

La influencia de la música en los microrrelatos de Umberto Senegal

Diana Karina Rendón Estrada

Universidad del Valle Sede Caicedonia

Facultad de Humanidades

Escuela de estudios literarios

Caicedonia

2016

La influencia de la música en los microrrelatos de Umberto Senegal

Diana Karina Rendón Estrada

Trabajo presentado como requisito para optar por el título de Licenciatura en literatura

Asesor: Álvaro Eduardo Cano

Universidad del Valle Sede Caicedonia

Facultad de Humanidades

Escuela de estudios literarios

Caicedonia

2016

RESUMEN

En el presente trabajo, se analizó la manera en que la música sirve como incentivo para la escritura del autor quindiano Umberto Senegal y las diferentes relaciones que a partir de esta se pueden establecer, en el marco de lo carnavalesco y de lo transtextual. Con el fin de establecer dichas relaciones, se realizó una selección de microrrelatos en los cuales, la música tuviera un papel importante a nivel narrativo.

Los cuentos analizados, además de la música como enclave o leitmotiv, comparten tópicos y personajes que permitieron identificar la música, como elemento que trasciende la mera mención o alusión para convertirse en un personaje más dentro de los microrrelatos.

Palabras clave: música, microrrelato, sinestesia, Umberto Senegal, ritmo.

ABSTRACT

In this paper, the way music serves as an incentive for writing Quindio author Umberto Senegal and the different relationships from this can be set within the framework of the carnivalesque and what transtextual analyzed. In order to establish these relationships, a selection of micro-stories in which the music had an important role to narrative level was performed.

The stories analyzed, besides music as leitmotiv enclave or share topics and characters that helped identify music as an element that transcends the mere mention or allusion to become a character within microrrelatos.

Keywords: music, short story, synesthesia, Umberto Senegal, rhythm.

CONTENIDO

Introducción.....	5
1. La música como complemento de la polifonía.....	8
2. Una mirada desde el carnaval.....	16
3. Música y estructura interna de los textos.....	21
4. De las relaciones intertextuales en un cuento de Umberto Senegal.....	25
5. Visión carnavalesca de mundo en el microrrelato “Dance me to the end of love”.....	34
6. Del erotismo y la muerte como unidad.....	45
7. La sinestesia como forma de vivenciar microrrelatos.....	52
8. O fortuna y los cantos y poemas goliardos de la edad media.....	67
9. O fortuna y la teoría de la transtextualidad.....	74
10. Relación entre lo goliardesco y el carnaval.....	81
11. De lo musical y lo sinestésico en O fortuna y la poesía goliardesca.....	85
12. Conclusiones.....	89
13. Bibliografía.....	93
14. Referencias.....	94
15. Anexos.....	97

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objeto dar cuenta acerca de la influencia de la música en los microrrelatos del escritor calarqueño Umberto Senegal. El tema explorado se elige con base en la afinidad que como autora de la presente monografía tengo, por una parte con la escritura breve y, por otra, con la música como manifestación artística con la cual he tenido contacto desde temprana edad.

Mi primer contacto con el arte se dio a través de la música, en las instalaciones de la Fundación Casa de la Cultura del municipio de Sevilla y, posteriormente en el mismo espacio, se dio mi encuentro con la literatura a través de talleres. Es por estas dos razones que me es imposible desligarme de estas dos manifestaciones del arte que son tan afines. De otro lado, en mis lecturas siempre encontré una predilección por las formas de escritura breves, tales como los microrrelatos.

Al acercarme a los microrrelatos de Umberto Senegal pude identificar una serie de recurrencias temáticas, tales como el amor, la muerte, la vejez, la sexualidad, la soledad, entre otras. Pero una de las más notables es la música. Por tal motivo, y en previo diálogo con el autor, se determinó que la música era una temática que no había sido explorada en sus textos, por lo cual se constituyó en el eje de investigación, a partir de la influencia de la música en sus cuentos, específicamente aquellos que corresponden al género microrrelato.

En lo que respecta a sus facetas de escritura breve: haikus, aforismos y minificciones, aunque en su poesía la música es también un elemento recurrente, es en los microrrelatos donde se puede evidenciar de manera más precisa, la función que aquella cumple en el nivel narrativo. Para identificar dichas referencias musicales se seleccionaron varios cuentos que fueron compilados en el libro *Microrrelatos para Cronopios*, el cual fue publicado en el año 2013 por la editorial *Cuadernos negros* de la cual hace parte Umberto Senegal como editor. Los cuentos seleccionados fueron *Campanella*, *Dance me to the end of love*, *Vecinos y viajeros* y *O fortuna*.

Los cuentos mencionados se escogieron con base en diversos aspectos que tienen en común de tipo intratextual, intertextual y temático, los cuales están articulados a través de la música como elemento que relaciona lo sinestésico, lo polifónico, lo carnavalesco y lo rítmico en los microrrelatos, además de formar parte fundamental del eje narrativo.

Cada uno de los microrrelatos fue analizado a la luz de la presencia de la música, tanto a través de alusiones directas presentes en los títulos mismos y dentro de los relatos, así como en la estructura interna de los cuentos en términos de ritmo. Además de esto, fueron analizados en el marco de algunos elementos de la teoría de la carnavalización de Bajtín, otros de la teoría polifónica de Ducrot y otros de la teoría de la transtextualidad de Genette, en tanto características vinculadas todas ellas relacionadas con la música.

La teoría de la carnavalización sirvió para establecer las relaciones entre carnaval y música, a partir de características propias del carnaval como la parodia, el sacrilegio y las referencias a lo sexual y lo carnal, las cuales se evidencian a través de la música. En lo que respecta a la teoría de

la transtextualidad de Genette, su vínculo con la música se establece a partir de las relaciones de tipo intertextual, hipertextual e intratextual.

La primera parte del presente trabajo, trata acerca de la teoría de la polifonía según Ducrot, para dar cuenta de las múltiples voces que operan en los textos de Umberto Senegal. En cada uno de los cuentos se analizó su aspecto musical, carnavalesco, sinestésico y rítmico, así como temas en común (intratextualidad) entre ellos, la muerte, el amor, la vejez y la danza como ritual carnavalesco, pero todos teniendo como marco de referencia la música, la teoría de la carnavalización de Bajtín y la teoría de la transtextualidad de Genette.

De otra parte, los cuentos trabajados se analizaron contrastándolos con otros textos en los cuales aparecen los mismos fondos musicales, tal es el caso de *Campanella* y *Aquellas noches en el monasterio* y de *Dance me to the end of love* y de *Vecinos y viajeros*. Caso aparte es el último texto analizado, titulado *O fortuna*, en el cual además de las relaciones ya mencionadas, se exploraron las que tienen que ver con la poesía goliardesca medieval y su vinculación directa con la música al tratarse de cantos, tal como lo evidencia la alusión a la tradición de los *Carmina burana*.

Con respecto de las sinestesias, en cada uno de los microrrelatos se identificaron las de tipo táctil, visual, pero haciendo énfasis en las auditivas y sonoras como otra forma de musicalidad dentro de los textos. Lo carnavalesco, aparece ligado a la música, mediante la danza como ritual, la cual a su vez, está conectada a la muerte y a lo erótico.

1. LA MÚSICA COMO COMPLEMENTO DE LA POLIFONÍA

El lingüista Oswald Ducrot desarrolló la teoría de la polifonía en la argumentación, para explicar de qué manera un enunciado puede contener en sí mismo varias voces o enunciadores y demostrar de esta manera que un enunciado no es producido por un solo sujeto. Por el contrario, este sujeto discursivo denominado por Ducrot *Sujeto empírico* cumple con tres condiciones necesarias. Para explicarlo de mejor manera, en su ensayo titulado *Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía de Luis Cernuda*, Mario A. de la Fuente García afirma lo siguiente:

Ducrot parte de un planteamiento semejante al de Bajtín, su intención principal es la de derribar la concepción según la cual a un enunciado le corresponde únicamente un sujeto. A este sujeto se le atribuirían tres propiedades básicas: la responsabilidad de la producción física del enunciado, la responsabilidad de lo que en él se dice así como de los actos ilocutorios que se realizan mediante ese enunciado y el hecho de ser el referente de elementos discursivos como yo, míos, mis, etc. (2005: 242)

De otro lado, Ducrot aclara la noción de polifonía de la siguiente manera: “Originalmente, la noción de polifonía se refiere a una clase de composición musical en la cual se superponen diferentes partituras.” (1988:15). Dicha noción es importante para explicar el porqué la teoría polifónica sirve como marco de referencia para analizar los textos de Umberto Senegal, a partir de la relación de lo discursivo y lo musical.

Lo que propone Ducrot, mediante la teoría polifónica, es un tipo de enunciación en donde el sujeto que enuncia se divide en tres: un sujeto empírico que produce un enunciado, un locutor que aparece como responsable de lo dicho en el discurso y un enunciador que en palabras del propio autor, es un punto de vista abstracto. Pasemos ahora a analizar el cuento *Campanella* del calarqueño Umberto Senegal, bajo la mirada de lo polifónico dentro del texto.

En primera instancia, y siguiendo la teoría de Oswald Ducrot, en el cuento mencionado, podemos hablar de un sujeto empírico¹ no definido, por cuanto se trata de un narrador que no aparece identificado dentro del texto de forma explícita. De otra parte, podemos identificar que quien cumple la función de Locutor (en términos de Ducrot), dentro del texto, es el monje que está dando el sermón. Como evidencia de ello, el narrador cuenta: “[...] en la Catedral todos escuchaban hipnotizados las incendiarias palabras del monje” (Senegal, 2013:17).

