Una serpiente, un infierno en el próximo cruce, un barullo en la cabeza. Pero no hay nada de qué preocuparse.

El segundo ciclo es una canción: “Steambreather”. Recuerda a más de un viejo que repentinamente cambió su sello de vida por algo llamado enfermedad. “Es que

el miedo ayuda”, me dijo alguna vez entre sonrisas un viejo gañán. Y es miedo lo que produce.

Cadencia, sencillez, concreción. No es extraño que en esta canción aparezca el sonido de la arena en el compás de una maraca. “*Me pregunto quién soy/ Estoy preocupado por mí mismo*”, repite el coro. La literatura es un placer cancerígeno; nada bueno viene narrado de la mejor manera. Aquí se musicaliza. Se desata el nudo literario, y la ranciedad se abre paso por las líneas de Nazca. La majestuosidad, la herencia del hombre, toma forma de montaña sobre el hombre en sí y hace insuficiente la placidez del agua en lontananza, el sosiego del mar. Sin agua, los árboles caerán donde debieron nacer. No se busca la bondad, se dimensiona la finitud del yo y se cierne lo mejor del hombre, sobre el hombre mismo. Suena el respiradero, en una cápsula de vapor.

El cáncer no tiene porqué aparecer, pues siempre estuvo allí. El tercer ciclo da señales de audacia por su forma de hacerlo con “*Roots remain*”, “*Eons*” en la edición vinilo. El tumor se anuncia cuando ya no cunde el temor, y se confunde con propósitos inevitables para un ser inaugurado en su duda: recuerdos, fotografías, amores, tiempos pasados y memorables. Todo eso que recordamos cuando el tiempo de recordar ha llegado, casi siempre por una noticia difícil. Y si la tristeza es tristeza, pero no es triste en tanto nostalgia, el castellano se queda corto para describir esta fuerza verbal y nos corresponde acudir al portugués, a la *saudade*. Bella palabra. La belleza con que la lírica y la razón se pelean la épica, es empujada aquí por un enemigo, que aparece en la noción del ritmo y la entonación vikinga de la voz. Pero hay un sol que brilla entre la lluvia de sal, un arcoíris: “*el final no es el final que ves, es sólo el reconocimiento de la memoria*”. Un piano debía aparecer, como en efecto sucede.

La especulación termina y la batalla comienza, pues las raíces han prevalecido al ser viviente. “*Word to the wise*” prosigue el ciclo, sin tregua. El ser vivo se encuentra con la impaciencia, y por ello ahora es un paciente, en el soliloquio de la singular certeza de que algo fulminante lo invade. Es fácil entender el eufemismo de estar enfermo, pero no es tan dócil su escucha. En el vértigo de los tres cuartos, las quintas y las corcheas, habla la conciencia en tercera persona. Interrogantes sin punto aparte se pelean la eruptiva de palabras, y la cura, si es que hay cura alguna, sale del recogimiento. Una voz lejana e indescifrable, ese nocivo habitante que crece en el interior, se torna amigo. Es uno sicodélico, es un soliloquio. Intenta revelar las mentiras, socavar desde lados opuestos, encontrando las palabras para orar en el camino. Se enciende una alarma subterránea, y surge un minero; el minero excava sin cesar, lo hace en el pozo rebosado de sus propios yerros. La sabiduría suena a una melodía fina, y en las palabras silentes, ha aparecido un sabio. Lo justo deja de pertenecer a la justicia, y es propiedad de la justeza.

Cuando “*Ancient Kingdom*” se abre, el *silencio* suena fuerte, pero suena armónico. Las sombras que seremos son las sombras sobre las que nos hemos levantado, y somos apenas una losa de la humanidad, de la historia. Reaparece el sultán, sostenido en una pila de esqueletos de guerra. Ni el más ignorante se salva de la reflexión, de la exégesis individual del pasado. Un denominado reino antiguo se escribe con la mortalidad, y el cuerpo humano es como un libro: en la víspera de lo inerte, tendrá escrita en su piel la huella de lo que fuimos en la larga marcha. La vida es un interregno. El prontuario del cuerpo caerá bajo la tierra que lo vio nacer, y es allí cuando la noción del tiempo se rememora con los hilos con que lo describió alguna vez Rafael Gutiérrez Girardot: “el futuro es un pasado mañana que, a veces, ya está por convertirse en ayer”. El eco de un campanario

congrega las lágrimas en el umbral, que brotan con naturalidad cuando se piensa en el legado de ese ser que dejará de ser cuerpo, y será historia.

Y no es que la lucha haya cesado, es que el vertedero de ácidos con que la quimioterapia trabaja en la aridez es algo insufrible. Apacible con la dilatación, o la pérdida mental. Así llega “Clandestiny”, desde adentro, a cerrar el ciclo. El dolor, el sufrimiento, se hacen evidentes. En medio, se siente y se percibe: el paciente redacta testamentos, recibe visitas, se ve brutalmente turbado por la vida, que lo rodea para mal. Es la vida de los otros, que poco entiende. Un ambiente circense se abre paso, las voces se distorsionan y ya no son voces, son gruñidos artificiales. *“Entrega la vida, y respírala. Salva la tuya, en frente quienes la necesitan”*, se recita entre líneas. Callar. Dejar que los buenos intérpretes lleguen al fondo del asunto y que los demás hagan bulla. Los familiares lloran, las mascotas se arriman, el mundo se hace a un lugar en el anonimato de la intimidad. Es el sentido de culpa compartido, que procrea el hombre vivo cuando acepta la salida al aire de sus secretos mejor guardados, en la clandestinidad del cáncer. Y el enfermo la lleva. Guardar para sí: entumecer. De repente temer lo peor, temer a La Parca, pero ya no temerle a nada, a la nada fútil.

El ciclo de la lucha cesa, y da la sensación de que la lucha ha sido todo menos bélica, tampoco melodramática. En la lucha, que es espirituosa, no se han escuchado los desgarros, pero la muerte no aguarda demasiado en hacer sus cortes, irrestricta, frenando los diálogos de la vida y abriendo el libro de lo ignoto, del más allá. Ciclo que componen “Andrómeda” y “Scorpion Breath”, las únicas canciones con colaboradores vocales, con Kevin Sharp de Brutal Truth y Scott Kelly de Neurosis, respectivamente.

En “Andrómeda”, lo insidioso se presenta con fuerza y versatilidad. Sobre el desequilibrio rítmico y el brillo sobrevuela el trance pos dolor, pero allí estás como escucha: mareado, dejándote llevar por una canción sombrosa que, sin embargo, lleva el nombre de la constelación de estrellas más azulencia. La pieza es lo que en la vida ese breve, pero interminable tiempo muerto de la existencia: un algo irracional. Los usos de la poética son todo estética, así como la vida de quien, retratado, viaja en una contemplación sin lugar. A pesar de procurarse vívido en otros pasajes –en la voz del sultán, émulo visible del emperador de arena–, es ahora cuando La Parca parece hacer las veces de narrador, de un filósofo abstruso. Cuando acaba, has estado girando, viendo el titilar de la consolación en las estrellas. Un confluente *alone*, desprendido del inglés *solutions*... una soledad disuelta en el cuadrante de Pegaso. *“Delirios crónicos con soluciones cáusticas”*, cierra la letra.

En la óptica visual de la vida, se da comienzo al estado bizarro del padecer, en el que los ojos bailantes y los nervios irracionales del enfermo son la insuficiente evidencia de lo que pasa más allá, en el escenario de lo desconocido e irresuelto. La densidad en los bajos y el castigo de los gritos es música incidental para el aliento del escorpión, que aparece en la forma de arpegios y escalas. Dan movimiento al círculo estelar venenoso, de Escorpio, que permite imaginar que su víctima, Orión el cegatón, se mueve despavorido en tierra firme, sacudiéndose en la cama donde aparentemente no tiene paz, ante la persecución del agujijón. Y los discursos misteriosos y metafísicos que realiza el que pretende volar, después de saltar de un abismo, se hacen cuento con la canción. El aliento de La Parca circunda, y de seguro viene detrás, secundada de hábitos difusos, de seres idos. Si su presencia es tentativa, y saltar es la única escapatoria, todo se resuelve con fiereza y una caída sin noticia alguna de lo que pasó, al final de cuentas. Nada más verídico que un cuento.

Drogados y envilecidos en morfina, las estrellas han hecho de nosotros un amasijo. Ingrávidos, allí estamos. El misterio es evasivo, y el miedo muy real... el brillo oscila en el cristal del reloj. De la arena no hay noticia, de si baja, o de si sube sobre la cintura del cronómetro ancestral.

### PAUSE Y PLAY FINAL

Parados en este punto, y faltándonos una última pista, recogemos la apuesta musical. En un disco que está rodeado por ella, no queremos que la muerte de nuestra experiencia llegue.

#### Damos *pause*.

“Es sonido fuerte y pesado, que cruje cuando se unen las fuerzas”, concluye Dailor. Con el relleno rítmico de los *toms* y una atmósfera de acordes y brillos intermedios, que hacen guardia gracias a la presencia de un bajo sencillo, conmovedor y atento, se ligan los fragmentos volátiles y los versos circundantes. Las guitarras se reparten las flamas, y entre un disparador de *riffs* que saben a lava, de Bill Kelliher, turnamos las veces con una signatura brillante de *solos* de una recóndita belleza, proveídos por Brent Hinds, que derriten la lava, pero mantienen su calor, en un círculo de fuegos. “Tienes mantequilla de maní y gelatina juntos. Es un clásico”, dice Sanders, refiriéndose al sonido lodoso del que se desprende el nombre del estilo que tocaron en sus comienzos, el *sludge metal*. “Pero nos hemos hecho a un lado. Ese sabor se combina con el púrpura, que es una fruta”, culmina. Una fruta madura.

Tres voces se turnan los tonos de escape, caída, melodía y asperidad; lo hacen aleatoriamente, parece ser una decisión anárquica. Parecen poseerse de temor a la hora de cantarles a La Parca. El que canta sólo va al patíbulo por un momento para después

volver a su instrumento, a su elemento. Música en un género vocal llevada a cabo por instrumentistas. “Secreteábamos: ‘Brann comenzó a cantar’, y yo le decía: ‘Dios. ¡Tienes que cantar en este disco! ¡Te suena espectacular!’ Pero él me decía: ‘No puedo cantar y tocar batería a la vez, Brent. ¡En esa parte no soy capaz!’, y yo sólo podía decirle: ‘¡Hazlo! Hay que intentarlo, ¿no? No lo haces hasta que lo intentas’, y entonces probábamos”, confiesa Hinds. “Juntos, nos enfrentamos y lo averiguamos; como esto de ser una banda vocalmente dirigida por tres personas que, cantando, en realidad no quieren cantar”, dijo Dailor. El camuflaje entre los instrumentos es su todo, y la complejidad no es un cliché; mejor, su método para un resultado esencialmente sencillo, en el formato de canción. Por supuesto, aparentemente sencillo.

Para apreciarlo, podemos aceptar varios aspectos. Primero, es un álbum hecho en la industria musical masiva. Lo es, con el poderío y también con la frivolidad de la música industrial. Su primer *videoclip* fue dedicado a su canción más pegajosa como unidad, “Show Yourself”, y las maneras en que Warner Bros. manejó la agenda de prensa dejan ver la necesidad de parecer refrescantes: humorísticos y ligeros, más que profundos. Estéticamente, es un álbum de *rock progresivo*. No es música erudita y está ejecutado en tonalidades mayores, y es un álbum que escucharán preferentemente los seguidores de la música estridente. Pero, si ha de convertirse en una estrella incandescente, podrá brillar en el cielo de este subgénero con las alas para servir de aliento a muchas personas más. Por el momento, la *performance* de “Sultan’s Curse” le ha valido para ganar su primer *Grammy*. Musicalmente lo puede, y sustraídos por el efecto revelado del cáncer, algunos considerarán a esta placa como una pastilla de conciencia dinámica. Incluso sin llegar a ser el mejor o el más nombrado álbum de la banda, en el criterio pasional de sus

fanáticos. Siendo, con toda la franqueza, un álbum literario, de una literatura expuesta.

“En este disco está todo nuestro sonido, desde el pasado. Invertimos mucho tiempo en la pre-producción y fuimos a grabar según lo presupuestado, y no hubo muchas cosas que agregarle. ‘Está hecho’, dijimos”, afirmó Kelliher. “Posiblemente oscuro, seguramente oscilante; sin dudas, extremadamente real. Un sentimiento duro, pero muy bueno para nosotros”, concluye Sanders. El que sea extremadamente real es el argumento más sólido para entender los giros, capítulos, metáforas y caminos de este disco.

### **Tomamos aire, y damos *play* por última vez.**

Su cierre es un ciclo culminante, aunque no concluyente. Se llama “Jaguar God”, y es un homenaje no declarado a Tezcatlipoca, el dios jaguar azteca. Un dios que lo puede todo: dios en la alteración y la guerra, es el dios del sosiego y la identidad personal. El dios de un animal ocre pintado a pepas que místicamente representa el color negro, y que no es la ausencia de color. La pieza no se queda atrás. Ocho minutos de maestría. Un abrazo con la muerte, con la que nos lleva de este mundo o con la que nos abarca, estando vivos. Las tuercas desajustadas de una puerta anuncian la entrada de la pálida y flaca visitante, pero el hombre no se esconde entre las cojijas. La toma y la obliga a bailar de manos cogidas, en una tonada romántica marcada por panderetas. La muerte se cansa, y cambia el estilo galante por una pieza tribal y seudotropical animada por un acorde terrorífico. Es su baile.

La danza asciende, y ya sin piso, voces inhumanas describen el suceso, que estalla en un ataque frenético de escalas y golpes erizados por un cascabel y unos quejidos. La muerte cumple la promesa, y saca el hacha. El hombre incumple su destino y dibuja un

nuevo horizonte, prospera en el empeño de su terquedad vital. Nace un narrador externo, y en las cuerdas de un *solo* inenarrable, decide callar las voces y los protagonismos en aquel dueto. Algo inesperado ocurre, y en la iridiscencia del color musical, una carcajada triunfante deja que la estática se desvanezca sobre la onda sonora, y que todo termine. El viaje termina.

En la canción del Jaguar, para la alegoría de la mantícora no se sabe si bramó la bestia, o si cantó el hombre felino. Hay una fiera, y el final del camino.

Un final macabro, y dentro de lo macabro, hermoso. Ajustado a lo literariamente épico, empero, elude el aplauso enfermizo de la crudeza literaria. Podría decirse que no es un final, es un ciclo que sirve de cierre. No se sabe si el ser que nació cincuenta minutos antes logró sobrevivir a su condena en el desierto, pero se puede cavilar. Al intuir, lo primero que podemos afirmar es que La Parca no puede morir, pues es la propia muerte. Pero no se sabe. De cualquier súbdito surge un firmán, y sin cadenas, detrás del sultán aguarda un jalifa. De la interpretación se eleva la catarsis, y la imaginación. “Tratamos de hacerlo relatable y personal y no demasiado esotérico. No quisimos ser literales, pero todo está allí. Puedes leer entre líneas”, confesó Dailor. Y ellos son serios: lo que dicen, es rastreable.

Tomo entonces los coros de todos los ciclos, y al juntarlos, lo averiguo: reposa allí un poemario sencillo de lecciones a tomar. Puedes asir la historia, y llevártela a donde prefieras. Su núcleo no necesita un final.

### **LA RESILIENCIA**

Al terminar la reproducción del disco, cunde el silencio. Cunde un silencio impactante, sugestionado por una vivencia sísmica. Es un final incapaz de caras

arrugadas, gritos de algarabía, críticas musicales y literarias. Es el final de una obra desgarradora que prospera al soltar un suspiro, uno que viene de los pulmones llenos, el corazón abrigado y los ojos húmedos que, al suspirar, tornan a secarse. Sentados, en el aquí y ahora, yacemos en la atemporalidad crítica de la existencia desde cero.

Las pupilas están dilatadas, los oídos absortos. La conmoción vívida a la que hemos sido arrojados deja entonces las huellas de una extraña belleza. Recordamos a los seres queridos sin selección de imágenes cautivantes, pero asumimos las arrugas, la lenta presencia semblante de la muerte en el rostro cancerígeno que se llevó al rostro saludable del ser querido. Agradecemos haber sido capaces de vivir un desgarramiento, uno propio, y otro en el arte. No quieres ni pensar qué profundidad puede alcanzar en quien enfermó de cáncer y sobrevivió, o en quien bajo su padecimiento se encuentra. Con un disco sin mentiras, fecundo en escenificación, el cáncer es abrazado por una gallardía sensible y, diluido en su forma de tumor, queda convertido en arena, de la que nos convertimos en su emperador por haber sido su propio reo.

El pérfido monstruo que deglute a la humanidad se reduce crítica y agudamente a un traje, que nos ponemos para superarlo con la valentía y el arte, para derivarlo en resiliencia. “Lo único que tratas es de transformarlo todo en algo hermoso. O lo intentas, por lo menos”, mencionó Dailor.

*Emperor of Sand* no sólo es el álbum de una agrupación de *rock* estridente sobre el cáncer, es un pedazo de vivencia contenida en el espíritu con que la belleza hace mirar al horizonte, para caminar sin inercia y con toda la voluntad.

## REFERENCIAS

Appleford, Steve. (2016). “Inside Mastodon’s Dark, Emotional New LP”. *Rolling Stone* (December 9). Recuperado el 2 de febrero de 2018 de <https://www.rollingstone.com/music/music-features/inside-mastodons-dark-emotional-new-lp-1071111/>

Jurek, Thom. (2017). “Review: *Emperor of Sand*, by Mastodon”. *AllMusic* (March 31). Recuperado el 2 de febrero de 2018 de <https://www.allmusic.com/album/emperor-of-sand-mw0003017546>

Mastodon [mastodon]. (2017, December 1). *The Making of Emperor of Sand* [Full Documentary]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lj4cbYAWUqg>

## NOTA:

Los testimonios recogidos en el presente escrito han sido tomados de dos fuentes: el documental *The Making of Emperor of Sand*, aireado en capítulos desde enero y lanzado como unidad el 1º de diciembre de 2017, vía *YouTube*, y el artículo “Inside the Mastodon’s dark-emotional new LP”, redactado por Steve Appleford para la revista *Rolling Stone* (19 de diciembre de 2016). Las traducciones al castellano son del autor (T. de A.).

# **APORTES TEÓRICOS PARA ENSEÑAR LECTURA Y ESCRITURA EN ASIGNATURAS INICIALES UNIVERSITARIAS<sup>1</sup>**

**Allan Amador Díaz Rueda**

# THEORETICAL CONTRIBUTIONS TO TEACH READING AND WRITING IN INITIAL UNIVERSITY SUBJECTS

## RESUMEN

Las recientes investigaciones sobre deserción en las universidades colombianas han resaltado la relación entre el bajo rendimiento académico de los estudiantes y sus dificultades en lectura y escritura disciplinar. Frente a esto, las instituciones de educación superior (IES) han desarrollado distintas acciones para atender dicha situación, entre ellas se encuentran: la creación de centros de alfabetización académica, la puesta en marcha de políticas institucionales de lengua materna, y la capacitación de sus docentes para orientar la lectura y escritura dentro de sus asignaturas. A pesar de estos avances, la principal estrategia de las IES para potenciar los procesos lectores y escriturales de sus estudiantes sigue siendo la oferta de cursos obligatorios iniciales en sus planes de estudio. Es entonces pertinente ocuparse de estos espacios de aprendizaje con el fin de que sean aprovechados al máximo por los estudiantes. En atención a lo anterior, este documento recoge diversos aportes teóricos que han contribuido al desarrollo de la didáctica de la lengua en educación superior para proponer tres puntos fundamentales: a) las concepciones epistemológicas que sustentarían las prácticas de enseñanza en estas asignaturas, b) los conceptos de lectura y escritura que deberían estar presentes en ellas; y c) algunas sugerencias sobre cómo enseñar los objetos de estudio centrales de estos cursos.

**Palabras clave:** enseñanza de la lectura (SKOS), enseñanza de la escritura (SKOS), enseñanza superior (SKOS), asignaturas de enseñanza profesional (SKOS), alfabetización (SKOS).

## ABSTRACT

Recent research on desertion in Colombian universities has highlighted the relationship between students' low academic performance and their difficulties in disciplinary reading and writing. So, the institutions of higher education (IES) have developed different actions to address this situation, some of them are: the creation of academic literacy centers, the implementation of institutional policies of mother tongue, and the training of their teachers to guide reading and writing within their subjects. Despite these advances, the universities' main strategy to enhance the reading and writing processes of their students continues to be the offer of initial mandatory courses in their curricula. For this reason, it is important to take care of these academic spaces in order to provide a better learning experience for students. In view of the above, this document contains various theoretical elements that have contributed to the development of language teaching in higher education to highlight three fundamental points: a) the epistemological conceptions that would sustain the teaching practices in these subjects, b) the concepts of reading and writing that should be present in them; and c) some suggestions on how to teach the central study objects of these courses.

**Keywords:** Reading instruction (SKOS), writing instruction (SKOS), higher education (SKOS), vocational training subjects (SKOS), literacy (SKOS).

AUTOR

### Allan Amador Díaz Rueda

*Docente Departamento de Estudios Sociohumanísticos  
Universidad Autónoma de Bucaramanga  
Correo: [adiaz95@unab.edu.co](mailto:adiaz95@unab.edu.co)*

**Recibido: 29 de noviembre 2018  
Aprobado: 20 de mayo 2019**

## INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente los profesores universitarios se han quejado de las fallas de sus estudiantes en lo que refiere a lectura y escritura. Sin embargo, estudios como *¿Para qué se lee y se escribe en la universidad colombiana? Un aporte a la consolidación de la cultura académica del país* (Pérez y Rincón, 2013) y *Lectura y escritura en la universidad: contribución para reconstruir una historia* (Salazar et al, 2015) han concluido que la educación superior exige a los estudiantes usos distintos de la lengua en comparación con los niveles educativos previos. Gracias a esos hallazgos se han identificado tres tareas fundamentales para el mejoramiento de estas habilidades en los universitarios de primer ingreso.

La primera es acompañar a los estudiantes de primeros semestres para que identifiquen y superen sus dificultades de lectura y escritura; la segunda está centrada en usar los discursos propios de las disciplinas de los estudiantes para que aprendan a interactuar en las comunidades propias de su futura profesión; mientras que la tercera busca aportar a la formación integral, para así educar personas que, además de ser excepcionales en sus campos específicos, también sean sensibles a los fenómenos sociales, ecológicos, artísticos y éticos.

En aras de alcanzar lo anterior, los profesores responsables de asignaturas iniciales de lectura y escritura en educación superior deberán configurar el diseño de estas a partir de una revisión sobre cómo deben concebirse estos cursos, cuáles deberían ser los conceptos de lectura y escritura considerados en ellos y cómo tendrían que ser enseñados dichos procesos según las especificidades de cada universidad.

## ¿CÓMO CONCEBIR ESTAS ASIGNATURAS?

Para comenzar, se puntualiza la concepción general de lo que debe ser una asignatura inicial de lectura y escritura ofrecida en los planes de estudio en educación superior. Al respecto, distintos estudios sobre el tema en Colombia (Jurado, 2007; Pérez y Rincón, 2013; Salazar, 2015; González y Salazar, 2015) coinciden en afirmar que esta debe ser asumida como un espacio académico “de bienvenida” a las formas de escuchar, leer, hablar y escribir en la universidad.

Precisamente por lo anterior, se plantea que los objetos de aprendizaje de este tipo de cursos deben apuntar al desarrollo de estrategias cognitivas y metacognitivas de lectura, escritura y oralidad que motiven a los estudiantes a comprender la relación entre el lenguaje, la vida cotidiana, la cultura académica y sus expectativas, tanto personales como profesionales. En este escenario, se necesita un amplio bagaje teórico que sustente dichas acciones didácticas.

Uno de los conceptos principales es el de Alfabetización académica. Este es definido por la profesora argentina Paula Carlino (2013) de la siguiente manera:

*Sugiero denominar ‘alfabetización académica’ al proceso de enseñanza que puede (o no) ponerse en marcha para favorecer el acceso de los estudiantes a las diferentes culturas escritas de las disciplinas. Es el intento denodado por incluirlos en sus prácticas letradas, las acciones que han de realizar los profesores, con apoyo institucional, para que los universitarios aprendan a exponer, argumentar, resumir, buscar información, jerarquizarla, ponerla en relación,*

*valorar razonamientos, debatir, etcétera, según los modos típicos de hacerlo en cada materia. Conlleva dos objetivos que, si bien relacionados, conviene distinguir: enseñar a participar en los géneros propios de un campo del saber y enseñar las prácticas de estudio adecuadas para aprender en él. En el primer caso, se trata de formar para escribir y leer como lo hacen los especialistas; en el segundo, de enseñar a leer y a escribir para apropiarse del conocimiento producido por ellos. De acuerdo con la teoría anterior, alfabetizar académicamente equivale a ayudar a participar en prácticas discursivas contextualizadas, lo cual es distinto de hacer ejercitar habilidades que las fragmentan y desvirtúan (p. 370- 371).*

Para complementar las condiciones de la alfabetización académica, se retoma el concepto de *interaccionismo simbólico* planteado por Peter Woods (1990). Este consiste en que los seres humanos actúan según el significado que estas tienen para ellos y, precisamente, la atribución de significados a los objetos es un proceso continuo que se lleva a cabo en contextos sociales.

En consecuencia, el interaccionismo simbólico se centra en: las perspectivas por medio de las cuales la gente crea un sentido del mundo; las estrategias que las personas emplean para conseguir los fines que se propone; los diferentes contextos y situaciones en los que los sujetos definen sus propósitos; las culturas de los grupos en que interactúan; y, finalmente, sus carreras [«careers»] subjetivas, en tanto que opuestas a objetivas. Bajo esta premisa, el estudiantado universitario podría valorar de mejor manera los aportes de las asignaturas iniciales de

lectura y escritura, en tanto que contribuyen a alcanzar sus metas tanto académicas como personales.

Por supuesto, la anterior tarea resulta inviable sin una aproximación teórica de la relación entre cultura, lenguaje y pensamiento. Podría entonces acogerse la definición de cultura que desde la antropología ofrece Pierre Bourdieu (1990). Esta hace referencia a las prácticas materiales y de significación que producen, reproducen, transforman y organizan la existencia humana.

Este panorama es ideal para plantear la necesidad de promover entre los maestros la implementación de prácticas de enseñanza donde la lectura y la escritura en la universidad sean concebidas como acciones sociales que deben estar provistas de sentido para que los estudiantes produzcan, difundan y transformen el conocimiento propio de su disciplina dentro y fuera del ámbito académico, labor que hasta el momento no se ha podido realizar de manera masiva en las IES colombianas, precisamente por la falta de comprensión sobre qué son y cómo funcionan las culturas académicas.

Para superar tal vacío, se recomienda adoptar la definición de cultura académica que proponen Milicic y otros autores (2007), entendida como: «un conjunto aprendido de interpretaciones compartidas, docentes y profesionales, que integran creencias, normas, valores y conocimientos, y que determinan el comportamiento de un grupo de profesores que actúan en un ámbito determinado en un tiempo dado» (p. 265).

Vale la pena señalar que la correcta asimilación de este concepto en los colectivos de maestros, les permitiría superar la enseñanza de la lectura y la escritura como estrategia de validación de los aprendizajes; para hacerla trascender a sus justas dimensiones; es decir, como oportunidad para que los estudiantes

puedan compartir saberes, debatir puntos de vista, generar desequilibrios cognitivos, reconfigurar el pensamiento, valorar el conocimiento de las demás personas, argumentar sus decisiones e interesarse por diversas manifestaciones culturales, entre otros.

De manera complementaria, Vygotsky (1964) señala que el pensamiento no se expresa simplemente en palabras, sino que existe a través de ellas. Dicho de otro modo, sin la existencia del lenguaje (en este caso, la lengua) sería imposible considerar el desarrollo del pensamiento; por lo tanto, independientemente de las distintas disciplinas de estudio que convergen en las universidades, el desarrollo científico en cada uno de esos campos solo se ha podido predecir, experimentar, evidenciar y difundir gracias al lenguaje; de ahí la importancia de insistir en involucrar el elemento reflexivo en los actos lectores y escriturales.