La frase anterior, además de ser una prueba de que el autor pone en las palabras del monje la responsabilidad de un locutor, se constituye también en un juego de sinestesia, en el que el discurso mismo del religioso se convierte en el infierno, al que más adelante el autor hace alusión y en el origen del infortunio de los feligreses. En cuanto al enunciador dentro del relato, podemos afirmar que se trata del propio Senegal, quien a través del narrador toma una posición de denuncia frente al sometimiento por parte de la iglesia y es él quien devela el sentido que subyace entre líneas, a través de su punto de vista subjetivo acerca del discurso religioso.

Podemos además inferir que es a partir de la *Campanella*, como pieza musical, que el autor realiza una inversión de los valores dentro del texto, en donde lo que aparentemente corresponde al plano de lo sagrado, en realidad pasa a convertirse en una representación del mal, contrario a lo que podría pensarse a partir de la alusión a Paganini y el vínculo con lo demoníaco, como se puede comprobar en el imaginario popular. La leyenda de Niccolò Paganini (1782-1840) se origina a partir de un sueño en donde, supuestamente, el demonio se le presenta a la madre del violinista prediciendo la fama y talento prodigioso del violinista. Sin embargo, es en el siglo XIX en donde cobra fuerza dicha leyenda, no solo por las excepcionales interpretaciones de

¹ En palabras de Ducrot el sujeto empírico SE “es el autor efectivo, el productor del enunciado”.

Paganini, sino por su extraño aspecto físico (delgadez y palidez extremas, manos demasiado largas), producto de una enfermedad congénita y, posteriormente, hacia el final de su existencia, rechaza la extremaunción, razón por la cual la iglesia le niega la sepultura en campo santo.

No obstante, la leyenda de Paganini tiene su antecedente en la del también italiano Giuseppe Tartini:

Al respecto, una anécdota que circuló por la Europa del siglo XVIII se refería a un virtuoso violinista italiano de nombre Giuseppe Tartini (1692-1770). Se contaba que en un sueño el demonio le había ofrecido servirle a cambio de su alma, por lo que le cumpliría cualquier deseo o capricho. Uno de estos fue escucharlo tocar la melodía más hermosa de que se tuviera memoria. El diablo, obediente, lo complació².

Retomando la inversión de la que habíamos hablado antes, en donde lo aparentemente sacro cobra carácter de mal, tenemos como evidencia el siguiente fragmento: “Ahora el dilema estaba entre interrumpir el sermón, espantándolas con el lazo que el monje recomendó ponerse el cuello o abandonar la Catedral, sometiéndose al destierro y a la destrucción de sus cabañas y cultivos.” (2013:18)

Volviendo a la teoría de lo polifónico en el texto, planteada por Ducrot, podemos afirmar que en el anterior enunciado queda sugerido que la iglesia tiene la propiedad sobre las tierras que habitan los fieles asistentes al sermón. Es la iglesia misma la encargada de someter a los fieles, quienes acuden al oficio religioso más por miedo que por convicción. Para corroborar dicha afirmación, tenemos la siguiente cita:

² Extraído del artículo “La música del diablo” de Gerardo Sifuentes, publicado en la revista *Muy interesante* de México el 28 de julio de 2015. Fuente: *The Journal of the international Society of Contemporary Research*, vol. 4, 2001.

El monje gritó que al Paraíso debían entrar las familias completas y exigió traer los hijos. Traigan también bebés, que Jesús no discriminó a nadie. Ninguno desobedeció sus órdenes. Llegaron temprano a la Catedral y se agolparon en la entrada cuando las palomas estaban en sus nidos. Atemorizados por la insistencia de sus padres, los niños menores de ocho años asistieron adornados con sus mejores prendas. (2013:17)

De otro lado, cabe señalar que *La Campanella* es un leitmotiv que aparece en otros de los textos de Umberto Senegal. Ejemplo de ello son los cuentos *Hojas de diario* y *Aquellas noches en el monasterio*. Veamos:

Y si tu exterior puede mancillarse, herirse o deteriorarse, tu interior siempre permanecerá puro e invulnerable aunque esos versos, esas lacerantes notas tristes de la canción, parezcan lastimar tu ser más profundo. Me sucede con *La Campanella*, de Paganini, por ejemplo.³

En el primer caso, *La Campanella* aparece como manifestación del ser interior, dicha música representa la evocación y como banda sonora que acompaña a nuestros demonios internos (soledad, tristeza, etc.). Mientras en el segundo, la pieza musical aparece como telón de fondo de la lascivia y del desenfreno sexual que nos remiten a lo dionisiaco: “Cuando se festejó la violación uno de los satyrischi interpretó, en la campanilla mayor, un tema de Paganini: *La Campanella*. Durante la masiva violación, este suceso merecería relatarse en historia separada.”⁴

Tanto *Campanella* como los cuentos antes mencionados, guardan relación no solo por la alusión al tema compuesto por Paganini, sino por su estructura narrativa y el tratamiento de tópicos que van desde el aspecto mítico hasta el religioso. En *Aquellas noches en el monasterio*, al igual que en *Campanella* el autor hace un cuestionamiento a la doble moral de la iglesia. Ambas historias transcurren en espacios cerrados que remiten a lo sagrado y al recogimiento espiritual.

³ Este fragmento es extraído del blog personal del autor y el texto fue publicado el 18 de diciembre del año 2011.

⁴ *Aquellas noches en el monasterio* fue publicado por Umberto Senegal en su blog personal el 9 de marzo de 2012.

El primer cuento tiene como escenario un monasterio de religiosas, quienes se presume son abusadas sexualmente por un grupo de sátiros, pero en realidad hacen de la ocasión el momento propicio para dar rienda suelta a la lujuria. Mientras en el segundo, los sucesos acontecen en una catedral en la que el sermón del monje provoca el ataque de las palomas a los feligreses. Cuando el sermón termina, también cesa el ataque e ingresan los halcones como metáfora de la salvación. La religión como elemento de represión y sometimiento hace su aparición en ambos textos, pero también la violencia y lo grotesco hacen parte de lo enunciativo en los microrrelatos.

Con respecto del aspecto mítico de los textos, encontramos la vinculación de lo grecorromano con figuras como el fauno⁵ o el sátiro⁶ y el mito del dios Pan⁷, los cuales introducen el elemento musical dentro de los relatos. Así mismo la historia de Paganini “el violinista del diablo”, mencionada anteriormente, sirven para aludir a lo diabólico o pagano en contraposición a lo sacro, simbolizado en este caso por la catedral, el monasterio y el monje y cuya música de fondo es *La Campanella*.

Cabe señalar que la relación de la música con lo diabólico, surge en la Edad Media. De allí que no sea gratuito que en lugar de referirse a una iglesia o un sacerdote el escritor Senegal

⁵ En la mitología romana Fauno era una de las deidades del Lacio, mitad hombre, mitad cabra. Estaba asociado con la agricultura y la fertilidad por lo cual se le identifica con el dios Pan, debido a la similitud de sus características.

⁶ Los sátiros son espíritus del bosque, que en la mitología griega aparecen asociados al dios Dionisio y se les relaciona generalmente con el desenfreno sexual. Son similares a los faunos romanos pues se les representa mitad hombre, mitad carnero y con cuernos. Originalmente los sátiros tenían pies humanos y los faunos pezuñas de cabra. Posteriormente pasaron a confundirse con los faunos romanos y fueron representados de la misma forma, es por ello que también se les vincula con el dios Pan.

⁷ Pan era la deidad de los pastores y los rebaños en la mitología griega. Era también dios de la fertilidad y la sexualidad. Formaba parte del cortejo de Dionisio. Se le atribuye la invención de la flauta y en su honor se le denomina flauta de Pan. A menudo se le asocia con la música, debido a sus atributos de macho cabrío. Es considerado una especie de demonio.

utilice los términos monje y catedral, los cuales nos remiten al contexto medieval y a la satanización de la música como consecuencia del pensamiento teocéntrico que, posteriormente, se desacralizó con la incursión de la modernidad. Para entender de mejor manera, la atribución demoniaca que se le hace a determinado tipo de música tenemos:

San Agustín, cuya juventud disipada le hace gran conocedor de los placeres y pecados. Ante la música propone la primacía de la palabra, del texto sagrado cantado frente a la música instrumental porque “cuando hay más emoción en la música que en las palabras, cometo pecado”. Tal controversia fue disminuyendo con el paso del tiempo y la fuerza de la propia música y la Iglesia terminó por aceptar el lirismo, pero siempre sometido a una estricta vigilancia, a una “moderatio” que excluye radicalmente toda forma de baile o trance “agitado”, que podría ser obra del diablo.⁸

De otra parte, las referencias mitológicas relacionadas con el demonio que aparecen en los cuentos de Senegal, abarcan diversas culturas como la romana con la figura del fauno, la griega con la alusión a los sátiros y al dios Pan, los cuales pueden ser identificados con la sexualidad y el desenfreno en el cuento *Aquellas noches en el monasterio*. Es en este mismo escrito en el que justamente aparecen otros referentes asimilables a la idea de macho cabrío o demonio mitad hombre, mitad cabra, pertenecientes al folclore eslavo con la mención de los *lisovik* y a la mitología árabe y musulmana con los *azzab al-akaba* conocidos como demonios peludos de la montaña:

Monasterios así, territorio ideal para pensar en todo, menos en sexo, invitan no solo a sátiros sino a todo tipo de lisoviks y azzab-al-akabas. En este momento, me arrulla la idílica imagen de una horda de parafílicos de todas las tendencias sitiando un monasterio y arremetiendo solo con su presencia, sus miradas y gestos, mientras giran en torno a los muros del recinto. (Senegal, 2012)

⁸ Este fragmento hace parte del artículo “*Diabolus in música I*”, escrito por Felipe L. Aranguren y publicado en la revista virtual *El adelantado de indiana* nº3 y publicado en julio de 2006.