Al respecto, vendría bien acoger las consideraciones teóricas de Donald Schön (1992) sobre cómo formar profesionales reflexivos. De acuerdo con este investigador estadounidense, la formación superior debe ocuparse de: a) elaborar un conjunto de conceptos con los cuales se pueda repensar y debatir el conocimiento profesional (planteamiento del que han surgido variados términos como: práctica reflexiva, reflexión en la acción y conocimiento sobre la acción); b) estudiar de qué manera se produce, es decir, cómo se aprende por medio de la reflexión que hacen los propios profesionales en y desde sus actividades; y, c) ofertar modelos de formación que los estudiantes, profesores, y futuros profesionales puedan seguir y emular sin dificultades.

La trascendencia de este componente reflexivo podría ser reforzado por las ideas de Giroux (1997) sobre el lenguaje de la pedagogía crítica, quien invita a los académicos para que pongan a disposición de la sociedad sus conocimientos y reflexiones profesionales en el

objetivo conjunto de contribuir a una mejor experiencia humana; por ello, propone que los centros educativos se constituyan en espacios públicos democráticos donde los profesores puedan (re)convertirse en intelectuales transformativos que enseñen y practiquen el conocimiento, los hábitos y las destrezas de la ciudadanía crítica, de modo que se destaquen como trabajadores dedicados a la interpretación y generación de ideologías y prácticas sociales.

En tal sentido, la enseñanza de la lectura y la escritura en la universidad debería partir de permanentes reflexiones sobre las profesiones y sus implicaciones sociales, ecológicas, artísticas y éticas. Los resultados de tales cavilaciones redundarían en una rica, pertinente y constante producción intelectual que brinde a la sociedad no solo una mejor comprensión de sus dinámicas, sino también algunas alternativas para evitar y resolver problemáticas puntuales.

### **¿CÓMO ASUMIR LA LECTURA Y LA ESCRITURA EN ESTAS ASIGNATURAS?**

Resulta pertinente considerar la propuesta de López y Arciniegas (2004) sobre cómo potenciar la función epistémica de la lectura y la escritura en educación superior. En dicha iniciativa, los autores resaltan la necesidad de propiciar los procesos de aprendizaje en lectura y escritura desde el estudio de una disciplina específica, gestión que deberá acompañarse con la preparación de los educandos en la adquisición de estrategias cognitivas y metacognitivas. Gracias a esto, los aprendices serán más conscientes sobre cómo consiguen sus logros cognitivos y podrán plantear maneras para adelantar la evaluación y regulación de estos procesos.

Esta postura es coincidente con la funcionalidad de la lectura y escritura manifestada por Rosalind Ivanic (2009). Según la exprofesora de la Universidad de

Princeton, la lectura y la escritura en la universidad tienen como propósito evidenciar y potenciar en los estudiantes conocimientos, comprensión de fenómenos propios de las disciplinas y competencias relacionadas con las mismas. Igualmente, se espera que tanto la lectura como la escritura ayuden a los aprendices a cumplir con sus necesidades sociales, administrativas, personales y, eventualmente, laborales.

Lo recién enunciado está en sintonía con los señalamientos de Pérez Abril (2006), en tanto que, leer y escribir, no solo se constituyen como prácticas vitales de la cultura académica universitaria, sino que son requerimientos esenciales en el progreso de cualquier país, dado que es gracias a su intervención que se divulgan los productos académicos y científicos. Así pues, se puede inferir que un país con déficit de lectura y escritura carece de fundamentos en la producción de conocimiento, hecho que pone en entredicho el aporte social de su academia.

Otra consideración que aporta a las concepciones de lectura y escritura (e incluso oralidad) en asignaturas iniciales es la advertida por Álvarez (2010), quien señala que la competencia en comunicación lingüística tiene que ver, además de expresarse de forma oral y escrita, con la utilización del lenguaje como instrumento para representar, interpretar y comprender la realidad; construir y comunicar conocimiento; autorregular el pensamiento, las emociones y la conducta.

Esto posee una estrecha relación con la perspectiva sociolingüística de la enseñanza de la lengua propuesta por Hymes (1971), quien plantea que esta tiene que ver con saber cuándo hablar, cuándo no, y de qué hablar, con quién, dónde, en qué forma; en otras palabras, se trata de la capacidad de los sujetos para crear enunciados que, además de exhibir una construcción gramatical correcta, sean socialmente pertinentes.

Lo anterior implica que dichos enunciados sean “posibles”, es decir, que sean emitidos con base en unas reglas expresas, regidas tanto por la gramática de la lengua como por la cultura de la comunidad de habla; “factibles”, en otras palabras, que la persona posea las condiciones para emitir, recibir y procesar los enunciados; “apropiados”, o sea, que sean adecuados según las variables de diferentes escenarios de comunicación; y “reales”, esto es, que terminen siendo usados por los miembros de la comunidad de habla.

Un elemento complementario de dicha perspectiva es coherente con los aspectos característicos de la gramática discursiva, la que enuncia que las competencias en lengua deberían estar dirigidas a posibilitar la interacción entre personas, entendida esta, como la solución del problema de cómo los planes de acción de varios actores pueden coordinarse entre sí, descripción que ilustra la concepción de lo que Halliday (1982) considera como competencia discursiva.

Esta hace referencia a la capacidad de un individuo para desenvolverse eficaz y adecuadamente en una lengua, armonizando formas gramaticales y significado para conseguir un texto trabado (oral o escrito), en distintas situaciones de comunicación. Envuelve, entonces, el dominio de las habilidades y estrategias que facultan a los interlocutores para producir e interpretar textos en concordancia con los rasgos y características propias de los distintos géneros discursivos de la comunidad de habla en que la persona se desenvuelve (Consejo de Europa, 2002). A manera de cierre, se destaca la relevancia del enfoque discursivo en la comprensión y comprensión textual: es la situación comunicativa la que instaura el sentido en la comunicación humana.

En definitiva, la lectura y la escritura deben ser asumidas como procesos inacabados, complejos y dinámicos que responden a necesidades puntuales de

comunicación determinadas por los contextos que las demandan.

### ¿CÓMO ENSEÑAR LECTURA, ESCRITURA Y ORALIDAD EN ESTAS ASIGNATURAS?

Desde la didáctica de la lengua para educación superior se aclara que el desarrollo de la lectura, la escritura y la oralidad debe partir del proceso de comprensión y construcción de géneros textuales propios de las disciplinas universitarias a las que pertenecen los estudiantes, mediados por una orientación hacia la argumentación y el desarrollo de conciencia de la lectura y la escritura como procesos epistémicos. Estos últimos se configuran como caminos para la estructuración de criterios para la evaluación de discursos académicos y resultan herramientas vitales para interactuar de manera eficiente en culturas académicas universitarias.

De este modo, se plantea el abordaje de la gramática y la ortografía *in situ*, es decir, como producto de las necesidades particulares que los estudiantes manifiesten en sus procesos de composición escrita; además, se incluye la imperiosa necesidad de promover la normatividad para la publicación de trabajos académicos y el respeto por los derechos de autor.

Un documento que sirve como referencia es el artículo titulado: *Prácticas de lectura y escritura para el tránsito de la secundaria a la universidad: Conceptos claves y una vía de investigación*, escrito por el profesor Mauricio Pérez Abril (2007). En este texto se establecen algunas claras directrices para la construcción de propuestas didácticas de lengua en educación superior.

Según el docente e investigador de la Pontificia Universidad Javeriana, en dicho entorno, la unidad de trabajo pedagógico debe ser la situación social y cultural en

la que se lee y se escribe, es decir, la práctica socio-discursiva; por ende, en la intervención didáctica se tiene como principio que los docentes orienten la enseñanza de los aspectos formales de la lengua (gramática, fonética, normativa ortográfica, entre otros) en función de una situación concreta de comunicación, que a su vez, esté inmersa en una práctica social.

Para tal efecto, se consideran el uso de distintos textos en el aula, desde distintas prácticas, así: a) Prácticas de lectura académica (se lee para producir nuevo conocimiento); b) Prácticas lectoras funcionales (se lee para relacionarse con los demás y con el mundo) y c) Prácticas de lectura del goce (se lee para hacer una valoración de lo estético y como experiencia autónoma).

Así mismo, la didáctica de lengua en educación superior enfatiza como elemento prioritario las prácticas de lectura y escritura en el ámbito universitario, lo que significa, según Paula Carlino (2013), comprender que los modos de leer y escribir son específicos de cada ámbito del saber y que implican, un trabajo intencional por parte de los docentes.

De esta manera, se debe procurar el alcance de las funciones esenciales de la universidad planteadas por esta autora argentina: “construir modos rigurosos de lectura y escritura propios de las diferentes profesiones y campos disciplinares”. Esto equivale a afirmar que quien haya pasado por estas prácticas puede comprender que la lectura, la escritura y la oralidad son habilidades cotidianas y continuas, es decir, que no pueden ser encasilladas en el contenido de la universidad y, por lo tanto, no terminan al obtener un título profesional.

Ya en lo relativo a la planificación de las acciones, se sugiere tomar como referencia los aportes provistos por el Proyecto Cero de la Universidad de Harvard

con su propuesta de Enseñanza para la comprensión, específicamente con lo relacionado a lo que Perkins (2005) llamó “los cuatros pilares de la pedagogía”.

En este sentido, la Enseñanza para la comprensión ofrece a los profesores la posibilidad de reflexionar sobre las prácticas educativas y la resignificación de las mismas; mientras que para los aprendices se constituye en la oportunidad de despertar un verdadero interés por reflexionar en torno a aquello que aprenden, además de ayudarlos a conectar lo que estudian en cada asignatura con su vida fuera del aula; lo que también les permite establecer relaciones significativas entre la teoría y la práctica y entre las experiencias pasadas, las presentes y las que vendrán. Esto redundará en la capacidad que desarrollan los estudiantes para ejecutar una amplia y variada gama de procesos mentales (ejemplificar, generalizar, hacer analogías, explicar, demostrar, entre otros) con aquello que han aprendido (Stone, 2005).

En aras de conseguir lo anterior, se recomienda especialmente la implementación de secuencias didácticas; estrategia que ha mostrado brindar diversas condiciones para permitir a maestros y estudiantes alcanzar sus propósitos en el mejoramiento de sus habilidades en lengua materna debido a la presencia armónica y pertinente de la autoevaluación y la coevaluación, en complemento con la tradicional evaluación realizada por el docente.

Estas virtudes se dan porque, según Coll (1992), una secuencia didáctica es un proceso de enseñanza - aprendizaje que persigue unos objetivos concretos mediante la planificación cuidadosa de: a) los materiales implicados y las posibilidades de ajuste de los mismos en la consecución de los objetivos y los contenidos del enseñante; b) el aprovechamiento de las expectativas y actuaciones de los estudiantes para que, producto de la reflexión, puedan mejorar

sus aprendizajes; y c) la evaluación de todos los elementos de la experiencia educativa en función al cumplimiento de metas de enseñanza y aprendizaje.

Así mismo, las secuencias didácticas facilitan la puesta en marcha de prácticas atrayentes enmarcadas en las dinámicas universitarias como: la inclusión del componente en investigación formativa en los objetos de aprendizaje de la asignatura; el uso de sustentaciones parciales de los avances de sus procesos de escritura de un género específico en torno a algún tema de su disciplina de estudio y la publicación de las producciones de los estudiantes para el autoreconocimiento de los educandos como miembros de comunidades académicas.

A propósito de esto, se recomienda la implementación de sustentaciones orales paralelas al proceso de composición de los géneros discursivos, dado que, en ellas, los aprendices expresan los planteamientos iniciales de sus textos, los avances de los mismos y los resultados del proceso de construcción de esos documentos. De este modo, no solo se consigue un alto grado de apropiación de los estudiantes por sus producciones, sino que también, se generan espacios propios del ambiente académico donde se propende por el intercambio de ideas y la realimentación de propuestas, elementos que contribuyen a enriquecer tanto los procesos que se dan al interior de esta asignatura, como la adaptación de los aprendices a las dinámicas descriptivas, explicativas, narrativas y argumentativas características de la universidad.

Finalmente, se hace imperativo que las universidades generen espacios oficiales donde se puedan hacer visibles las producciones de los estudiantes y profesores que fueron gestadas en los cursos iniciales de lectura y escritura; por ejemplo, se sugiere institucionalizar una publicación anual en la que se recopilen las mejores producciones escritas; además, se re-

comienda organizar un evento académico que sirva como espacio para la difusión de las producciones orales que surgen de cada grupo de estas asignaturas.

## REFERENCIAS

- Álvarez, T. (2010). *Competencias básicas en escritura*. Barcelona: Octaedro.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura* (Colección Los Noventa). México: CNCA/Grijalbo.
- Carlino, P. (2013). Alfabetización académica, diez años después. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. Consejo Mexicano de Investigación Educativa. Vol 18. Núm. 57.
- Coll, C, et al. (1992) *Actividad conjunta y habla: una aproximación al estudio de los mecanismos de influencia educativa*. *Infancia y aprendizaje*, vol. 15, no 59-60.
- Consejo de Europa. (2002). *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. (<http://cvc.cervantes.es/obref/marco>). Madrid: Instituto Cervantes – Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Anaya.
- Giroux, H. (1997): *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- González, B.; Salazar, A. & Peña Borrero, L. (2015). *Formación inicial en lectura y escritura en la universidad*. Bogotá, D. C: Pontificia Universidad Javeriana.
- Halliday, M. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hymes, D. (1971). *Acerca de la competencia comunicativa*. Madrid: Edelsa.
- Ivanic, R. (2009). *Writing as social practice: The roles and challenges of writing in higher education*. Conference. Literacy Research Center. Lancaster University.
- Jurado, F. (2007) *La dimensión pragmática de la escritura en el contexto universitario*. I Encuentro Nacional de Discusión sobre Políticas Institucionales para el Desarrollo de la Lectura y la Escritura en la Educación Superior. Asociación Colombiana de Universidades, ASCUN y Red Nacional de Discusión sobre Lectura y Escritura en Educación Superior. Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, 26 y 27 de abril.
- López, G. y Arciniegas, E. (2004). *Metacognición, lectura y construcción de conocimiento. El papel de los sujetos en el aprendizaje significativo*. En *Cátedra Unesco para la lectura y la escritura en América Latina*. Universidad de Valle. Cali. pp. 51 – 58.
- Milicic, B. et al. (2007). *La cultura académica como condicionante del pensamiento y la acción de los profesores universitarios de física*. *Investigações em Ensino de Ciências*, 2007, vol. 12, num. 2, p. artículo n5.
- Pérez, M. (2006). *Leer y escribir en la universidad: entre el déficit del estudiante y las configuraciones didácticas de los docentes*. Bogotá: Facultad de Educación de la Pontificia Universidad Javeriana.
- Pérez, M. (2007). *Prácticas de Lectura y Escritura para el tránsito de la Secundaria a la Universidad: Conceptos Claves y una vía de Investigación*.

Pérez, M. y Rincón, G. (coords.) (2013). *¿Para qué se lee y se escribe en la universidad colombiana? Un aporte a la consolidación de la cultura académica del país*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Perkins, D. (2005). *¿Qué es la comprensión? En: La enseñanza para la comprensión*. Paidós, Buenos Aires.

Salazar, A, et al. (2015). *Lectura y escritura en la universidad: contribución para reconstruir una historia*. Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación [en línea], 8 (Julio-diciembre).

Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo Diseño de la Enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona. Paidós.

Soler, R. (2007). *Nuevo enfoque metodológico a través de las TIC en el proceso de enseñanza aprendizaje del inglés*. Estrategias de aprendizaje en el entorno virtual., Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, vol. 21, núm. 2-3, págs. 183-196.

Stone, M. (2005). *La enseñanza para la comprensión*. Buenos Aires: Paidós.

Vygotsky, L. (1964): *Pensamiento y Lenguaje*. Buenos Aires, Lautaro.

Woods, P. (1990). *Educational ethnography in Britain*. En: Sherman, R. R. & Webb, R. B. (Eds.): *Qualitative research in education: Focus and methods*. Falmer Press, London.

1 Reflexiones resultantes del proyecto de aplicación titulado: Propuesta de formación docente para la didáctica de la lengua en educación superior.

**MELANCOLÍA Y ANGUSTIA EN LA REPRESENTACIÓN  
POÉTICA: PABLO NERUDA (POEMAS DE SUS  
PRIMERAS PUBLICACIONES, 1920-1933)**

**Álvaro Acevedo Tarazona**

## MELANCHOLY AND ANGUISH IN THE POETIC REPRESENTATION: PABLO NERUDA (POEMS OF HIS FIRST PUBLICATIONS, 1920-1933)

### RESUMEN

A partir del llamado “modernismo” literario vigente desde mediados del siglo XIX hasta bastante entrado el XX, se infiere cómo Neruda se separa de la hermenéutica poética de esta tradición para pasar de una interrogación ontológica por el “estar en el mundo” a otra por “ser en el mundo”. Para ello se recurrirá a una reflexión que deviene en cuestiones de tipo ontológico a propósito del ser en el mundo heideggeriano para finalmente comprender el trasegar poético de Neruda desde la angustia y la melancolía hasta llegar al optimismo, la esperanza y la profecía como manera de canalizar una inagotable capacidad poética.

**Palabras clave:** Existencialismo, Literatura latinoamericana, Ontología, Poesía

### ABSTRACT

From the so-called literary “modernism” in force from the mid-nineteenth century until well into the twentieth, it is inferred how Neruda separates himself from the poetic hermeneutics of this tradition to move from an ontological interrogation to “being in the world” to another for “being in the world”. For this, we will resort to a reflection that becomes ontological questions about being in the Heideggerian world to understand finally Neruda’s poetic transference from anguish and melancholy to optimism, hope and prophecy as a way to channel an inexhaustible poetic capacity.

**Keywords:** Existentialism, Latin American literature, Ontology, Poetry

AUTOR

### Álvaro Acevedo Tarazona

*Profesor Titular de la Universidad Industrial de Santander.  
Director del Grupo de Investigación Políticas, Sociabilidades  
y Representaciones Histórico-Educativas (PSORHE).  
Correo: [tarazona20@gmail.com](mailto:tarazona20@gmail.com).*

**Recibido: 24 de septiembre 2018  
Aprobado: 20 de mayo 2019**

## MELANCOLÍA Y ANGUSTIA

Para la melancolía, Andrea Paul construye la siguiente definición cuando nos dice “si prestamos atención a su significado etimológico, del griego μέλας “negro” y χολή “bilis”, comprobamos que se trata de un estado cuya desmesura nos dirige a lo amargo y oscuro que la naturaleza de la melancolía tiende a perpetuar” (Paul, 2014, p. 175). El estado melancólico se hace patente como una tendencia al sufrimiento y a permanecer en un dolor constante, en una suerte de estado pernicioso para el equilibrio de los humores del cuerpo. Gracias a Aristóteles, el concepto de melancolía pasa de ser un descriptor médico a significar toda una manera de estar en el mundo, una actitud desde el humano hacia aquello que lo rodea, caracterizado por producir estados de tristeza y temor (Pérez, 2011, p. 219). Debido a ello, la melancolía permanece muy ligada a la sensibilidad, a las impresiones y, en fin, al impacto de externalidades concebidas en su afectación psíquica. No obstante, la melancolía es una proyección de una fantasía que responde en primer lugar a una relación traumática con el otro, una suerte de forma de mediar entre el abismo que me separa del Otro. Entre el deseo del otro y yo, creo la melancolía que a la vez me separa y me une.

La creación estética puede servir como un criterio de distinción, pero también es un vehículo, una conexión con ese Otro traumático que se sitúa en mi trama significativa. De esa forma, la melancolía sería a la vez que deseo (en el sentido de establecer un vínculo), resistencia ante el deseo (en el sentido de establecer una separación, una distinción, carente de la religación inscrita en el deseo). Esta paradoja que describe toda una forma de estar en el mundo, revela que la experiencia estética se halla situada como puerta de acceso a una experiencia harto compleja: la crítica filosófica y psicoanalítica.

Esta conexión (la creada desde la estética) aparece rota, por eso indica una “falta”. La melancolía es en esencia, una relación que indica una ausencia de un ideal, pero tal ausencia lo que indica es un deseo, deseo proyectado que es el núcleo traumático de la esencia: es a la vez que distinción y separación, por su carácter de ausencia, vínculo desde la proyección del deseo: la pérdida del objeto necesariamente es antecedida por el deseo del objeto que es el *leitmotiv* de la melancolía, puesto que la supuesta “pérdida” del objeto de deseo es en sí misma la melancolía. No obstante, la melancolía es una relación externalista que busca explicar una especie de proyectarse hacia afuera que constituye el deseo. En la melancolía, se trata del deseo de un objeto ideal, imaginal, porque el objeto en sí no es percibido, pero ese objeto cumple una función meramente externa, como tal, no adquiere una relación trascendental en la conciencia.

Retomando el caso específico de la poesía, su doble naturaleza que se inscribe en el acto social como distinción y religación, describe el núcleo traumático (la melancolía) como una suerte de significación interna envuelta en la trama de signos que constituyen el poema. Nos aproximamos entonces a la idea del poema como representación, como expresión de un núcleo traumático que hace referencia a un fenómeno social no determinado que se inscribe en lo que se podría denominar como la “vida” del artista. El poema como representación halla su realización en el intento de acto comunicativo, en la expresión, en el intento de establecer un vínculo con el Otro, pero también encuentra su razón de ser en la distinción, en la demarcación del abismo que separa al Otro (el “Mundo”, la “Amada”, etc.). De esta forma, un abordaje poético de la idea de melancolía debe tener presente que, si bien el poeta busca transmitir su melancolía, establecer el vínculo comunicativo con el lector e incluirlo en su dimensión poética a través de la lectura como procedimiento hermenéutico de la

representación, también busca subrayar que él tiene una naturaleza distinta, separada, se erige como una especie de “iniciado”.

Neruda: la introspección como representación poética. El tránsito de la melancolía a la angustia

El chileno Pablo Neruda (cuyo nombre fue, hasta la década del cuarenta, Neftalí Ricardo Reyes Basoalto) antes del inicio de su militancia comunista (1936), se caracterizó por desarrollar una hermenéutica introspectiva de sí mismo desde la representación poética. En un principio, siguiendo la estela perfumada del modernismo, Neruda explora su yo amoroso y erótico, es decir, la dimensión: amoroso/erótica de su conciencia, desarrollando su libro más famoso, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, en la cual se limita a narrar su percepción de la relación amorosa y de sus “amadas”, en una especie de monólogos que expresan sus expectativas o anhelos acerca del objeto de su deseo (el Otro) que constituía la amada:

6

*Te recuerdo como eras en el último otoño.  
Eras la boina gris y el corazón en calma.  
En tus ojos peleaban las llamas del  
crepúsculo.  
Y las hojas caían en el agua de tu alma.*

*Apegada a mis brazos como una enredadera,  
las hojas recogían tu voz lenta y en calma.  
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.  
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.*

*Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:  
boina gris, voz de pájaro y corazón de casa  
hacia donde emigraban mis profundos  
anhelos  
y caían mis besos alegres como brasas.*

*Cielo desde un navío. Campo desde los  
cerros.*

*¡Tu recuerdo es de luz, de humo, de estan-  
que en calma!*

*Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.*

*Hojas secas de otoño giraban en tu alma  
(Neruda, 2010, pp. 31-36)1.*

La representación poética se elabora desde un “recuerdo”, es decir, desde una percepción subjetiva del poeta. Desde el principio, se observa cómo el poeta solo ofrece una representación particular, en la cual proyecta los significantes de su deseo, puesto que el recuerdo es su recuerdo, y este no se escribe en una dimensión objetiva, sino que obedece casi que exclusivamente a la subjetividad del poeta, a esa subjetividad en la cual se entremezclan deseos y frustraciones, etc. Las imágenes/significantes se entremezclan con el deseo y coadyuvan en la aparición de la distinción hermética porque en vez de decir “desde mi deseo, te percibo de determinada manera”, el poeta recurre a un juego del lenguaje para erigir, desde el empleo de la imagen/significante en la construcción de su discurso, la distinción, la separación inasible que lo define como un objeto distinto al contexto en el cual se halla inmerso.

---

1 Ha sido numerado como poema “6” aunque en la *Antología general* no tiene numeración.

En lo tocante al núcleo melancólico, la evocación a través de la imagen-representación construida nos remonta a un proceso de imaginación de dicha representación que constituye una transformación desde el significado literal del fenómeno social indeterminado hasta su sustitución por imágenes/significados que se insertan en un marco ideológico de referencia particular. Esto es una suerte de re-elaboración del significado del encuentro, por medio de su re-construcción a partir de imágenes/significantes que, a simple vista, pueden parecer ajenas al fenómeno (en este caso, el encuentro amoroso), pero que luego de re-construir se integran con el núcleo melancólico elaborando todo un nuevo sentido representativo del poema como representación/signo.

En conclusión, si bien tenemos una “distancia”<sup>2</sup> respecto de la amada caracterizada por el “recuerdo” y la “ilusión” que serán temas recurrentes en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que se identifica, en primer lugar, desde la distancia del poeta (su condición de “separado” o “iniciado”), y también, es posible, atribuible a circunstancias externas (el destino, la vida, etc.) siempre siguiendo el mecanismo de la proyección; la comprensión de la diferencia por la proyección en el Otro, cuya amarga constatación en la “falta del Otro”, por consiguiente, separación del otro, en este caso “la amada”, y surgimiento de la representación como devenida de esa distinción.

---

2 En el Poema 12 (*Para mi corazón basta tu pecho...*) tenemos la “ilusión”: “es en ti la ilusión de cada día”, en el Poema 10 (*Hemos perdido aún este crepúsculo...*), “yo te recordaba con el alma apretada/de esa tristeza que tú me conoces...”; en el Poema 15 (*Me gustas cuando callas...*), “me gustas cuando callas porque estás como ausente” y, más abajo, “me gustas cuando callas y estás como distante”, o finalmente, en el Poema 19 (*Niña morena y ágil...*), en el cual el poeta escribe: “niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca”, por citar algunos de los más sobresalientes ejemplos.

Sin embargo, la ruptura de Neruda con la veta clásica del modernismo poético cuya idea cardinal fue la idea de la melancolía como forma de enfrentarse a una materialidad hostil y amenazante, se da con el libro titulado *Residencia en la tierra* que comprende la escritura desde 1925 hasta 1933. Neruda explorará en estos poemas, su relación con su entorno no solo desde una perspectiva melancólica, sino que alcanzará los significantes existenciales cuando inicie el proceso que lo llevará a preguntarse por su ser, no solo por su relación con el mundo, sino por su forma de ser/estar en el mundo: de ahí devendría, entonces el título *Residencia en la tierra*. Este proceso se entiende si advertimos que, desde las primeras publicaciones de su poesía, Neruda mantiene una clara separación entre el poeta y su “Mundo”, y después de haber explorado el estado de la relación entre el poeta y su “Mundo”, se desplaza hacia la pregunta por la identidad del poeta, en relación, sí, con el “Mundo”, pero desarrollada desde la reflexión filosófica de la existencia del poeta en sí. Y va más allá del poeta: Neruda llega a preguntarse por el ser del “hombre” de aquellos días, llega a trazar una definición de lo que significa filosóficamente la existencia no solo del poeta, sino de toda la humanidad. Y desde la lectura de Neruda, el ser humano es, ante todo, un ser entregado a la angustia.