Por otro lado, la relación de lo mitológico y lo musical en los tres relatos de Umberto Senegal, está dada también por la referencia intertextual a la flauta, como instrumento que ha sido asociado con lo demoniaco y que tiene una connotación fálica en diversas culturas. Lo anterior sirve para explicar que aunque dicho instrumento no aparece mencionado de manera directa en los escritos mencionados, está relacionado con ellos por varias razones. En primer lugar la representación fálica de la flauta nos remite a la idea de poder masculino, la cual está implícita en el cuento *Campanella*, a través de la figura del monje, su status frente al de los asistentes al sermón y la alusión, entre líneas, a un sistema feudal controlado por los religiosos, todos ellos varones. En segundo lugar, en el cuento *Aquellas noches en el monasterio*, la alusión a la flauta se puede evidenciar no solo por la mención de los sátiros como personajes vinculados al dios Pan, a quien se le atribuye la invención de la flauta que lleva su nombre en una de las leyendas griegas, sino por el tema sexual del que trata la historia y la asociación con el falo antes mencionada:

Para todas las monjas lectoras de La Biblia, erigiendo sus fantasías sexuales desde la interpretación personal de El Cantar de los cantares, tal enardecido ceremonial de vaginas irredentas y falos liberadores fue trance de auténtica fe cristiana, prueba puesta por Dios a la recoleta agrupación para verificar su capacidad de arrepentimiento. (Senegal, 2012)

Cabe mencionar que durante las orgías o bacanales, la flauta era interpretada por personajes como Pan o los sátiros, quienes la usaban para seducir y hechizar, conduciendo así a quienes escuchaban a la “perdición y los bajos instintos”, otra razón para establecer la relación del instrumento musical con el cuento del autor calarqueño. Sumado a esto, durante la Edad Media los sonidos agudos, como los correspondientes a los de la flauta, se asociaban al inframundo por su carácter festivo. Siguiendo con el asunto de la flauta como falo, veamos lo que afirma Luis

Antonio Escobar, en su artículo “*Flautas como falos y otros simbolismos*” (2011), acerca de las figuras elaboradas por los indígenas Tukano del Vaupés:

Es lógico que la flauta tenga que aparecer como la esencia de la música. Ya se ha aclarado que este instrumento es el principal dentro de la melodía y por consiguiente representa a la música. Por tanto, la música es falo, es lo bueno y lo malo, es en resumen, lo que expresa la música.⁹

En cuanto a la vinculación de la flauta con el músico italiano Paganini, quien como ya se había mencionado es evocado por el autor en su cuento *Campanella*, existe una anécdota ampliamente difundida a través de internet, la cual relata que en una oportunidad, mientras Paganini daba uno de sus conciertos, entre el público se encontraba un hombre ciego, el cual preguntó a un hombre que estaba a su lado, quién era el flautista que lo acompañaba en el escenario, a lo cual el hombre respondió: nadie, Paganini está solo. El ciego respondió que no era posible, ya que había escuchado claramente el sonido de una flauta y rápidamente se retiró del lugar diciendo: ¡ese no es un hombre, es el diablo!

La historia anterior hace parte de las leyendas que envuelven en un halo de misterio demoníaco la vida del músico italiano. Sin embargo, da cuenta de cómo la flauta como instrumento no se puede desligar de lo diabólico.

⁹ Este fragmento es extraído del artículo “Flautas como falos y otros simbolismos”, publicado en la página oficial del Banco de la República.

2. UNA MIRADA DESDE EL CARNAVAL

Anteriormente se había mencionado que uno de los recursos utilizados por el escritor Umberto Senegal en los cuentos *Campanella* y *Aquellas noches en el monasterio*, es precisamente la inversión de los valores y la incursión de lo pagano que sustituye a lo sagrado. De acuerdo con la teoría de la carnavalización literaria de Bajtín, podemos afirmar que este es el primer rasgo carnavalesco que aparece en los escritos del autor.

Es importante también anotar que el surgimiento de la visión carnavalesca de mundo se da durante la Edad Media y cobra su auge en el Renacimiento. Esto justifica la noción de lo carnavalesco en los textos de Senegal, ya que el escritor nos sitúa contextualmente en el medioevo a través de sus escenarios y personajes, los cuales nos remiten a un pensamiento religioso propio de dicho periodo y al cual el autor se opone y, a su vez, ironiza haciendo uso de imágenes carnavalizadas. Para explicar de una mejor manera cómo funciona la carnavalización, tanto en el autor que nos compete, como en sus antecesores, veamos lo que expone Bajtín al respecto:

No puede ser de ninguna manera traducido en forma más o menos completa o adecuada, en el lenguaje hablado, y mucho menos en el de las nociones abstractas, pero se pliega a cierta transposición en imágenes artísticas del lenguaje literario, que se aproximan a él por su carácter concreto y sensible. Esta transposición del carnaval en la literatura es lo que llamamos carnavalización. (Bajtín, 1971: 312)

Una de las características o recursos utilizados por la literatura carnavalesca es la entronización, la cual trae implícita la idea de desentronización y viceversa. En los textos carnavalizados como los de Rabelais o Cervantes, podemos encontrar una serie de

entronizaciones y desentronizaciones, que nos remiten a su carácter ritual, el cual surge de la siguiente manera:

En primer plano figuran aquí la entronización bufa y más tarde la destitución del rey del carnaval. [...] En la base del acto ritual de la entronización-desentronización se encuentra la quintaesencia, el núcleo profundo de la percepción del mundo carnavalesco: el pathos de la decadencia y el reemplazo, de la muerte y el renacimiento. El carnaval es la fiesta del tiempo destructor y regenerador. Es esta en cierta forma su idea esencial. (id., 315)

Veamos ahora la manera en que Umberto Senegal emplea la entronización y la desentronización en su cuento *Campanella*, no solo como una forma de ironizar, sino como una crítica a un sistema religioso que obra a partir de la violencia y la opresión hacia sus devotos:

Decenas de palomas sobre las estatuas esperaban el momento oportuno para caer sobre la gente. Las más osadas revoloteaban en torno a los asistentes a la ceremonia o se posaban sobre sus cabezas. El domingo anterior, cuando al foráneo religioso le permitieron dar sus sermones, sucedió algo semejante. En tal ocasión fue con los halcones que entrenaba el alquimista. En la región no había halcones pero ese domingo llegaron cerca de cien a la Catedral. El monje gritó que al Paraíso debían entrar las familias completas y exigió traer los hijos. Traigan también bebés, que Jesús no discriminó a nadie. Ninguno desobedeció sus órdenes. (2013: 17)

En el fragmento antes citado, podemos observar una suerte de entronización del monje desconocido quien además ejerce su poder a través de órdenes precisas. No obstante, la irrupción de las palomas en la catedral, presagia la escena de desentronización posterior:

Muchas volaron hasta el monje y sin que hiciera nada para eludirlos, comenzaron a picotear su rostro y sus manos. Nadie dijo nada cuando le vieron caer sangrando, en el momento que comenzaron a llover monedas y la multitud se precipitó a recogerlas o atraparlas en el aire. (2013: 18)

Otra de las categorías que corresponden al carnaval y que encaja con la descripción antes citada, es la profanación, por cuanto la catedral es un lugar sagrado al cual los animales ingresan

y atacan no solo a los devotos, sino al propio monje, razón por la cual, y por extensión, puede entenderse el ataque hacia el religioso también como una profanación. Pero en este caso, no se trata de un objeto o lugar sagrados, sino del cuerpo del mismo monje como metáfora del templo.

A su vez en la imagen del monje herido y las monedas cayendo, accedemos a otra categoría de lo carnavalesco. En este caso, la degradación entendida como la transferencia de lo elevado, espiritual, ideal, abstracto al plano corporal y material. En otro de los apartados de su texto *Carnaval y literatura* (1971), Bajtín afirma: “El carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería”.

Otra de las nociones planteadas por Bajtín y que se ajusta tanto a *Campanella* como a *Aquellas noches en el monasterio* es el de la parodia sacra, la cual define así: “parodia sacra”, es decir, la parodia de los textos y los ritos sagrados. La risa carnavalesca también está dirigida hacia o superior, hacia la “mutación” de los poderes y de las verdades, de los órdenes establecidos” (1971:319).

Con base en la noción de parodia sacra, expuesta por Bajtín, encontramos que los textos de Umberto Senegal sobre los que se ha venido discutiendo, corresponden con dicha definición puesto que, la burla en ellos está dirigida a lo sagrado, en cuanto al ritual de la eucaristía y el sermón en el caso de *Campanella*, cuento en el que las palabras del monje se convierten en una maldición, contrario a la función de invitar a reflexionar. Pero en este caso, la burla va dirigida no solo a las palabras del monje, sino al monje mismo como representante de Dios y como figura de poder.

Pasando ahora al texto *Aquellas noches en el monasterio*, la primera característica de la visión de mundo carnavalizado que podemos identificar es nuevamente la degradación, sin embargo en dicho escrito, Senegal da especial relevancia al predominio de las imágenes materiales y corporales relacionadas con el sexo, así como a acciones relacionadas con los apetitos del cuerpo:

Nadie admitirá su presencia durante varios días en un convento, con mujeres agarrotadas sexualmente, ofreciéndole a Jesús o a María, a cualquier santo de martirologio su atrofiado himen, la maceración de sus cuerpos inútiles, anos yermos que nunca fueron más allá de la deyección, bocas inexpertas para el beso o la felación, tetas en entusiasta marchitamiento. (Senegal, 2012)

Otra justificación para inscribir el cuento en la categoría de carnaval, es que de acuerdo a Bajtín, la vinculación de las imágenes corporales con la literatura carnavalizada, tiene su origen en las fiestas saturnales, durante las cuales se realizaban orgías.