Ahora bien, en *Residencia en la tierra*, Neruda experimentaría una suerte de apertura de su universo poético, de su “mundo relacional” puesto que ya no solo cabe la evocación amorosa, sino que también se puede postular una apertura hacia lo cotidiano. Anteriormente, el entorno o “mundo” de Neruda se hallaba sublimado por la Amada, por la imagen de la Amada y su interpretación se reducía básicamente a ella. El entorno del poeta como espacio social donde este se relaciona, se vuelve más amplio porque desde la relación con la Amada y, eventualmente, con el posible lector, pasa a relacionarse con la cotidiana

nidad social que percibe. Ello conduce, a través de la interrogación acerca de su relación con el “Mundo”, a la interrogación por la propia existencia. En primer lugar, la poética del estar en el mundo describe la existencia de una materialidad paradójica, envuelta en la contradicción. Véase, por ejemplo, en el poema *Galope muerto*, la segunda estrofa:

*Aquello todo tan rápido, tan viviente,  
inmóvil sin embargo, como polea loca en sí  
misma,  
esas ruedas de los motores, en fin.*

*Existiendo como las puntadas secas en las  
costuras del árbol,  
callado, por alrededor, de tal modo,  
mezclando todos los limbos de sus colas.  
¿Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?  
(Neruda, 2007, 45-46).*

Ofrece una totalidad percibida (Mundo) como una contradicción en sí misma (móvil/inmóvil), refleja la complejidad de la experiencia sensible, la percepción de una oscilación ontológica entre lo móvil y lo inmóvil que describe la dinámica de la relación poeta/mundo. La materia, en pleno movimiento, en pleno devenir, pero a la vez, inmóvil, desde la experiencia del humano (la paradoja del devenir: la materialidad nos parece estática desde la medida de la vida humana) halla cierta relación con la actividad que tradicionalmente es descrita como percepción humana, desde tal percepción, lo básico del análisis serían las impresiones del sujeto, es decir, el mundo precapturado a través de su subjetividad, por lo cual, es factible esa doble sensación de movilidad e inmovilidad. Por otro lado,

este “galopar muerto” (en sí mismo, el título juega con lo móvil y lo inmóvil), este “desplazarse inmóvil”, refleja por sus características, la idea heideggeriana del “estado de yecto”, o “estar lanzado”, y de cómo el movimiento en sí mismo no es sino desplazamiento hacia lo inmóvil, hacia la muerte, hacia el fin del estar en el mundo, tal y como lo conocemos. Es una suerte de paradoja de la existencia que tal trasegar tenga como aparente finalidad la muerte y, por lo tanto, el cese de todo “movimiento aparente”.

En cierto sentido, la poética de Neruda de este periodo puede subrayarse como una poética de la dialéctica de la existencia. No en vano ya es clásica posición en el existencialismo, afirmar la existencia como un trasegar que raya en lo carente de sentido (en la poética nerudiana, en un “galope muerto”) hacia la muerte. Tal sería la paradoja de la existencia: mediante una deducción muy simple, se concluiría que técnicamente, si el fin último de la existencia (como estar en el mundo) es la muerte, la existencia carece de utilidad. Sin embargo, interrogarse por la relación dialéctica de la existencia no es, de ninguna manera, la interrogación ontológica, la interrogación de la reflexión filosófica que señala una interiorización de estas reflexiones existenciales, y permea no solo la relación del poeta con el “mundo”, sino, en sí mismo, su propia identidad, su propia esencialidad desde la posibilidad de ser de su existencia. Con todo, poemas que comparten el mismo contexto material (espacio/tiempo, es decir escritos en Chile, más precisamente Santiago, en el año de 1926 y a punto de emprender el viaje hacia Oriente) (Neruda, 1994, pp. 78-81), con *Galope muerto*, también reflejan reminiscencias de la primera relación: la de la melancolía, esa especie de angustia sustancialmente ligada a lo Otro que, sin embargo, no se aproxima a la interrogación acerca de la existencia del propio poeta y su relación con el mundo.

Paralelo al avance hacia la angustia, existen aún reminiscencias de lo que se ha querido describir como melancolía. La angustia posee unas características completamente diferenciadas, si se quiere darle una significación similar a la que tiene esta palabra en el esquema de conceptos y categorías de Heidegger:

*La angustia no es sólo angustia ante..., sino que, como disposición afectiva, es al mismo tiempo angustia por... Aquello por lo que la angustia se angustia no es un determinado modo de ser ni una posibilidad del Dasein. En efecto, la amenaza misma es indeterminada y, por consiguiente, no puede penetrar amenazadoramente hacia este o aquel poder ser concreto fáctico. Aquello por lo que la angustia se angustia es el estar en el mundo mismo. En la angustia se hunde lo circummundanamente a la mano y, en general, el ente intramundano. El "mundo" ya no puede ofrecer nada, ni tampoco la coexistencia de los otros. De esta manera, la angustia le quita al Dasein la posibilidad de comprenderse a sí mismo en forma cadente a partir del "mundo" y a partir del estado interpretativo público. Arroja al Dasein de vuelta hacia aquello por lo que él se angustia, hacia su propio poder estar en el mundo (Heidegger, 1997, p. 188). (El subrayado es nuestro).*

La angustia es un estado, una "condición", si se quiere, parte de un modo de ser que deviene de la propia estadía en el mundo por lo cual resulta tener una significación existencial, si se tiene en cuenta que no podemos desligar al Dasein de su facticidad, esto es, de su estar-en-el-mundo. La angustia es preocu-

pación por ese propio estar en el mundo. Más allá: implica romper con el mundo, llegar al punto de percibir el mundo como algo tan hostil que ya no tiene nada que ofrecer: lo que se busca desde la angustia es el dejar de ser, la ausencia de una significación. La única forma de resolver esa angustia sería un no-estar-en-el-mundo, una suerte de inexistencia, de arrojamiento hacia una nada donde no haya significación. En la melancolía, si bien se subraya un abismo insoslayable entre el poeta y su amada, no llega el poeta a interrogarse acerca de su estar-ahí, esto es, no llega a interrogarse por la "ontologicidad" (la condición ontológica de su existencia) desde su estadía en el mundo. La angustia existencial podría encontrar sus raíces en lo que exponía Schopenhauer, al afirmar: "el hombre es consciente de que a cada hora se acerca a la muerte, y eso en ocasiones hace la vida grave incluso a aquel que no ha conocido ya en la vida misma ese carácter de destrucción perpetua" (Schopenhauer, 2004, p. 39). El asunto no es ni siquiera mencionado en la poética relativa a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y aun la que pertenece al *Hondero entusiasta*. Se diría que el poeta se halla "ocupado" en su cotidianidad inmediata, y por eso, son sus relaciones amorosas las que ocupan el plano inmediato. Conforme se agranda la distancia entre Neruda y el mundo, lo vemos transitar cada vez más hacia el cuestionamiento por su existir. No es coincidencia que su salida de Chile, rumbo a un destino diplomático incierto en 1927, sea la que signifique la verdadera conversión hacia la poética del fenómeno de la angustia.

Luego de sus primeras experiencias poéticas representadas por cuatro libros: *Crepusculario*, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *El hondero entusiasta* y *Tentativa del hombre infinito*, Neruda emprende una nueva aventura poética. Su poética anterior, centrada en la cotidianidad inmediata, en la ciudad, la amada, y en fin, en un análisis de toda la

materialidad circundante, se transforma radicalmente en una mirada acuciosa de algo así como el efecto de lo percibido en el poeta: a partir de la mirada global, en ocasiones melancólica, pero siempre familiar y por lo tanto, segura, pasamos a una “comparecencia de las cosas”, a una interrogación de los signos/representaciones con toda su carga significativa que frente a una materialidad desconocida, y por este hecho, hostil, ayuda a configurar el traslado de Neruda hacia Oriente, como en gran medida, la instancia decisoria que rodea este cambio en su poética.

No obstante, el miedo sigue dándose desde una perspectiva externa, es “miedo del Otro”, o “de lo otro”, es significación donada desde una percepción de acuerdo a las categorías de perjudicialidad y cercanía. Sin embargo, se halla más cerca de la angustia, en tanto que se diferencia de la melancolía por su capacidad de pensar la relación, condición que no tiene la melancolía, donde la relación simplemente se experimenta, se vivencia, no se intenta comprender. Bajo el miedo yacería una voluntad comprensora, si se tiene en cuenta que se quiere determinar cómo es la relación entre el “Dasein” y su Mundaneidad circundante a través de las categorías de la percepción que permiten hacer alguna clase de reflexión en torno a esas percepciones. Se podría caracterizar, siguiendo un poco la poética de Neruda, que el miedo es una aproximación a la angustia, pero no resulta siendo la angustia: no hay aún pregunta por el ser, no se concibe aún la relación desde el ser, lo que se analizan son las comparecencias de la Mundaneidad y los entes ante el ser. Por lo tanto, en esa condición de la respectividad, lo que hay es un miedo hacia la cotidianidad, de ninguna manera se trata de una angustia existencial u ontológica.

En este contexto, es clave, si se quiere identificar la conversión hacia la “angustia existencial”, ontológica y “directa”, el poema *Significa sombras*. Este

poema es un destino manifiesto del ser hacia una existencia permanentemente entregada a la muerte y a la desazón que produce saberse de antemano, finito y destinado a esa especie de no-ser de la muerte que es lo que define el tránsito desde el miedo hacia la angustia existencial.

### **EPÍLOGO: EL ARRIBO A LA POSITIVIDAD HISTÓRICA Y A LA TEOLOGÍA COMO SUPERACIÓN DE LA RELACIÓN MELANCOLÍA-MIEDO-ANGUSTIA**

Evidentemente, Neruda posee un bien diferenciado trasegar poético, un devenir dialéctico que profundiza y ahonda en la melancolía típica de la fase de la modernidad que la ha tocado vivir (finales del siglo XIX-principios del XX), en una suerte de “superación negativa” (así suene paradójico) del estado poético melancólico que es el origen del miedo, estado de “profundización”. En su constante interpretación de su materialidad, ofrece una diversidad de representaciones que devienen, es cierto, de Neruda como existencia fáctica pero que rebasan a su autor en el sentido de que cada una adquiere una vida propia al punto que se convierten en criaturas que muchas veces alcanzan a espantar a su autor.

Estas múltiples personalidades son las que emanan de la propia introspección: la tesis que puede sostenerse es que, al ser tan evidente y tan profunda la co-implicación situacional de Neruda con el objeto de su relación (que es lo que se desplaza, lo que cambia dialécticamente, y produce “los Neruda”, primero la Amada, luego los objetos externos, y finalmente, el propio ser del poeta), necesariamente la introspección ahondó hasta caer en el cuestionamiento ontológico/metafísico, dejando de preguntarse por el estar en el mundo (la Amada y los objetos externos), para finalmente asumir la pregunta por el ser, tocando con eso su propia naturaleza ontológica. Ya hemos dicho, esta especie de condición existencial, de permanente

angustia, se rompe cuando Neruda asume el optimismo, la esperanza y la profecía como manera de canalizar una inagotable capacidad poética que, de haber estado al servicio de la angustia, muy seguramente le hubiera conducido por otros caminos.

Se hace patente entonces que, a pesar de estar indudablemente relacionados, el ser y el estar en el mundo se configuran como dos modos de ser distintos en el mundo, siendo, como ya lo señaló Heidegger, el primero de ellos propio, y el segundo impropio. Sin embargo, Neruda empieza moviéndose en la impropiedad porque no logra definir su propia identidad más que recurriendo a referentes externos, es en la última parte de *Residencia en la Tierra* donde finalmente llega a la interrogación acerca de su propio existir, describiéndose como alguien que existe para morir, que se destruye permanentemente, en esa suerte de paradoja que es el rasgo más significativo de esta etapa. Aquí es donde se toca al menos, la cuestión ontológica, y como hemos visto, el vehículo hacia ella es el recorrido melancolía-miedo-angustia.

Antes de aproximarnos a terminar, nos vemos obligados a sugerir que este esquema es en parte superado a partir de la ruptura de 1936: allí nace la positividad, inscrita en la profecía y en la esperanza que significó en aquella época el comunismo para Neruda. El motivo principal de la poesía será nuevamente lo externo: la lucha política, el partido, el destino y el pasado de la humanidad, probablemente para señalar la pertinencia de la propuesta comunista. Así queda esbozado en el primer gran libro enteramente político de Neruda: *Canto general*. Así, Neruda nuevamente se entrega a sus preocupaciones ónticas y a la cotidianidad que le es respectiva.

## REFERENCIAS

- Heidegger, Martin (1997). *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Neruda, Pablo (1994). *Confieso que he vivido*. Barcelona: RBA Editores.
- Neruda, Pablo (2007). *Residencia en la Tierra*. Madrid: Marenostrium.
- Neruda, Pablo (2010). *Antología general*. Lima: Alfaguara.
- Paul, Andrea (2014). El concepto de melancolía en Marsilio Ficino. *Eikasia. Revista de Filosofía* (57): 173-186.
- Pérez, Cristina (2011). *Resurgir de la razón melancólica*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Schopenhauer, Arthur (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.

# **TINTA PARA MI PLUMA**

**Luz Yenkary Peralta Jaimes**

## INK FOR MY PEN

Un café rancio, un cigarrillo barato y una vieja máquina de escribir. Era lo único que me acompañaba antes de conocerla. Mi vida no tenía sentido en absoluto. Solo era un hombre de 52 años que alguna vez fue un escritor reconocido, una mente brillante de su generación. Pero todo había quedado atrás, en mis años de gloria, en mi juventud. Ahora solo escribía artículos paupérrimos para un pequeño periódico regio.

Aurora Rosenzweig. Ella me cambió la vida un año atrás y yo se la acabo de cambiar a ella. Les contaré como la conocí: fue en el lanzamiento de un libro de cuentos, al que fui por complacer al único amigo que me quedaba de aquellos tiempos pasados, Roberto Ballarta, uno de los autores de dicho libro, así que fui al evento solo por compromiso.

Roberto y ella estaban hablando cerca de la tarima, después del conmovedor discurso de mi amigo. Pensé que estaba alucinando cuando la vi por primera vez porque ella iluminaba el lugar solo con su presencia, era como si tuviese un reflector sobre ella, sin que lo notase, era como una estrella brillando sola en el inmenso cielo que representaba aquel lugar.

Cuando los dos comenzaron a caminar en mi dirección, quise fundirme con la pared. Ella me movía el suelo, agitaba mi corazón, me sentí hipnotizado y avergonzado a la vez. Temía no poder articular una sola palabra si me llegase a hablar. Solo recuerdo que dijo lo siguiente cuando Roberto nos presentó:

AUTOR

**Luz Yenkary Peralta Jaimes**

*Profesional en Estudios Literarios*

*Universidad Autónoma de Bucaramanga*

*Docente IPLER sede Sogamoso*

*Correo: lperalta865@unab.edu.co / yenperal@gmail.com*

**Recibido: 12 de marzo 2019**  
**Aprobado: 20 de mayo 2019**

-Un gusto, Aurora Rosenzweig. –su acento alemán era perfecto.

-Pacho Mendez. –dije extendiendo mi mano para tomar la que ella me extendía.

-Francisco. –aseguró.

-Sí, pero todos me llaman Pacho.

-Francisco, es su nombre. Pacho es un extraño... ¿o es Francisco el extraño? –acompañó su pregunta levantando una delineada ceja.

Esa mujer me desarmaba. En ese momento ninguno de los dos sabíamos que más adelante yo haría lo mismo, literalmente. Aurora siguió sorprendiéndome hasta el último día con sus palabras. Ella no era una jovencita de 23 años, hija de papi; todo lo contrario, Aurora hablaba con una sabiduría antigua, como la de los viejos que han visto y recorrido el mundo de norte a sur. Yo no creía en el destino, las segundas oportunidades o las casualidades, eso solo era para tontos y seguidores de la *New Age*. Ahora pienso diferente, gracias a ella.

Tres años después estábamos en mi pequeño nido, sucio y desordenado. Yo escribía con la pluma inglesa

que me había traído en unos de sus viajes por Europa con su familia, la cual me odiaba con toda la razón del mundo. Aurora estaba tan callada y tan pálida, apenas podía mantener sus grandes y brillantes ojos abiertos, mientras la vida se le escapaba entre las manos.

No, no estoy hablando de forma metafórica, Aurora se desangraba en un rincón de la estancia, manchando su hermoso vestido blanco. Ella mismo lo había escogido para ese día, sabía que de su sangre renacería una historia que cambiaría al mundo entero. Lo supo desde el principio, sí, ella sería la tinta que le daría vida a mi última obra maestra.

Antes de terminar mi frenética escritura, Aurora trató de hablar, pero solo le quedaban fuerzas para su último suspiro. Me acerqué a ella para darle un casto beso en los fríos labios, era demasiado tarde para despedirme. Detuve la escritura, no necesitaba más palabras. Firme con mi nombre: Francisco. Ese era el extraño que ideó todo el plan, el extraño que la convenció de ser la musa y un instrumento para la grandeza.

Me senté a su lado, la tomé de la mano y me uní a ella en la eternidad. No tenía remordimiento alguno, nuestra tarea había sido encomendada por los mismos dioses que la llevaron hasta mí. El punto final de nuestra obra solo era el inicio de nuestra nueva vida.

# **ENTREVISTA CON EL POETA Y ESCRITOR HELLMAN PARDO**

**Gonzalo Forero Santana**

## INTERVIEW WITH THE POET AND WRITER HELLMAN PARDO



AUTOR

**Gonzalo Forero Santana**

*Estudiante del Programa de Literatura Virtual  
Universidad Autónoma de Bucaramanga  
Correo: gforero783nab.edu.co*

**Recibido: 7 de marzo 2019  
Aprobado: 20 de mayo 2019**

Ante todo quiero aclarar que el entrevistado es mi amigo. Durante cinco años fui director de la Casa Cultural Imago y tuve el privilegio de trabajar a su lado en la Fundación Imago donde él era Director de Proyectos Culturales y Director de la Biblioteca comunitaria de la Casa Cultural Imago en Ciudad Bolívar en Bogotá.

En la primera ocasión que me visitó en mi casa en el barrio La Soledad, me quedó la impresión de que al despedirse consagró aquel lugar con sus palabras de oficiante en el altar de la poesía, al decirme: “cuando entré a esta casa tuve la sensación de entrar a una catedral, así me sentí al estar aquí.” Eso, lo confieso, me sorprendió gratamente.

Para realizar esta entrevista lo invité de nuevo a mi casa y él, que anda bastante ocupado, me regaló cerca de una hora de su tiempo. Esto fue lo que me contó en medio de una charla informal pero muy reveladora.

Hellman Pardo es uno de los jóvenes poetas colombianos que se destacan en el ambiente literario no solo de Colombia sino a nivel latinoamericano. Su poesía aparece en varias antologías nacionales e internacionales y ha sido traducida al japonés. En febrero de 2018 fue declarado Premio Nacional de Poesía en el XIX Concurso de Poesía Eduardo Cote Lamus de la ciudad de Cúcuta. En la próxima Feria del Libro de Bogotá, FILBO 2018, lanzará su último libro de poesía *Reino de Peregrinaciones* y su primera novela *Lecciones de violín para sonámbulas* ambas de Uniediciones.

Nació en Bogotá, en 1978. Su amor por las letras se inició prácticamente desde la infancia porque en la biblioteca de su padre, encontró varios libros que le hablaron de otras realidades y de otros universos que le despertaron inquietudes y gustos por lo literario y concretamente por la poesía. Los libros que lo

marcaron de niño fueron *La Isla del Tesoro* de Robert Louis Stevenson y una Antología de Poesía donde leyó a los poetas franceses, a los simbolistas y a los románticos alemanes.

*(...) sabía que había algo allí y es la musicalidad que tiene la palabra, pero yo he leído siempre de todo: novela, cuento, poesía; lo que no le pasa a los narradores hoy día. A la mayoría de los narradores no les interesa y no quieren leer poesía. El poeta sí lee mucha narrativa porque necesita ver mucho más allá de lo que escribe.*

Además de poesía, Hellman escribía cuentos y ensayos y llegado el momento de graduación de bachiller, debió decidir qué camino tomar. Como además de la literatura le gustaban mucho las matemáticas optó por la ingeniería donde sentía que se podían aplicar estas de manera práctica.

*(...) pero siempre el gusto por lo literario estaba presente, leía muchísimo, fui director de la revista de la Universidad de Cundinamarca en Fusagasugá, hasta que me gradué. Siendo profesional, comencé a trabajar en Bavaria y el verme en una oficina todo el tiempo, donde entraba a las siete de la mañana pero no sabía a qué horas iba a salir, me fue desencantado de la ingeniería, me fui alejando de esta hasta el punto de comenzar a vivir una crisis existencial.*

En este momento crucial, Hellman se cuestionó sobre como transcurriría el resto de su vida y se dio cuenta que su necesidad vital era escribir, escribir de verdad, porque lo hacía pero a medias, en los pocos momen-

tos que le quedaban libres, mas no a plenitud como en realidad lo deseaba en lo profundo de su ser.

*(...) escribía, pero necesitaba escribir de verdad, es decir, tomarme el tiempo suficiente y tener esa conciencia del escritor. No abandonarlo todo como decía Breton, pero (en ese momento) empecé a abandonar parte de lo que era para hacer lo que quería. En ese caso era escribir.*

Tomando un taller de poesía y literatura con el poeta meditador y ensayista Jaime García Maffla, a quién considera uno de sus maestros, recibió su bautizo de fuego cuando este le dijo: "Hellman ya no vivas más, comienza a sentir". Algún potencial tuvo que ver García Maffla en el incipiente poeta para decirle tales palabras. El caso es que durante unos seis meses esa impactante frase le dio vueltas en la cabeza, hasta que entendió que no debía vivir como hasta entonces si quería ser feliz de verdad. En ese instante se impuso el poeta, renunció a su trabajo, abandonó su carrera de ingeniero y se dedicó a escribir.

Soy un convencido de que cuando una persona inicia un camino de búsqueda y se cuestiona en lo profundo de su ser sobre su verdadero papel en la vida, la vida misma; o el universo; o el destino; como quiera que se llame, comienza a abrir las puertas necesarias para que ese encuentro consigo mismo se dé.

En 2011 a Hellman le fue otorgada la Beca a la Circulación Internacional de Creadores en Nueva York por parte del Ministerio de Cultura de Colombia.

*Tuve la oportunidad de viajar a Nueva York, allá estuve un tiempo. En ese lapso se me reveló la novela y empecé mi primer libro de*

*poesía. Eso implicó cambiar de ambiente y literalmente de vida, para dedicarme a escribir y no saber de qué vivir porque no quería volver a la ingeniería. (Sin embargo) yo tenía la especialización en Gerencia de Proyectos y eso me abrió un poco el camino laboral para poder subsistir y sobrevivir mientras escribía.*

Sus primeras temáticas se referían a las cosas, los objetos de la cotidianidad en los que su sensibilidad le permitía percibir la belleza de la simplicidad y de la forma, porque en Hellman se dan a la vez, una sencillez meridiana y la profundidad de sentimientos que le permiten traducir en palabras lo que no es evidente para el común de los mortales.

Fueron los escritores, poetas, ensayistas, periodistas y editores, Amparo Osorio y Gonzalo Márquez Cristo, quienes le brindaron la oportunidad de publicar su obra. Ellos escogieron treinta poemas entre ciento veinte que inicialmente les presentó el poeta. Una vez escogidos le sugirieron hacer algunos ajustes, a lo cual Hellman accedió. Además, agregaron otros quince poemas de su más reciente producción y fue con estos que se editó y publicó su primer libro, *La Tentación Inconclusa* (2007-2008)

He aquí dos de esos poemas:

*OLEAJE*

*Para qué callar*

*Tanto silencio arrepentido,*

*Tanto amor a la deriva.*

*Bajo qué movimiento esa pálida muerte*

*Llegará con sus arcabuces*

*A deshacernos el mundo.  
Estas manos que aún esperan  
Caminar ilesas por algún lejano cuerpo,  
Quizá ese cuerpo,  
Dónde irán a reposar de tajo.  
Sombra,  
Río que fluye desvelado,  
Océano y lágrima,  
Árbol de hojas blancas sobre un viejo  
páramo,  
Ese oleaje es el amor de los hombres.  
Para qué callar entonces  
Tanto amor a la deriva,  
Tanto río.*

#### CAMINO INTERIOR

*Lo he hecho todo:  
Sembré un árbol donde no recuerdo,  
Escribí un libro que nadie ha leído  
Y tengo un hijo que nunca veo.  
Lo he llorado todo:  
He llorado la muerte, el amor, el destino,  
La miseria, el hambre, la distancia  
Y ya no queda sal en ninguna lágrima.  
Acaso al fin lo he escrito todo:  
Mil quinientos setenta y nueve poemas con  
treinta  
y un centavos,*

*Tres cuentos, dos ensayos, noventa y tres  
informes,  
Una renuncia,  
Siete cartas, once mensajes en la nevera,  
tres mentiras,  
Cuatro grafittis, setecientas trece firmas  
-incluida  
la de la renuncia-  
Un árbol, un hijo, un libro,  
Un destino, un amor, una muerte,  
Un hastío, un dolor, una cólera,  
He escrito todo mi desamparo.*

En el año 2007 Hellman fue finalista del Premio Internacional de Poesía Breve en Buenos Aires, Argentina, con *La Humanidad de las Cosas*. En los siguientes años asistió a diversos festivales y recitales y se dedicó a hacer talleres de creación literaria los cuales continúa haciendo hasta hoy.

En 2008 publicó la *Tentación inconclusa*, en 2010 fue Premio Nacional de Poesía Eduardo Carranza por *Elementos del desterrado*, en 2011 ganó el Premio Nacional de Poesía Casa Silva y en 2014 recibió el Premio Nacional de Poesía del Festival Internacional de Poesía de Medellín por *Historia del Agua*.

Es en su segundo libro, *Anatomía de la soledad* (2013) donde comienza a reflejarse la desolación del poeta a través del Alter ego que gesta, y a quién llama Joaquín Ronderos. Él es la mirada del testigo, de aquel que observa los hechos que sacuden al país y conmueven al poeta, que deja en sus escritos un rastro de tristeza y de desdicha.

*EL CAYADO DEL CIEGO*

*En el cayado del ciego  
se desliza una mácula menos comprendida:*

*la duda.*

*Cuando el cayado  
atiza la maleza que crece entre las grietas  
de los muelles*

*el ciego presume un bosque*

*y se aparta de inmediato.*

*Al tropezar con la falda de una mujer / raíz  
del otoño*

*el hombre sin pabulo cree rozar*

*las mortajas de algún clérigo siniestro*

*y huye*

*temiendo la penitencia del fabulador de ángeles  
en desgracia.*

*Pero el ciego*

*que es el sabio de todos los videntes*

*se burla del cayado y de la duda*

*enlazando a un perro lazarillo.*

*Ahora*

*en el filo de la ausencia*

*rememora el cayado*

*cabizbajo*

*sordo*

*las hazañas de otros tiempos.*

*La duda*

*sigue siendo*

*funámbula del vacío.*

En 2014 publica *El falso llanto del granizo* y en 2016, *Los días derrotados*, libro accésit del Premio Nacional de Literatura Ciudad de Bogotá.

*Dentro de los poetas que han sido importantes en mi proceso, aunque no sigo su estilo, están los colombianos José Manuel Arango y Juan Manuel Roca que trabaja la poesía de la imagen. En mi libro Reino de peregrinaciones trabajo la poesía de imagen, ahora lo estoy haciendo y eso lo inspiró Juan Manuel Roca.*

*Hay dos poetas argentinos muy diferentes entre ellos, importantísimos, Juan Gelman poeta de la experiencia, poeta doloroso que me abrió otro camino, un camino que no conocía, para mi es mi gran referente y la otra es Olga Orozco, poeta argentina que trabaja versos muy largos, de (su obra) beben muchos poetas contemporáneos. Ella fue la que empezó el surrealismo desde la imagen en Latinoamérica. Es la gran poeta argentina del siglo XX.*

*Otro es Vladímir Mayakovski, poeta ruso muy crítico que me ayudó a trabajar Los días derrotados, y Edgar Lee Masters, poeta norteamericano. Ellos representan otros lenguajes, otras maneras, otras visiones, ya que aquí en Latinoamérica y en Colombia seguimos siendo muy conservadores trabajando la imagen, poco la musicalidad, hablando poco de lo que pasa en los tiempos contemporáneos; seguimos hablando de los pájaros, de los árboles, la naturaleza, cuando estamos*

*en este mundo en medio de otras cosas. El Facebook, las redes sociales... claro que trabajar eso desde la poesía, creo que es difícil, pero hay que comenzar a romper paradigmas. Hay un poeta dominicano, gran amigo, que se llama Frank Báez que lo ha hecho y lo ha hecho muy bien. Es muy urbano, muy actual.*

*Hay un tema que siempre me ha preocupado que es la violencia en Colombia, en Anatomía de la soledad los últimos poemas hablan de algunas cosas que han ocurrido aquí en Colombia.*

En los *Días derrotados* Hellman se enfrenta directamente al tema de las masacres en Colombia; “fueron dos años de investigación y seis meses de escritura” para plasmar una colección de poemas que nos hablan de la deshumanización a la que hemos llegado, donde el poeta ante tanta brutalidad y violencia antepone la estética de la poesía. Es como si a través de la sensibilidad de la palabra, el dolor, el sufrimiento, la sangre derramada, la muerte misma, se tornaran en presencias ineludibles para aquellos que no estuvimos cerca de esas experiencias, porque con la lectura de cada poema nos tocan, nos conmueven, nos impiden sentirnos o sabernos ajenos al dolor y la tragedia de una comunidad de la cual formamos parte.