Además de esto, el autor realiza una inversión en donde las religiosas que en un principio son mostradas como víctimas de violación, en realidad son ellas quienes abusan sexualmente de los sátiros:

Si la verdad se dijera, mas no tengo interés en expresarla ni usted en escucharla, sería necesario reconocer a los satyrisci y silenos como los verdaderos violados aquellas noches. Cada uno de ellos, hasta la postración física. Nada más represivo que la abstinencia sexual de personas creyentes convirtiendo la castidad forzada en cualidad básica para acceder a la salvación eterna. (Senegal, 2012)

De otra parte, cabe recordar que en la Edad Media, existía una restricción sobre la sexualidad, ya que el cuerpo era considerado templo donde habitaba Dios. Es por ello, que podemos afirmar que en *Aquellas noches en el monasterio* aparece una tercera categoría de lo carnavalesco: la profanación, la cual puede evidenciarse en dos circunstancias concretas. La primera es que los

sátiros, seres asociados con demonios ingresan al monasterio, pero además si el cuerpo es considerado un templo, se puede entonces concluir que estos profanan los cuerpos de las religiosas.

En conclusión, Umberto Senegal además de convertir la música en un elemento narrativo e intertextual, a través de ella introduce la dimensión carnavalesca de mundo.

3. MÚSICA Y ESTRUCTURA INTERNA DE LOS TEXTOS

Cuando nos referimos a la música dentro de un texto, no se trata únicamente de las alusiones que sobre esta aparecen en ellos; por el contrario, abarca también el nivel estructural de los mismos. Los textos literarios contienen en sí mismos una musicalidad interna, cuya estructura los acerca a una partitura, susceptible de ser interpretada por el lector. De otro lado, las repeticiones, pausas y demás signos de puntuación utilizados por el autor tienen una intencionalidad rítmica.

En el caso específico de Umberto Senegal, el autor utiliza en la estructura de sus escritos frases cortas, con un uso predominante del punto seguido, signo de puntuación que aparece más de tres veces en un mismo párrafo. Sus frases no exceden las tres líneas y, en algunos casos, están constituidas por una sola línea, siendo una característica notable la brevedad en cada uno de sus escritos, no solo por tratarse del género microrrelato, sino porque en su construcción global el escritor calaqueño apuesta por esta. A continuación veamos un ejemplo de ello:

Mientras el sermón transcurría y las palomas que entraron primero se arriesgaban a picotear los ojos de algunos devotos, en la Catedral todos escuchaban hipnotizados las incendiarias palabras del monje. Decenas de palomas sobre las estatuas esperaban el momento oportuno para caer sobre la gente. Las más osadas revoloteaban en torno a los asistentes a la ceremonia o se posaban sobre sus cabezas. El domingo anterior, cuando al foráneo religioso le permitieron dar sus sermones, sucedió algo semejante. En tal ocasión fue con los halcones que entrenaba el alquimista. En la región no había halcones pero ese domingo llegaron cerca de cien a la Catedral. (2013: 17)

Otro rasgo característico de los microrrelatos de Senegal, es el uso de palabras graves y agudas principalmente, por lo tanto los acentos recaen en las penúltimas y las últimas sílabas de las palabras que conforman el texto. También es posible observar, que en los escritos de

Umberto Senegal la regularidad con que se repiten los acentos es de cada tres sílabas, generando así un ritmo constante. Sin embargo, dicha estructura del texto, generalmente se rompe hacia el final de los párrafos.

Como evidencia de lo anterior, observemos en detalle la manera en que está construida una de las frases del cuento *Campanella*: “Ninguno de los infantes comprendió el sermón del monje ni se extrañó con las palomas sobrevolando la Catedral.” (2013: 17)

El fragmento citado, sirve para señalar que los acentos que aparecen en el cuento son prosódicos y ortográficos, además cumplen la función que cumpliría una figura musical como la negra dentro de una partitura. A su vez, los puntos seguidos recurrentes, no representan únicamente pausas al interior del texto, sino que hacen las veces de silencios dentro de una melodía.

Además de los acentos y puntos seguidos que son repeticiones a lo largo del escrito, hay también palabras que se reiteran a modo de leitmotiv en el cuento como palomas, catedral, niños y monje. De acuerdo con la teoría de los campos semánticos, entendida como un conjunto de palabras con significados que se relacionan entre sí, para dar lugar a una construcción de sentido: “Mientras el sermón transcurría y las palomas que entraron primero se arriesgaban a picotear los ojos de algunos devotos, en la Catedral todos escuchaban hipnotizados las incendiarias palabras del monje” (2013:17).

La palabra Catedral se repite cinco veces; paloma seis; mientras la palabra monje aparece siete veces a lo largo del cuento. Contextualmente las palabras Catedral, monje y paloma se asocian debido a que hacen parte de un mismo espacio tanto físico como espiritual. En cuanto a lo simbólico cabe decir que las palomas representan la paz, el vínculo con Dios, al Espíritu Santo; pero también la muerte, debido a que se le relaciona con las almas. Dicha simbología cobra sentido en el cuento *Campanella* ya que podemos interpretar las palomas como las almas de los devotos, pero también existe una inversión de lo pacífico, puesto que estas se comportan de forma violenta.

Por otra parte la figura del monje, representa la oración, el recogimiento, la contemplación, la obediencia y el alejamiento de la vida mundana. Durante la Edad Media, los monjes realizaban votos de pobreza, situación que en el cuento *Campanella* se ve invertida, por cuanto queda sugerida la idea de que son los religiosos los dueños de las tierras y es por eso que el monje que da el sermón amenaza con destruir las casas y cultivos de los devotos. Sumado a esto la imagen de las monedas que llueven, representa la opulencia económica de los representantes de la Iglesia: “Esperaban la promesa del milagro final: Monedas de plata que lloverían del techo. Los niños ciegos podrían venderse a cualquier trovador que pasara por el lugar” (2013: 18).

Con relación a la Catedral, esta aparece como símbolo de la fe, del poder eclesiástico, de la luz de Dios que ilumina a los fieles a través de su representante en este caso el monje, para que ellos participen de la contemplación de lo divino. De acuerdo al ambiente construido por el autor en el relato, se puede inferir que se trata de una Catedral gótica, lo cual alude a la iluminación y el conocimiento.

Observemos ahora, algunas representaciones simbólicas de la Catedral como centro espiritual:

“Es la sensación visual de espacio diáfano o translúcido cuya función iluminadora se torna secundaria ante la función simbólica, ya que transmite la luz del sol verdadero, que es Dios.”¹⁰

Cuando los fieles alzaban la vista al cielo estos imaginaban que la gracia de Dios, en forma de luz solar, descendía sobre ellos para bendecirlos y así, conducían a los pecadores hasta el arrepentimiento y el esfuerzo por alcanzar la perfección mediante la visualización del mundo de perfección espiritual de Dios.¹¹

Finalmente la relación de los cuentos *Campanella* y *Aquellas noches en el monasterio*, se puede establecer una vez más por la concordancia entre las palabras monje, monasterio, el tema religioso y su vinculación histórica con el medioevo.

¹⁰ Consultado en <http://www.evangelizarconelarte.com/el-lenguaje-secreto-de-los-s%C3%ADmbolos/imagen-y-s%C3%ADmbolo-de-la-catedral/>

¹¹ Consultado en la misma página web. Cabe señalar que el miedo era una de las formas para someter, siendo el pecado la principal manifestación del temor a no alcanzar la gracia de Dios.

4. DE LAS RELACIONES INTERTEXTUALES EN UN CUENTO DE UMBERTO SENEGAL

Una de las relaciones literarias, a través de la cual un autor establece un diálogo con otro es la intertextualidad. Dicho término tiene su origen en la teoría de Bajtín conocida bajo el nombre de *Dialogismo*, después sería Julia Kristeva quien introdujera el término intertextualidad para referirse a la presencia de un texto dentro de otro. Para explicar de una mejor manera la noción de Bajtín al respecto, en su escrito *El análisis del discurso y la intertextualidad*, Juana Marinkovich dice:

Para Bajtín (1986), todo enunciado, hablado o escrito, desde los más breves turnos en una conversación hasta un trabajo científico o una novela, están demarcados por un cambio en el hablante o en el escritor y están orientados retrospectivamente hacia los enunciados de hablantes previos y prospectivamente a enunciados anticipados de hablantes futuros, es decir, tanto los enunciados como los textos son inherentemente intertextuales, puesto que están constituidos por elementos de otros textos.¹²

De acuerdo con lo anterior, podríamos afirmar que los textos del calaqueño Umberto Senegal, no escapan a esta característica. En el caso de Senegal la intertextualidad está dada no solo por las alusiones a temas musicales, sino por las diversas voces que participan en su juego narrativo. Sumado a esto, involucra imágenes que nos remiten a otros autores o a aspectos mitológicos de diversas culturas. Por otra parte, en su obra se pueden identificar personajes, fondos musicales, imágenes y tipos de discurso que se repiten en varios de sus textos narrativos.

Volviendo a la definición de la intertextualidad, en su libro *Palimpsestos*, Genette elabora la teoría de la transtextualidad en donde establece cinco categorías o tipos transtextuales: El

¹² Homenaje al profesor Ambrosio Rabanales BFUC- XXXVII (1998- 1999): 729-742

primero de ellos es la *intertextualidad*, el segundo es el *paratexto*, el tercero es la *metatextualidad*, el cuarto el *hipertexto* y el quinto el *architexto*. En el presente análisis, que pretende explorar el cuento *Dance me to the end of love* (*Baila conmigo al final del amor*) de Umberto Senegal a la luz de la intertextualidad literaria, nos ocuparemos de cada una de dichas categorías, haciendo especial énfasis en lo intertextual, paratextual e hipertextual como principales rasgos transtextuales en el cuento a propósito de su relación con la música:

Es necesario en primera instancia, revisar el concepto de intertextualidad según Gerard Genette, para de esta manera observar de qué forma se manifiesta en el cuento *Dance me to the end of love*: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. (Genette, 1962: 10)

La definición antes expuesta, corresponde al primer tipo de transtextualidad expuesto por Genette. En el caso específico del texto de Senegal, la primera relación intertextual que aparece es la canción del cantautor canadiense Leonard Cohen que lleva el mismo título del cuento del escritor quindiano.