La poesía de Hellman Pardo nos salva de la indiferencia porque nos hace ver que todos formamos parte del drama y que el dolor y la angustia del otro, son nuestros también.

JAMUNDÍ

*(La escritura invisible)*

*Nosotros  
único estruendo posible  
en el tímpano de Dios.*

MACAYEPO

*(Búhos al alba)*

*En qué extraña piedra*

*perdura*

*el rostro desnudo de los derrotados.*

*Cuántas veces tajar la niebla*

*la carne*

*los duros huesos en la pesadilla de las casonas.*

*Los árboles soltaron sus búhos al alba*

*y el camino*

*sus piedras*

*su culpa*

*su polvo.*

Antes de despedirnos le pregunto sobre el panorama actual de la poesía en nuestro país y esto fue lo que expresó.

*En este momento hay una generación muy interesante que sobre todo la están construyendo las mujeres entre los treinta y los cuarenta años. Es una generación muy importante. No se le tiene nombre, aquí se acostumbra a tenerle nombre a las generaciones. Estaban los nuevos, los cuaternícolas, la generación mito, los nadais-*

tas, los piedracielistas, la generación sin nombre. Digamos los poetas del siglo XXI simplemente por darles un nombre y ya, no clasificarlos. Dentro de esos poetas cerca de la mitad son mujeres. Hay nombres como Lucia Estrada, Andrea Cote, Tania Ganiski, Yeny León, Carolina Dávila, que son poetas que hablan (aquí aclara que el término poetisa particularmente no le gusta) y están construyendo nuevos lenguajes y nuevas dinámicas desde la poesía, están experimentando. Por ejemplo Fátima Vélez, aunque no es un tema nuevo, habla de la menstruación, de lo que es ser mujer hoy en día. Esos temas ya los trabajó Anne Sexton, Sylvia Plath y sin ser de la onda feminista está retomando la realidad de ser mujer hoy en día.

Lucia Estrada es una poeta que se ha ganado dos veces el Premio Nacional de Poesía Ciudad de Bogotá, y eso no es nada fácil hacerlo. Ella es una poeta muy sencilla de la ciudad Medellín donde se realiza el Festival Internacional de Poesía. Medellín sigue siendo una cuna importante de la poesía, más que Bogotá.

También se están haciendo muchos festivales y muchos eventos aquí en Bogotá, lo que ayuda mucho a clarificar quienes realmente tienen potencial y talento en la poesía, aunque la verdad eso es bastante subjetivo. Pero si se están viendo unas voces muy interesantes.

De hombres poetas estarían Felipe García Quintero, Henry Alexander Gómez, Freddy Yezzed, que son de la generación de los treinta a cuarenta años, voces bastante importantes. Algunos de ellos con varios reconocimientos incluso internacionales.

En Colombia hay tres zonas poéticas que son Barranquilla, Medellín y Bogotá donde viven la mayoría de poetas lo que hace interesante la ciudad a nivel de la poesía.

Actualmente Hellman Pardo forma parte de los Consejos Editoriales de las revistas *La Raíz Invertida* y *Ulrika*.

Bogotá, marzo de 2018

# **FRAILEJONES**

**Diego Fernando Meneses**

## FRAILEJONES

*Los frailejones, los centenarios, ya no crecerán más.*

*Se niegan, ya no quieren.*

*Memoriosos de las tribus aborígenes, de la Conquista y también de la Campaña de Bolívar, de la Patria Boba, y de los partidos,*

*De las guerras civiles, de la muerte de Gaitán.*

*“¡Ya no más!”, decían; “ya no queremos crecer alimentados con la sangre que cae*

*En esta tierra”.*

*“Aun así, crecimos 60 centímetros más, y ahora el rocío cae*

*En cristales de cocaína.*

*¡Cuando mi verdor anhela paz. Cuando mi lento crecer anhela paraíso!*

*El rudo metal pasa feroz-furtivo, y troza mis ganas”.*

*Los centenarios ya no crecen. Se han estancado.*

*O ya las negras manos me han arrancado de raíz.*

*O la neblina sempiterna de estas cumbres solitarias se vuelve de a poco borrasca de trópico.*

*Siguen los turbios ríos navegando cuerpos descompuestos*

*Alimento de peces.*

*Los frailejones, los centenarios, ya no crecen más.*

*Ya no quieren.*

AUTOR

**Diego Fernando Meneses**

Correo: [dmeneses250@unab.edu.co](mailto:dmeneses250@unab.edu.co)

Recibido: 14 de febrero 2019  
Aprobado: 20 de mayo 2019

# **FOTOREPORTAJE: CORTOMETRAJE *ROCKY* Y EL CINE DESDE LA REGIÓN**

**Ella Carolina Cardona**

## PHOTOREPORT: *ROCKY* SHORT FILM AND THE CINEMA FROM THE REGION

**Título:** Rocky

**Año:** 2017

**Género:** Drama Infantil

**Duración:** 19 minutos

**Formato de filmación:** 2k

**Formato de proyección:** DCP

**Productor:** CINESTAMPILLA

**Director:** Yosman Serrano Lindarte (Egresado de la UNAB)

**Director de Fotografía:** Rafael Ricardo Solarte

AUTORA

**Ella Carolina Cardona**

FOTÓGRAFO

**Alejandro Quiroga**

**Recibido: 7 de mayo 2019**  
**Aprobado: 20 de mayo 2019**



**Sinopsis:** Pablito un niño de 12 años junto con su mejor amigo, "Rocky", un gallo de pelea retirado que le dejó su padre como último recuerdo, vivirán algunas aventuras para intentar conseguir el dinero que salvará la vida de su hermano menor, sin embargo, ninguno de sus esfuerzos resulta suficiente y tendrán que jugarse una última oportunidad al azar.

La realización de esta película se llevó a cabo en inmediaciones de la ciénaga del Llanito en el municipio de Barrancabermeja - Santander, la cultura riverense del Magdalena Medio es el contexto en donde se desenvuelven los hechos que rodean esta historia, nuestro personaje Pablito enfrenta la difícil responsabilidad de asumir como adulto una situación fami-

liar, en medio del abandono de sus padres y un gran sentido de supervivencia, esta podría ser la historia de cualquiera de los niños que habitan las condiciones a veces inhóspitas de este lugar, el clima ardiente, las peleas de gallos, la cultura del trabajo infantil y al final un niño que renunció a su infancia son algunos de los elementos prestados de la realidad de la región para recrear este relato, que en el fondo solo es un tributo a aquellos que constantemente sacrifican su bienestar personal, por el amor a su familia.

Este fotoreportaje busca evidenciar la forma en la que el cine se convierte en una herramienta que se inserta en lo más profundo de nuestra realidad y desde allí nos revela lo que somos.



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



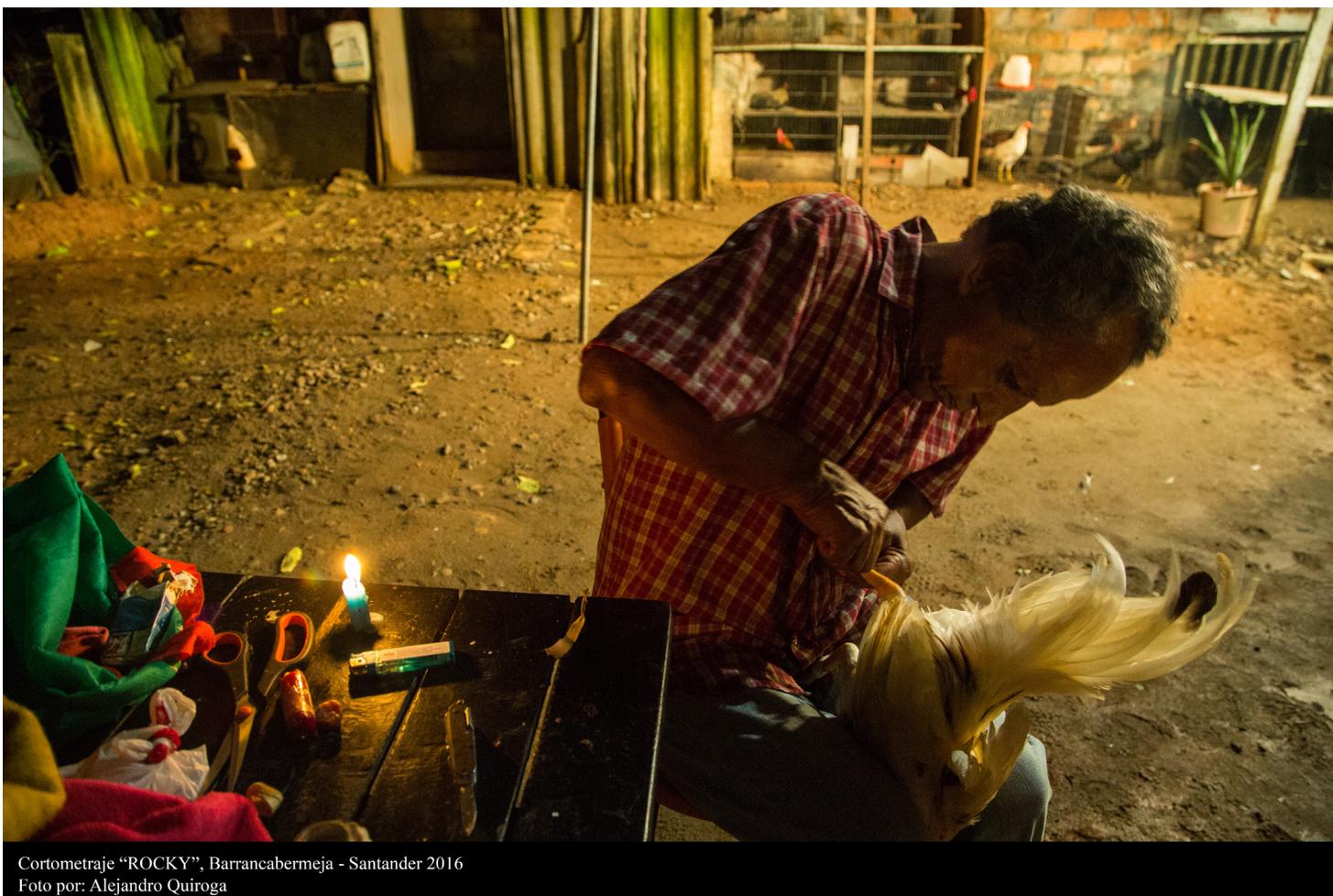
Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga



Cortometraje "ROCKY", Barrancabermeja - Santander 2016  
Foto por: Alejandro Quiroga

# **BARRANCABERMEJA Y SU GASTRONOMÍA, UN TESORO POCO EXPLORADO**

**Paul David Cañas Carvajal, Diego Fernando Capacho Tirado**

## BARRANCABERMEJA AND ITS GASTRONOMY, A LITTLE EXPLORED TREASURE

Barrancabermeja, es un municipio colombiano ubicado a orillas del Río Magdalena, en la parte occidental del departamento de Santander, su economía está basada principalmente en el petróleo, y como segunda opción se encuentra el turismo y su gastronomía; por el momento el petróleo en el país sufre una escasez que está afectando notablemente la economía de dicha ciudad.

El quebranto económico de esta zona del país y su impacto social hasta el momento no están totalmente establecidos, pero a futuro se cree que la ciudad puede tener un déficit económico grande, por esta razón es indispensable evitar una caída económica del municipio en cuanto a actividades sostenibles

que este tiene como lo es la pesca, de la cual se deriva una serie de ocupaciones que hacen parte del sustento de Barrancabermeja. Un claro ejemplo es su gastronomía típica, ya que a través de este sector se puede aumentar el turismo y de esta manera hacer crecer la gastronomía para ubicarla como la principal actividad económica que genere recursos para la ciudad y la región.

En esta zona del país, el río Magdalena cuenta con una gran variedad de peces que pueden ser consumidos entre los que se destacan: bagre, bocachico, vizcaína, pincho, hocicón, bonito, comelón, hachita, sardina, arenque, chango, sardina blanca, moncholo, barracuda, aliso, doncella, chivo español, anguila

### AUTORES

#### **Paul David Cañas Carvajal**

Correo: [pcanas575@unab.edu.co](mailto:pcanas575@unab.edu.co)

#### **Diego Fernando Capacho Tirado**

Correo: [dcapacho340@unab.edu.co](mailto:dcapacho340@unab.edu.co)

Estudiantes del programa Gastronomía y Alta Cocina  
Universidad Autónoma de Bucaramanga

### COORDINACIÓN DE PUBLICACIÓN:

#### **Hilda Lorena García Rodríguez**

Correo: [hgarcia90@unab.edu.co](mailto:hgarcia90@unab.edu.co)

#### **Margareth Julyana Holguin Mariño**

Correo: [mholguin@unab.edu.co](mailto:mholguin@unab.edu.co)

Docentes escuela Gastronomía y Alta Cocina  
Universidad Autónoma de Bucaramanga

### FOTOGRAFÍAS

#### **Paul David Cañas Carvajal**

Recibido: 10 de mayo 2019  
Aprobado: 20 de mayo 2019

criolla, mojarra azul, mojarra amarilla, pácora. Aún frente a esta diversidad, se ha evidenciado que tan solo las especies más conocidas y consumidas a diario son el bocachico y el bagre, esta tendencia tiene un trasfondo: pérdida de tradición por parte de los pescadores y de las cocineras del sector.

Gastronómicamente, el uso de estas dos especies se limita a una serie de preparaciones en las cuales se les sirve frito, sudado, en viuda y frito sudado, siendo este último el más típico de la zona (Foto 1). Sin



Foto 1. Bocachico frito-sudado en leche de coco.

embargo, estos productos tan significativos en los fogones tradicionales de Barrancabermeja escasean, lo que a futuro acarrearía la desintegración de la gastronomía típica barranqueña. Algunos de los investigadores que trabajan sobre la biodiversidad en el río Magdalena han informado que estas especies pueden desaparecer, las razones: los pescadores no respetan los tiempos de pesca y los tamaños, y es evidente su excesiva captura y extracción para consumo.

La Autoridad Nacional de Acuicultura y Pesca, AUNAP, señaló que la actividad pesquera en el río Magdalena se ha ido deteriorando a lo largo de los años. Los fuertes veranos han hecho que se cambie el flujo del agua de esta importante fuente hídrica y en las ciénagas se observa un avanzado deterioro (estas zonas del río son una importante fuente de abastecimiento pesquero ya que sirven como unas áreas de cría y engorde). Entre las especies que se encuentran afectadas se resalta el bocachico, el bagre rayado, la doncella, entre otros.

Partiendo del interés por atender esta problemática y a partir del conocimiento adquirido durante el proceso formativo, los estudiantes de gastronomía y alta cocina de la UNAB propusieron el desarrollo de un proyecto de investigación que permitiera dar a conocer aspectos relacionados con la gastronomía y su impacto sobre el rescate, conocimiento y uso de especies pesqueras que habitan el río Magdalena en la zona del sur y en el norte entre los límites del corregimiento “El Llanito”, y abarcando la zona urbana de Barrancabermeja (El Muelle, La Rampa) y parte del río Sogamoso.

Los textos que se abordan a continuación son el producto de charlas, entrevistas, observaciones, experiencias y vivencias directas con los habitantes de la región, los cuales hacen parte del problema, pero también de la solución. Todos ellos dispuestos a trabajar

mancomunadamente por cuidar su hábitat, incrementar la actividad turística y la economía de la ciudad, así como mantener las tradiciones dentro del gremio de los pescadores y de las cocineras ancestrales.

### PESCA ARTESANAL

La pesca artesanal es una actividad económica rural, basada en la extracción de peces que no cuenta con una infraestructura organizada. Para practicar esta labor es necesaria la utilización de anzuelo y atarraya, y se realiza en pequeñas embarcaciones artesanales (en su gran mayoría de madera) con un tamaño menor a 15 metros y en un gran porcentaje son manejadas con remo (Foto 2).

Este método de pesca es importante debido a que es uno de los pilares fundamentales en la economía de Barrancabermeja. Los puntos ribereños más adecuados para este tipo de actividad son el corregimiento El Llanito, corregimiento El Centro, y El Muelle. En estos sitios los pescadores ya tienen identificado en qué lugares hay mayor concentración de peces y en qué época del año hay una mayor reproducción de los mismos (marzo-abril y septiembre-octubre), esto se conoce popularmente como subienda.

La alcaldía de Barrancabermeja formuló un proyecto que tiene como objetivo principal potenciar la pesca artesanal y de manera conjunta tomar acciones como la veda de bocachico, de esta manera se promueve la conservación de especies locales como lo es el bagre y el bocachico y de igual manera la creación del Comité Ambiental Intersectorial de Barrancabermeja con el fin de tener una entidad reguladora en los sectores aledaños al río Magdalena.

### FORTALECIMIENTO A ASOCIACIONES DE PESCADORES

Algunos pescadores de las zonas del corregimiento El Llanito y El Muelle, coinciden en que las empresas presentes en la zona están afectando desfavorablemente su labor y medio de sustento a través de los procesos industriales que generan contaminación, así como el uso desmedido de químicos y la ruptura de pozos de petróleo, a los cuales no se le da solución inmediata, e incluso resaltan el uso de pesca por trasmallo y rastrera. De igual manera algunos pescadores mencionan la problemática de las bufaleras, un



Foto 2. Pescadores saliendo hacia el río Sogamoso.

daño directo a las fuentes hídricas ocasionado por los búfalos, debido a que estos animales cuando bajan a tomar agua a la ribera del río destrozan las ciénagas y los humedales a través de sus pisadas, las cuales van deformando el terreno y a su vez creando barro, lo que facilita la sequía de esta fuente hídrica.

La mayoría de los pescadores de la zona insisten en que las especies que se capturaban y extraían con mayor facilidad hace algunos años eran el bagre y el bocachico, seguidos de doncella, mojarra, vizcaína, blanquillo, barbudo, chango y picúa. Incluso, algunos otros pescadores han indicado que no solo se trata de capturar peces en menor medida, sino que incluso hay especies que han desaparecido con los años, dentro de estos se resaltan el bagre, blanquillo, bocachico, coroncoro, vizcaína, mojarra, sábalo, mayupa y cachama.

Las contribuciones de los pescadores en pro de mitigar esta extinción de especies están relacionadas con el concepto de “pesca responsable”. Este término comprende una utilización sostenible de los recursos pesqueros, en armonía con el medio ambiente, así como la utilización de prácticas pesqueras y acuícolas que no dañen los ecosistemas, los recursos, ni su calidad (Foto 3).

Algunas organizaciones gubernamentales y ambientales han generado y aplicado programas de concientización en los pescadores del corregimiento El Llanito y El Muelle, y dentro de sus objetivos se encuentra informar sobre: las especies amenazadas o sobreexplotadas; la talla adecuada para la extracción de los peces (lo que permite y facilita su reproducción); las épocas de veda; y finalmente propender por la pesca artesanal (selectiva con anzuelo).



Foto 3. Venta de pescado en el sector del Muelle, Barrancabermeja.

### LA GASTRONOMÍA DE YARIGUIES Y SUS COCINERAS

En las recetas tradicionales de esta zona del país se denota una gran influencia gastronómica típica de la región Caribe colombiana, que está ligada a la cultura indígena de los Yarigües descendientes de los Caribes. De referencias pasadas se sabe que la mayoría de los habitantes que vivían en esta zona del país provenían únicamente de los departamentos de Bolívar, Cesar y Antioquia, y muy pocos eran oriundos de Santander; esta mezcla de culturas en las cocinas desencadena lo que se conoce actualmente como platos tradicionales de la región.

Muchas de estas preparaciones están elaboradas con los ingredientes que se cosechan en los campos vecinos al río Magdalena. Estas incluyen guisos con

ají dulce, uso de la leche de coco y la hoja de plátano. Estos dos últimos ingredientes aportan ese sabor característico de la costa colombiana.

En la antigüedad, de la hoja de plátano se dice que estaba relacionado con la conservación de alimentos; las cocineras realizaban envoltorios que no solo eran útiles para su transporte si no que a su vez conservaban el calor de éstos en las largas jornadas de trabajo.

De la gastronomía barranqueña se resaltan preparaciones y platos como:

*Bocachico frito sudado.* Preparación que consta de este tipo de pescado que pasa primero por un proceso de fritura y cuando la parte exterior está bien crocante, se sumerge en un guiso tradicional colombiano a base de tomate, cebolla larga y leche de coco.

*Pescado frito (Bagre, Bocachico, Blanquillo, Pacora).* Este plato independiente de la especie que se fría, debe pasarse por harina con especias, para luego proceder freírlo en abundante aceite caliente. Usualmente es acompañado con arroz con coco, patacón, suero, y ensalada tradicional. En eventos gastronómicos algunas cocineras de la región lo sirven particularmente, tendido en palillos de madera a modo de pincho (Foto 4).

*Viuda de Doncella.* Este tipo de pescado es cocido al vapor en hogo con yuca, papa y plátano maduro.

*Pescado salado.* Los peces extraídos del río Magdalena son sometidos a un proceso de salado y posteriormente expuestos al sol para su secado. Pueden ser usados en la preparación de viuda de doncella.

*Sancocho de Bagre.* La preparación consta de una sopa con la cabeza de bagre y bagre en rodajas. Ha-



Foto 4. Presentación de pescado frito. Pinchos de Bocachico.

bitualmente se espesa con plátano y se sirve acompañada por hogo.

*Envueltos.* Entre este tipo de productos se resalta el Bollo limpio, Bollo de mazorca, Bollo de huevos de pescado y Bollo dulce. Muchas de estas preparaciones se caracterizan por ir envueltas en hojas de plátano (Foto 5).

Usualmente los pescados pueden ir acompañado con bastimento también llamado vitualla (yuca, plátano, ñame, arepa, bollo), o puede ser presentado con arroz blanco, con coco o con titoté; en el caso específico del plátano algunas veces se sirve cocido (de preferencia maduro o verde) o frito, que lleva



Foto 5. Chori Agamez y Heidi Pinto. Cocineras ancestrales y portadoras de tradición, exponiendo sus envueltos tradicionales de maíz envueltos en hojas de plátano.

como añadido suero costeño también conocido como atollabuey.

La frita de huevos de pescado, comúnmente extraídas del bocachico (Foto 6) son otro tipo de producto típico de la región. Esta preparación se elabora salpimentando al gusto las huevas de pescado, posteriormente se pasan por harina de trigo y finalmente se fríen en aceite caliente hasta dorarlas. Son muy apetecidas y habitualmente se acompañan en el servicio con patacón (Foto 7).

Otros platos tradicionales de la zona y elaborados con especias del Río Magdalena son la cazuela de bagre, la cazuela de mariscos, el bagre frito sudado,



Foto 6. Fritas de huevos de pescado.



Foto 7. Frita de huevos de pescado con patacón.

cazuela mixta, caldo de coroncoro y la viuda en hoja de plátano, además de la picada de pescado.

Los dulces son otra característica de la gastronomía de Barrancabermeja, entre los destacados se encuentra el dulce de guanábana, dulce de orejero, dulce de cañandonga, dulce de árbol del pan, bolitas de tamarindo, dulce de wandu, dulce de ñame, dulce de zanahoria, dulce de apio, auyama y algunos no tan tradicionales pero deliciosos, como es el dulce de espaguetis (Foto 8).

Las exigencias por parte de la Alcaldía municipal y la Secretaría de salud de Barrancabermeja, es que



Foto 8. Dulce de espagueti.

las cocineras y personas que tengan contacto con el producto porten el correspondiente carnet de manipulación de alimentos, de igual manera periódicamente se hacen revisiones, las cuales permiten verificar la calidad del producto a vender y las condiciones del establecimiento de distribución del producto final.

Producto de este viaje de experiencias culinarias tradicionales, y de los relatos de los pescadores y las cocineras, Paul Cañas y Diego Capacho, quisieron a partir del concepto de la “Cocina Fusión” (mezcla de estilos culinarios de diferentes culturas, como la mezcla de ingredientes representativos de otros países, mezcla de condimentos y/o especias, prácticas culinarias, etc.) dar a conocer las diferentes especies pesqueras que habitan en el río Magdalena, específicamente en la zona del sur y en el norte entre los límites del corregimiento “El Llanito”, y la zona urbana de Barrancabermeja (El Muelle, La Rampa) y parte del río Sogamoso.

Entre los peces del río Magdalena poco implementados en preparaciones gastronómicas que encon-



Foto 9. Pez Pácora. Especie pesquera que habita el río Magdalena.

traron estos investigadores se destacan: Doncella, Barbudo, Mayupa, Pácora, Coroncoro, Blanquillo, Vizcaína, Capaz, Comelón y Picuda (Foto 9).

La falta de conocimiento sobre el aprovechamiento culinario de estas especies ha limitado la generación de propuestas gastronómicas por parte de las cocineras, ya que casi todas ellas venden los mismos tipos de pescado y preparaciones, es decir bocachi-

co y bagre, en sus muchas presentaciones. Sin embargo dentro de su recorrido, Cañas y Capacho se percataron de que doña Rosalía Campos, dueña del puesto 3 del Malecón, en su menú ofrece picada de pescado, la cual se elabora con distintas especies que están en temporada.

El desarrollo de comida fusión incorporando producto local, permitirá a las cocineras tradicionales ofrecer nuevos platos al comensal, y de este modo aumentar la propuesta gastronómica del sector y



Foto 10. Comida Fusión. Arroz salteado con pácora.



Foto 11. Comida Fusión. Cazuela de blanquillo.

disminuir el exagerado consumo de especies como el bagre y el bocachico. Dentro de las propuestas gastronómicas que Cañas y Capacho desarrollaron se encuentran arroz salteado con pácora (Foto 10) y cazuela de blanquillo (Foto 11).

### **TURISMO GASTRONÓMICO**

El turismo gastronómico es precisamente aquel que está orientado hacia el interés de la cultura culinaria de un lugar que se visita. En Colombia, por año, casi 4 millones de turistas extranjeros buscan conocer la gastronomía colombiana, así como identificar las técnicas de cocción que se utilizan desde épocas remotas.

Durante las épocas de Semana Santa y diciembre en las zonas aledañas a Barrancabermeja, como lo son



Foto 12. Exhibición de atarrayas. Festival del Pescado.

el corregimiento El Llanito, corregimiento El Centro, y El Muelle, se observa una gran afluencia de turismo como consecuencia de la bonanza pesquera que se vive en la zona debido a la subienda (periodo de tiempo en el que hay abundancia de pescado) de Bagre, Nicuro y Bocachico.

Para este mismo periodo de tiempo se llevan a cabo distintos festivales, entre los que se resaltan: Festival del Bollo, Festival del Pescado (Foto 12) y Festival del Dulce. Todas estas actividades son un atractivo para los turistas que llegan desde el extran-



Foto 13. Ciénaga El Llanito.

jero y de las distintas zonas del país a conocer la gastronomía, el río y visitar distintos lugares como el famoso Cristo Petrolero, el museo del petróleo, el corregimiento El Llanito entre otros (Foto 13).

### ECONOMÍA, PESCA Y ESPECIES

Cuando se habla de la economía de Barrancabermeja se piensa en las grandes empresas petroleras, pero lamentablemente esto ha tenido un declive en la economía, por esta razón la creación de pequeñas empresas y otras alternativas fortalecen la economía de la ciudad.

La pesca es el medio alternativo de entrada de dinero al municipio porque está directamente relacionado con el turismo y la gastronomía, de igual manera genera empleo a las familias poco favorecidas que habitan en esta zona y sus alrededores, esto quiere decir que cuando se habla de pesca, se habla de inclusión social (Foto 14).

Las distintas asociaciones pesqueras son comunidades que luchan por sus derechos y distintas causas, de igual manera regulan y denuncian la pesca ilegal que se da en el río Magdalena, Sogamoso y ciénagas aledañas a estos afluentes.

Bajo todas estas premisas y situaciones reales, se busca resaltar como alternativa gastronómica, turística y económica, la extracción y comercialización de especies pesqueras diferentes al bagre y al bocachico, y que además se pueden explotar también del río Magdalena. Así mismo motivar tanto a los visitantes como a la población nativa de la provincia de Yariguies, a que se empiecen a consumir otras especies para que en un futuro ya no se hable de extinción de peces comunes y tan regionales como los son el bagre y el bocachico.



Foto 14. El muelle, Barrancabermeja.