No obstante, la importancia del título en el escrito, no se reduce únicamente a la alusión del tema de Cohen, sino que sirve para enunciar la relación del tema tratado en dicha canción con el del cuento, pues ambas obras tienen como telón de fondo el amor y la muerte. Sobre este aspecto volveremos más adelante. El segundo tipo de transtextualidad mencionado por Genette es el *paratexto*, y es allí donde tiene un papel relevante la inclusión del tema musical en el título del cuento, ya que solo conociendo la obra del canadiense Leonard Cohen se puede establecer el vínculo con la de Senegal. Sobre la paratextualidad nos dice Genette:

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (1962: 11)

Como ya se había dicho, la relación intertextual entre el cuento de Senegal y la canción de Cohen, no está dada únicamente por el título de ambas obras, sino que las temáticas a las que hacen referencia, en este caso el amor y la muerte son otro de los enclaves para establecer la conexión y evidenciar la presencia de la obra de Cohen en la de Senegal. Como prueba de la anterior afirmación, veamos la letra del autor canadiense:

Dance me to your beauty with a burning violin
Dance me through the panic 'til I'm gathered
safely in
Lift me like an olive branch and be my
homeward dove
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love

Oh let me see your beauty when the witnesses
are gone
Let me feel you moving like they do in Babylon
Show me slowly what I only know the limits of
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love

Dance me to the wedding now, dance me on and
on
Dance me very tenderly and dance me very long
We're both of us beneath our love, we're both of
us above
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love

Baila conmigo hasta tu belleza con un violín
ardiente
Baila conmigo a través del "pánico hasta que
esté a salvo
Llévame como una rama de olivo y sé mi
paloma protectora
Baila conmigo hasta el fin del amor
Baila conmigo hasta el fin del amor

Oh déjame ver tu belleza cuando los testigos se
han ido
Déjame sentir tus movimientos tal y como lo
hacen en Babilonia
Muéstrame poco a poco aquello de lo solo
conozco los límites
Baila conmigo hasta el fin del amor
Baila conmigo hasta el fin del amor

Baila conmigo hasta el momento de la boda,
bailemos una y otra vez
Baila conmigo con mucha ternura y baila
conmigo por mucho tiempo
Estamos los dos por debajo de nuestro amor,
estamos los dos por arriba
Baila conmigo hasta el fin del amor
Baila conmigo hasta el fin del amor

Dance me to the children who are asking to be
born
Dance me through the curtains that our kisses
have outworn
Raise a tent of shelter now, though every thread
is torn
Dance me to the end of love

Baila conmigo hasta los niños que están
pidiendo a nacer
Baila conmigo a través de las cortinas que
nuestros besos han gastado
Levanta una tienda de refugio ahora, aunque
cada hilo se rompa
Baila conmigo hasta el fin del amor

Dance me to your beauty with a burning violin
Dance me through the panic till I'm gathered
safely in
Touch me with your naked hand or touch me
with your glove
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love

Baila conmigo hasta tu belleza con un violín
ardiente
Baila conmigo a través del pánico hasta que esté
a salvo
Tócame con tu mano desnuda tócame con tu
guante
Baila conmigo hasta el fin del amor
Baila conmigo hasta el fin del amor
Baila conmigo hasta el fin del amor

Tenemos entonces, que la referencia al amor es evidente en la canción de Cohen, pero veamos ahora como se presenta este tópico en el texto del poeta Senegal: “Y la compraron y esa noche, como pocas, hicieron el amor con el maniquí al lado” (2013:26). De otro lado encontramos la alusión al baile, como acto ritual de culminación de la relación amorosa, pero también de muerte, de allí la vinculación con el título *Baila conmigo al final del amor*: “Llévala y danza con ella. No te preocupes por mí. Esta noche no voy a suicidarme. Se acercó con el maniquí bajo el brazo. Se besaron y salió de la habitación arrastrándola” (2013:26).

Al igual que Cohen, Senegal es reiterativo en la acción de bailar y al igual que en el tema musical, esta aparece varias veces a lo largo del microrrelato: “Baila con ella y regresa al amanecer” [...] Cualquier día lo olvidaron y continuaron viviendo hasta hoy, cuando desde su silla de ruedas ella le solicitó invitar al maniquí para que bailara con él bajo la lluvia” (2013:26).

Además de unos tipos específicos de relaciones paratextuales, el propio Genette refiere también unas clases concretas de intertextualidad que son: *la cita*, *el plagio* y *la alusión*, siendo esta última la forma de intertexto más evidente en el microrrelato de Umberto Senegal y la cual define así:

[...] en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...]. (1962:10)

A partir de las nociones de Genette, se puede afirmar, que el título de la canción de Cohen usado por Senegal para su texto literario, cumple al mismo tiempo una función intertextual por ser una alusión y paratextual ya que, no aparece como una frase implícita dentro del microrrelato, sino que sirve como título del mismo. De otro lado, el título usado por Senegal evoca la canción de Cohen y por ende remite a ella en la construcción de sentido del texto. Desde la perspectiva compartida tanto por Genette, Barthes o Kristeva, todo texto surge como respuesta a otro u otros textos precedentes que hacen parte de él.

Continuando con las relaciones intertextuales que se pueden evidenciar en el cuento *Dance me to the end of love*, encontramos que una de las características del universo narrativo de Senegal es incorporar leitmotifs musicales y temáticas recurrentes en varios de sus escritos. En el caso específico del microrrelato mencionado tenemos que no solo la canción de Cohen, sino el amor y la muerte como ejes temáticos aparecen nuevamente en otro de los cuentos del poeta calarqueño, titulado *Vecinos y viajeros*. En dicho microrrelato, el diálogo amoroso entre dos vecinos que nunca han cruzado palabra está dado por la dedicatoria de canciones:

Un tabique cuya delgadez facilita reconocer la música donde él se guarece durante la noche y a la cual responde ella desde la suya él con Sara McLachlan y *Ángel* En particular *Silence* Ella consiente el diálogo musical y responde con Leonard Cohen *Dance me to the end of love* No demanda dejándolo repetirse hasta cuando ambos se duermen No eres Sara Ni tú Leonard Chelsea *Hotel* Que hablen por nosotros [...]. (2013:15)

La referencia anterior, sirve también para mostrar una vez más la recurrencia de la música en los textos de Umberto Senegal, así como las relaciones de tipo intratextual usadas por el autor. De otro lado y volviendo a los tópicos comunes a los dos cuentos referenciados, el amor truncado por la muerte, es otro de los aspectos que vincula ambos cuentos y llama además la atención que tanto en uno como en otro, la muerte aparece a través del suicidio: “Llévala y danza con ella. No te preocupes por mí. Esta noche no voy a suicidarme. Se acercó con el maniquí bajo el brazo. Se besaron. Salió de la habitación arrastrándola.” (2013: 26).

Cabe señalar, que en ambos casos el autor alude a una mujer suicida y utiliza el mismo recurso narrativo en *Vecinos y viajeros*:

[...] un día se arriesgó a decirle *viajaré a Cappadocia a mediados de junio Nevsehir Kayseri* Ella respondió *viví varios meses en Göreme te recomiendo el Valle de las chimeneas de hada* Fue cuanto hablaron dos meses y diez minutos antes de suicidarse ella el apartamento sigue vacío sigue vacío vacío. (2013:16)

En relación con los tópicos expuestos, el propio Cohen da una explicación acerca de su composición, que permite comprender de mejor manera el vínculo intertextual entre la trama de ambos microrrelatos y lo que narra el tema musical, pese a que este tiene su origen en el holocausto nazi, termina siendo asociado a una relación amorosa y es dicha asociación la que interesa a la presente propuesta de análisis:

Por lo tanto, esa música, "llévame bailando hasta tu belleza con un violín ardiente", que significa la belleza allí siendo la consumación de la vida, el final de la existencia y del elemento pasional en esa consumación. Pero es el mismo lenguaje que usamos para entregarnos a la persona amada, de ahí la canción: no es importante que nadie conozca el origen de la misma, ya que si el lenguaje viene de ese recurso apasionado, será capaz de abarcar toda la actividad apasionada.¹³

Pasemos ahora, al tercer tipo de relación transtextual mencionada por Genette, denominada Metatextualidad, la cual puede ser entendida como un comentario. La relación metatextual se da cuando un texto habla de otro sin que necesariamente lo cite o mencione. Podemos entonces afirmar, que aunque Senegal en su cuento *Dance me to the end of love* no cita algún aparte de la canción de Cohen, sí la evoca mediante los personajes, la historia y los temas que trata en el mismo. Cabe anotar, que aunque en palabras de Genette la metatextualidad “es por excelencia una relación crítica”, en el cuento mencionado, no hay una intencionalidad crítica por parte del autor.

El quinto tipo de transtextualidad que refiere Genette, es el *architexto*, el cual define de la siguiente manera:

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. (1982:13)

Entendida así, la architextualidad agrupa los textos en términos de características, tipos de discurso y enunciación y géneros literarios. De acuerdo con lo anterior, el libro que contiene el cuento objeto del presente análisis, lleva por título *Microrrelatos para Cronopios* (paratexto), lo cual inscribe al texto *Dance me to the end of love* en el género o architexto microrrelato.

¹³ Scharen, Christian (2011). *Broken Hallelujahs: Why Popular Music Matters to Those Seeking God* (en inglés). p. 43.

Como ya se ha venido comentando, Umberto Senegal toma como punto de partida para su escrito el tema musical de Cohen, el cual no sirve únicamente como música de fondo sino como eje temático y recurso narrativo que da cuenta de las emociones de los personajes. Por esta razón, es posible afirmar que el cuento del poeta de Calarcá es un hipertexto de la canción de Leonard Cohen, la cual se convierte en este caso en hipotexto literario.

Es necesario en este punto y en concordancia con la teoría de Gerard Genette, observar su definición de hipertextualidad, tema al que dedica su obra *Palimpsestos* (1982):

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hyper* -y el *meta*-) o texto derivado de otro texto preexistente. (1982: 14)

Queda entonces claro, que el hipertexto (cuento), es una transformación del hipotexto (canción). El primer indicio de dicho carácter hipertextual es el título del cuento (paratexto); sin embargo, la elaboración de Senegal trasciende el ámbito del comentario o la mera alusión por medio del título, ya que él crea un escrito nuevo a partir de la composición de Cohen. Cabe anotar que hay una transposición total, incluso de género al convertir en texto literario narrativo una canción, la cual puede inscribirse dentro del género lírico y es precisamente por esta razón que el architexto (canción en inglés), se pierde en lo narrativo.

Más adelante y continuando con su noción de hipertextualidad nos dice Genette: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en

adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*.” (1982:17)

En el caso particular de Senegal, se trata de una transformación simple.

5. VISIÓN CARNAVALESCA DE MUNDO EN EL MICRORRELATO “DANCE ME TO THE END OF LOVE”

Debido a la relación entre música y carnaval, como se pudo observar con los cuentos tratados al principio del presente trabajo, se considera pertinente revisar el texto *Dance me to the end of love* desde la perspectiva del carnaval en la literatura, teoría desarrollada por Mijaíl Bajtín. Aplicando la teoría acerca de la carnavalización, encontramos que el primer rasgo de literatura carnavalizada que encontramos en el microrrelato en cuestión es el elemento de la danza, misma que de acuerdo con la noción de Bajtín posee un carácter ritual: “El carnaval mismo (lo repetimos, en el sentido de un conjunto de diversas actividades de tipo carnavalesco) no es un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual” (1971:311).

De otro lado, el propio Bajtín en su escrito *Carnaval y literatura* refiere que el ritual carnavalesco tiene su origen en las fiestas saturnales o dionisiacas griegas, en donde se celebraba mediante bailes, música y orgías sexuales. Sin embargo, diversos tipos de danzas rituales tenían lugar en la antigua Grecia:

Los primeros bailes o danzas tenían carácter ritual. Se realizaban bailes para los astros y los fenómenos atmosféricos, para propiciar la caza de animales y las cosechas, la guerra, la fertilidad, funerarias, ritos de iniciación. También tenían un carácter religioso: se rendía culto a los dioses.

[...] las danzas dionisiaca y pírrica fueron las más extendidas por toda la Hélade, pero cada dios tenía sus propios ritos con variantes locales. En Delos, santuario más importante dedicado a Apolo, todos los sacrificios se celebraban con danzas y música y las sacerdotisas vírgenes giraban bailando alrededor del altar. La danza Geranos era bailada en el mes de julio por muchachos y muchachas intercalados que evolucionaban rítmica y onduladamente alrededor del altar de Afrodita. En el templo dedicado a Artemisa y a las Ninfas en Laconia, las hijas de grandes familias llevaban ofrendas en cestos o diademas en la cabeza avanzando sobre la media punta. En la vida cotidiana abundaban así mismo los bailes y en diferentes momentos de la vida de los ciudadanos y campesinos interviene la danza: danzas de nacimiento; danza del paso de efebo a ciudadano; danzas nupciales (en dos tiempos, la noche nupcial y la mañana siguiente); danzas de

banquete (bailarinas profesionales que bailaban muy provocadoramente y corrían un gran riesgo debido a los grandes saltos que realizaban) y danzas funerarias.¹⁴

Entre las danzas rituales mayormente conocidas y extendidas a lo largo de diversas culturas está la danza de la lluvia. Aunque dicha danza ritual tiene un carácter religioso que busca asegurar el éxito de las cosechas, tal como las danzas dedicadas al dios Dionisio, además de limpiar de malos espíritus la tierra. No obstante, la danza bajo la lluvia a la cual alude Umberto Senegal es un ritual de inicio y fin del amor tal como lo muestran los siguientes apartes del cuento: “Desde su silla de ruedas suplica, llévate esta noche el maniquí. Baila con ella y regresa al amanecer”.

“Bajó al sótano y encontró al maniquí de goma, comprado 20 años atrás en una tienda de Hamburgo” (2013:26).

Cualquier día lo arrinconaron y continuaron viviendo hasta hoy, cuando desde su silla de ruedas ella le imploró llevar al maniquí para que bailara con él bajo la lluvia. No creo que caiga otro aguacero igual, susurró, y él respondió, no habrá otro aguacero como el de esta noche. (ibíd.)

Cabe anotar, que el texto del autor calarqueño contiene una bella metáfora condensada en el rito de bailar bajo la lluvia, la cual puede ser resumida de la siguiente manera: “En la danza ritual hay una gran parte de la tragedia humana (el problema de la fertilidad, la vejez y la muerte).”¹⁵ Siendo estas últimas las que dan sentido al relato.

Entre las características de la danza de la lluvia, que entran en relación directa con el texto de Senegal están la participación de hombres y mujeres (los protagonistas de la historia son un hombre y una mujer) y la tradición oral como forma de transmisión de dicho acto ritual:

¹⁴ Consultado en <https://taller0.wikispaces.com/Danza+ritual>

¹⁵ Fuente: <http://www.wikilearning.com/> Autor: Carmen Fernández

Algo que hace única a la danza de la lluvia en comparación con otras danzas ceremoniales, es que tanto hombres como mujeres participan en la ceremonia. La danza de la lluvia varía de tribu en tribu, cada una con rituales y ceremonias únicas. Se suelen utilizar grandes tocados, así como vestidos y accesorios específicos para el ritual. Los pasos de baile suelen involucrar patrones de movimiento en zigzag, a diferencia de otras danzas ceremoniales que involucran situarse en círculo.¹⁶

Podemos afirmar entonces al respecto, que tanto la canción de Cohen como el microrrelato de Senegal, pertenecen también al ámbito de la oralidad en tanto creación y producto cultural que sufre una transposición a la literatura y por ende es susceptible de ser contado.

Otro aspecto que corresponde con lo carnavalesco, es que para la ejecución de la danza se hace uso de un vestuario específico, como otra forma de realidad, elemento de igual manera característico del carnaval: “Durante la ceremonia, los bailarines se adornan con plumas y turquesas que simbolizan el viento y la lluvia respectivamente. Muchas tradiciones de la danza de la lluvia han sido transmitidas a través de tradiciones orales.”¹⁷

Además del carácter ritual del carnaval, expuesto por Bajtín, en su ensayo dedicado a este tema menciona otra de las características del mundo carnavalizado, aplicable al cuento *Dance me to the end of love* y es la excentricidad, la cual es definida en los siguientes términos: “La excentricidad es una categoría especial de la percepción del mundo carnavalesco, íntimamente ligada a la del contacto familiar; permite abrirse (y expresarse en una forma concreta) a todo cuanto está normalmente reprimido en el hombre” (1971: 313).

¹⁶ Sobre la danza india de la lluvia. Escrito por Ann Johnson. Publicado en http://www.ehowenespanol.com/danza-india-lluvia-sobre_34441/

¹⁷ Consultado en <http://www.indians.org/articles/rain-dance.html>. Artículo original en inglés.

Si nos remitimos al texto del poeta Senegal, la excentricidad se presenta de dos formas precisas. De una parte la expresión de sentimientos a través del baile, el cual no es un baile normal ya que es ejecutado bajo la lluvia y teniendo como compañera a un maniquí y de otra, en esta danza todo aquello que estuvo reprimido en la relación de pareja durante 20 años es liberado, además de ser una forma distinta de asumir la inminencia de la muerte del ser amado.

En otro aparte de su escrito, Bajtín hace referencia a una tercera categoría de carnavalización, la cual se desprende de lo excéntrico en términos de la familiaridad. Esta categoría es denominada desaveniencias y esto es lo que dice Bajtín al respecto: “Sobre la familiaridad se injerta la tercera categoría de la percepción carnalesca del mundo: las desaveniencias. Las relaciones familiares libres se comunican a todo: a los pensamientos, al sistema de valores, a los fenómenos, a los objetos” (1971: 313).

De acuerdo con Bajtín y dentro del contexto del escrito analizado, existe una relación de familiaridad y cercanía entre la pareja protagonista del relato y el maniquí. El maniquí puede ser considerado la tercera persona en la relación, por tanto, es un miembro más de la familia e, incluso, hace parte de la intimidad de la pareja:

Bajó al sótano y encontró al maniquí de goma, comprado 20 años atrás en una tienda de Hamburgo. Ojos azules como los de mi madre, manifestó ella, improvisando cualquier argumento para adquirirlo. También a mí me gusta. Abuela tenía idéntica nariz. La compraron. Como pocas, esa noche hicieron el amor con el maniquí al lado. Los acompañó 20 años. (2013: 26)

Volviendo a la noción de excentricidad, el vínculo entre los personajes y el maniquí en cuanto objeto inanimado al que se humaniza, se personifica y adquiere una connotación sexual o de fetiche. Por tanto, se puede catalogar de excéntrico.

De otro lado, la sexualidad representada en el maniquí sirve para introducir el aspecto sexual, un tema inherente al carnaval. Como ya se había tratado antes en el análisis dedicado al cuento *Aquellas noches en el monasterio*, uno de los rasgos característicos del carnaval son las imágenes relacionadas con los apetitos del cuerpo y el desenfreno sexual.

Desde un punto de vista tanto ritual como mítico, la relación entre sexo y carnaval tiene su origen en las saturnales, fiesta pagana que pasó a Roma y, posteriormente, también dio lugar a la actual navidad tal como la conocemos en nuestros días. Veamos, entonces, la relación que tienen carnaval y sexualidad en lo que a su origen respecta: “Entre los griegos, Dionisos era el *Señor de las vulvas*. Su culto, transportado a Roma, originó *las saturnales* de las que sobrevive el Carnaval mediterráneo actual”.¹⁸

Dado que, durante el carnaval tanto los roles sociales, como el orden establecido eran invertidos (mundo al revés), todo era válido, incluida la libertad. En este sentido, al igual que el baile, el sexo se constituye también en una suerte de ritual, tal como ocurría en las saturnales romanas y en muchas otras fiestas populares de este tipo:

Los ritos suponían una ruptura del orden social, como el banquete ofrecido por los señores a los esclavos, el intercambio de regalos, o la institución del rey de las Saturnales, o del orden jurídico, como los juegos de dados, el beber hasta emborracharse, el que los esclavos dijese a los amos lo que quisieran o el desenfreno sexual.

En un párrafo sin tapujos, Séneca relaciona las fechas de la fiesta con los excesos sexuales, y critica de forma velada a la sociedad romana, que en su opinión pecaba de ser excesivamente liberal durante esta celebración.¹⁹

¹⁸ Consultado en *Historia de las relaciones sexuales*, André Morali- Daninos. Pág. 71

¹⁹ *Saturnalia, fiestas de señores y esclavos romanos*, artículo publicado en <http://domus-romana.blogspot.com.co/2014/12/saturnalia.html> el lunes, 22 de diciembre de 2014.

Cabe recordar, que el ritual de la danza de la lluvia tiene una estrecha relación con la fertilidad, lo cual es otra característica que justifica su connotación sexual en el interior del relato. Es por esto que el maniquí se convierte en un elemento simbólico de lo carnal y lo corporal: “Como pocas, esa noche hicieron el amor con el maniquí al lado. Los acompañó 20 años” (2013: 26).

De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que el cuento *Dance me to the end of love* cumple con diversas características que se ajustan al mundo carnavalizado en la propuesta bajtiniana, entre las cuales se destacan el rito y la sexualidad.

Pasemos ahora al análisis del cuento *Vecinos y viajeros* desde la perspectiva del carnaval, el cual comparte con *Dance me to the end of love*, como primer rasgo carnavalesco común el ritual. En primera instancia y como ya se había mencionado anteriormente la música constituye una de las características del carnaval más notables, y es precisamente la comunicación entre los dos personajes del relato a través de esta, la que constituye un tipo de relación por fuera de la cotidianidad o de lo que se considera normal, por lo tanto, carnavalesca. Además, el diálogo establecido mediante canciones se convierte en un ritual para los personajes:

Un tabique cuya delgadez facilita reconocer la música donde él se guarece durante la noche y a la cual responde ella desde la suya él con Sara McLachlan y Ángel En particular *Silence* Ella consiente el diálogo musical y responde con Leonard Cohen *Dance me to the end of love* No demanda dejándolo repetirse hasta cuando ambos se duermen (2013:15)

De otro lado, Bajtín hace una aclaración que sirve para ilustrar de una mejor manera el caso del cuento *Vecinos y viajeros* en el marco de lo carnavalesco, a partir de la instauración de una

nueva forma de comunicarse a través de la música, los personajes transmiten sus pensamientos, emociones, sentimientos y deseos por medios de las letras de las canciones:

Esta actitud familiar impone un carácter particular a la organización de las acciones de masa, una gesticulación carnavalesca libre, lo mismo que la palabra carnavalesca franca. En el carnaval se instaura una forma sensible, recibida de una manera semirreal y semiactuada, un *modo nuevo de relaciones humanas*, opuesto a las relaciones socio-jerárquicas todopoderosas de la vida corriente. La conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan de la dominación de las situaciones jerárquicas (capas sociales, grados, edades, fortunas) que los determinan completamente cuando se está por fuera del carnaval, y resultan por ese hecho excéntricos, desplazados dese el punto de vista de la lógica de la vida habitual. (1971: 313)

No obstante, en el microrrelato solo hay un único momento en que los personajes cruzan palabra, y es justo cuando él se va y ella decide quitarse la vida momentos después. Hasta entonces, sus conversaciones se reducen a sonidos y canciones como respuestas a ese diálogo inusual. Vale mencionar, que las canciones a las que alude el autor, asumidas a modo de dedicatoria, hacen parte de una práctica común entre enamorados para expresarse su amor, tema en torno del cual gira el cuento.

Otro de los temas relevantes para el análisis de los cuentos *Dance me to the end of love* y *Vecinos y viajeros*, es la muerte y su relación con el carnaval. A manera de paráfrasis de las palabras de Bajtín: “el carnaval es el espacio en el cual se amalgaman vida y muerte”, ya que, esta última es, al mismo tiempo, destrucción y creación, fin y renacimiento:

En la base del acto ritual de la entronización-desentronización se encuentra la quintaesencia, el núcleo profundo de la percepción del mundo carnavalesco: *el pathos de la decadencia y el reemplazo, de la muerte y el renacimiento*. El carnaval es la fiesta del tiempo destructor y regenerador. (1971: 315)

En el juego de opuestos que propone el carnaval, vida y muerte son inseparables y a su vez cada una es presagio de la otra, tal como lo expresa Bajtín en otro aparte de su escrito: “El nacimiento está preñado de muerte, y ésta anuncia el renacimiento” (1971: 316).

Por otro lado, la muerte y la renovación expuestos por Bajtín, están directamente ligadas a la entronización-desentronización como parte del rito carnavalesco. En este sentido podemos entonces afirmar que de acuerdo con el contexto de los dos microrrelatos en cuestión, existen unos actos concretos de entronización que sugieren la renovación o un nuevo comienzo a partir del desenlace de los personajes femeninos. En *Dance me to the end of love* se produce una suerte de entronización- desentronización en el momento en que el maniquí toma el rol de compañera de baile, sustituyendo a la mujer quien deja sugerido que después del baile entre su esposo y el maniquí se suicidará. En cuanto a *Vecinos y viajeros* el único y último diálogo entre los personajes constituye el momento en que vida y muerte se funden, puesto que, para él significa un nuevo comienzo, mientras para ella el fin de su existencia.

Con respecto de lo anterior, también afirma Bajtín: “Más bien cabría decir que es justamente el rito de la desentronización el que ofrece la imagen más viva de los cambios-renovación, de la muerte creadora y fecunda” (1971:316). La inclusión de los opuestos (vida-muerte) y la dualidad sirven como evidencia del carácter carnavalesco de los textos de Senegal, ya que en ambos casos el amor y el desamor, la llegada y la partida, el principio y el fin, la destrucción y la creación aparecen como eje narrativo y de sentido. Nuevamente el texto de Bajtín sobre el carnaval en la literatura nos sirve como marco de referencia para resaltar la importancia que los contrastes tienen en este análisis, especialmente la oposición vida-muerte:

Todavía algunas palabras más sobre la naturaleza ambivalente de las imágenes carnavalescas. Tales imágenes siempre son dobles, reúnen los dos polos del cambio y de la crisis: el nacimiento y la muerte (imagen de la muerte portadora de promesas), la bendición y la maldición (las imprecaciones carnavalescas bendicen, y desean simultáneamente la muerte y el renacimiento), el elogio y la injuria, la juventud y la decrepitud, lo alto y lo bajo, la cara y la espalda, la sabiduría y la tontería. (1971: 318)

Por otra parte, Bajtín resalta una de las características más relevantes desde el concepto de carnaval que consiste en la risa. Al referirnos al mundo del revés, al tiempo transformador y transgresor que implica el carnaval, el primer aspecto que salta a la vista es la risa carnavalesca como acto que se opone a las normas establecidas, que ironiza acerca de la seriedad del mundo que está por fuera del rito carnavalesco. Sin embargo, tal como lo indica el propio Bajtín, dicha risa también se convierte en fúnebre, debido a que desde una explicación simbólica implica el nacimiento y el fin, el tiempo cíclico en el cual algo debe morir para poder renacer:

Todas las formas de la risa estaban ligadas a la muerte y al renacimiento, al acto de la procreación y a los símbolos de la fecundidad. La risa ritual era la reacción a las crisis en la vida del sol (solsticios), en la de las divinidades, del universo y del hombre (risa fúnebre). [...] En el acto de la risa carnavalesca se juntan la muerte y el renacimiento, la negación (la burla) y la afirmación (la alegría). Es una risa profundamente universal, cosmogónica. (1971: 319)

Con la risa carnavalesca, aparece otra característica y es la parodia, la cual representa el aspecto cómico de la vida, en donde la muerte cumple una función de renacimiento, la vida que se sobrepone a ella por medio de la risa:

Todo tiene su parodia, es decir, su aspecto cómico, pues todo renace y se renueva a través de la muerte. En Roma la parodia era un momento obligatorio de la risa, tanto fúnebre como triunfal (una y otra eran, naturalmente, risas de tipo carnavalesco). (1971: 320)

En relación con *Dance me to the end of love*, encontramos que la oposición vida-muerte, se presenta como imagen que busca el renacimiento del cuerpo cansado y enfermo del personaje

femenino creado por Senegal: “Los acompañó 20 años. Cualquier día lo arrinconaron y continuaron viviendo hasta hoy, cuando desde su silla de ruedas ella le imploró llevar al maniquí para que bailara con él bajo la lluvia.” (2013:26)

Volviendo a la risa como forma de parodia en donde alegría y tristeza se funden, podemos afirmar que el baile final del cuento *Dance me to the end of love* es un rito de celebración y festividad que contrasta con la inminencia de la muerte. De otra parte, Bajtún en su texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* hace una aclaración que sirve para comprender de una mejor manera la intención carnavalesca en el microrrelato del calarqueño Senegal:

La muerte es, dentro de esta concepción, una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes. La muerte está siempre en correlación con el nacimiento, la tumba con el seno terrestre que procrea. Nacimiento-muerte y muerte-nacimiento son las fases constitutivas de la vida, como lo expresa el espíritu de la Tierra en el *Fausto* de Goethe. La muerte está incluida en la vida y determina su movimiento perpetuo paralelamente al nacimiento. El pensamiento grotesco interpreta la lucha de la vida contra la muerte dentro del cuerpo del individuo como la lucha de la vieja vida recalcitrante contra la nueva vida naciente, como una crisis de relevo. (1987: 44-45)

La vejez tiene un papel determinante dentro del cuento, así como la necesidad de recuperar aquello que en el pasado unió a la pareja: la paradoja del comienzo que es al mismo tiempo el final. Pero es necesario, en este punto, volver al vínculo muerte, música y carnaval. Si bien, ya se ha dicho que las celebraciones carnavalescas tienen un origen pagano, cabe resaltar la influencia de la música en tanto ritmo vital que está directamente asociado a la renovación y la muerte de lo viejo. Tal es la función que cumple la música en el escrito de Umberto Senegal:

La tradición navideña floreció principalmente en Francia. El tema espiritual se mezclaba con ritmos laicos y elementos de degradación material y corporal. El tema del *nacimiento, de lo nuevo, de la renovación*, se asociaba orgánicamente al de la *muerte de lo viejo*, contemplado desde un punto de vista alegre e «inferior», a través de imágenes de derrocamiento bufonesco y carnalesco. Gracias a esta peculiaridad la «Navidad» francesa se convirtió en uno de los géneros más populares de la canción revolucionaria callejera. (1987: 67)

Pero a propósito de la danza en el microrrelato *Dance me to the end of love*, en su libro sobre la risa dentro de la cultura popular de la Edad media y el Renacimiento, Bajtín establece la relación que hay entre muerte y la danza ritual. Partiendo de la noción de Bajtín al respecto, vale la pena volver a las imágenes de tipo corporal, en este caso como ya se había anotado aquellas relacionadas con el sexo, las cuales se han asociado a lo bajo, es decir, al infierno. Veamos a continuación la postura del autor ruso acerca del estrecho vínculo risa-danza-muerte:

En Marsella se hacían desfilar en procesión durante el día de San Lázaro los caballos, muías, asnos, toros y vacas del pueblo. La población se disfrazaba y ejecutaba la «gran danza» (*magnum tripudium*) en la plaza pública y en las calles. El personaje de Lázaro estaba asociado al ciclo de leyendas sobre el infierno que poseían una connotación topográfica material y corporal los infiernos: lo inferior material y corporal y se relacionaba también al tema de la muerte y la resurrección. La fiesta de San Lázaro retomaba en la práctica numerosos elementos de las fiestas paganas locales. (1987: 68)

La anterior cita, sirve para mostrar que la música y la danza aun en su carácter festivo pueden adquirir una connotación fúnebre, debido a que en ambos relatos de Umberto Senegal los personajes presagian su suicidio. No obstante, en el caso específico de *Dance me to the end of love*, la referencia a lo erótico y a lo carnal, vinculados a la muerte, se presentan como una forma de resurrección, de triunfo de la vida sobre la muerte, en este caso, la parca. Ya observamos cómo se relacionan muerte, danza y sexualidad. Sin embargo, el estrecho nexo entre la muerte y las imágenes asociadas con el sexo no se agotan en su vinculación al carnaval, por esta razón se propone revisar dicha relación a la luz de los postulados de Georges Bataille.

6. DEL EROTISMO Y LA MUERTE COMO UNIDAD

Si bien, ya se había tratado la relación entre la sexualidad y la muerte desde la perspectiva del carnaval, el aspecto filosófico inherente a los textos de Umberto Senegal, no debe ser dejado de lado. Uno de los autores que ha dedicado una de sus obras al análisis de lo erótico, es Georges Bataille, quien en su libro *El erotismo*, a lo largo de varios capítulos expone la relación recíproca e indisoluble que existe entre el acto sexual y la muerte, en tanto momentos clímax que aúnan el principio y el fin de la existencia. De un lado, Bataille resalta la sexualidad como condición necesaria en la reproducción y, por otra, la muerte como circunstancia determinante para garantizar la continuidad de los seres y en este sentido ambas comparten como principio el nacimiento y la renovación.

De acuerdo con Bataille, la sexualidad ha estado mediada desde siempre por prohibiciones y es precisamente este uno de los aspectos en el cual entran en relación con los postulados de Bataille en los cuentos *Dance me to the end of love* y *Vecinos y viajeros*. En el primero, aunque no aparece a lo largo de la narración ningún tipo de prohibición expresa hacia la sexualidad, podemos afirmar de acuerdo con lo expresado por Bataille que se produce una transgresión, puesto que como bien lo manifiesta el autor mencionado el sexo también ha estado vinculado al pecado, por tanto va en contra de las normas sociales y morales establecidas.

En cuanto a *Vecinos y viajeros*, el vínculo erótico está dado a través de las canciones con las cuales dialogan los personajes. Como ejemplo de ello, veamos un fragmento de la canción

Silence traducida al español, la cual es interpretada por Sara Mclachlan y es mencionada en el microrrelato como parte del diálogo musical:

When the rage in me subsides
Passion, choke the flower...

'til she... cries no more
Possessing all... the beauty

Hungry still, for more
Heaven holds a sense of wonder...
And I wanted to... believe that

Cuando la rabia en mí se mantiene
la pasión, ahoga la flor ...

'Hasta que ella... no llore más
posesionándose de todo... la belleza

El Hambre continua, por más
El cielo guarda un sentimiento maravilloso
Y yo quería... creerlo

Tenemos entonces, que la letra de la canción de Mclachlan contiene la declaración del sentimiento pasional por parte del hombre hacia la mujer; no obstante en la misma hay también un presagio de muerte:

In this white wave,
I am sinking,

In this silence...
In this white wave,

In this silence
I believe...

I have seen you,
In this white wave,

You are silent
You are breathin'...
In this white wave
I am free...

En esta ola blanca,
Me estoy hundiendo,

En este silencio...
En esta ola blanca,

En este silencio
Yo creo que...

Yo te he visto,
En esta ola blanca,

Estas en silencio
Respirando...
En esta ola blanca
Yo soy libre...

Podemos observar que erotismo y muerte conviven en un mismo ámbito, tanto en la obra de Mclachlan como en la de Senegal. Tal como lo expresa Bataille, ambos son indivisibles debido a que el acto sexual contiene en sí mismo algo de la violencia que lo acerca a la muerte. Pero en

los textos del calarqueño Senegal, la violencia que se manifiesta es la que los seres humanos pueden cometer contra sí mismos mediante el suicidio.

Ya se ha mencionado la correlación entre nacimiento y muerte desde la perspectiva del carnaval según Bajtín, ahora veamos lo que propone Bataille al respecto, como marco de referencia aplicable a los dos cuentos de Umberto Senegal:

La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres. (Bataille, 1957: 40)

Teniendo en cuenta lo anterior, no es fortuito que el autor calarqueño incorpore a manera de intertexto en ambos microrrelatos la canción de Leonard Cohen *Dance me to the end of love*. Observemos ahora, uno de los fragmentos de la canción, en donde Cohen utiliza una imagen que vincula el amor, el nacimiento y la muerte como circunstancias afines en su naturaleza:

Dance me to the children who are asking to
be born
Dance me through the curtains that our
kisses have outworn
Raise a tent of shelter now, though every
thread is torn
Dance me to the end of love

Baila conmigo hasta los niños que están
pidiendo nacer
Baila conmigo a través de las cortinas que
nuestros besos han gastado
Levanta una tienda de refugio ahora,
aunque cada hilo se rompa
Baila conmigo hasta el fin del amor

Cabe señalar, que aunque el tema de Cohen *Dance me to the end of love* está estructurado como una canción de amor, su origen está ligado a la muerte, ya que el propio Cohen declaró en una entrevista que la letra fue inspirada en el holocausto, cuando en los campos de concentración, también llamados “campos de la muerte”, un cuarteto de cuerdas era obligado a

tocar junto a los crematorios y mientras los otros prisioneros eran asesinados. De allí que la relación entre música y muerte sea otra de las características de la obra de Cohen y la de Senegal.

De otro lado, a partir de la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, existen dos conceptos que son pertinentes al análisis de las obras en cuestión: la pulsión de vida (eros) y la pulsión de muerte (thánatos). De acuerdo con la mitología griega, Eros representa la lujuria y el amor irracional, mientras Thánatos representa la violencia y la muerte; partiendo de estas dos figuras como símbolo de la oposición vida- muerte, Freud construye su teoría con el fin de explicar que los impulsos humanos como la lascivia y el desenfreno sexual están mediados por el eros, a diferencia de aquellos que tienen que ver con la destrucción y la agresividad, los cuales están controlados por el thánatos.

Sin embargo, Bataille en su libro *El erotismo* propone que el impulso de amor desbordado puede conducir a la muerte, y desde esta perspectiva es posible explicar el desenlace que tienen los dos personajes femeninos en los dos escritos de Umberto Senegal, quienes optan por el suicidio como única salida ante la imposibilidad del amor:

No obstante, ya desde ahora, en el universo sádico, que se propone a la meditación de cualquiera que reflexione sobre el erotismo, se revela su conexión externa. Sade —lo que Sade quiso decir— horroriza por regla general a los mismos que aparentan admirarlo, aunque sin haber reconocido por sí mismos este hecho angustiante: que el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte. Y este vínculo no debería parecer paradójico: el exceso del que procede la reproducción y el exceso que es la muerte no pueden comprenderse sino el uno con la ayuda del otro. (1957: 29-30)

Si bien en el primer microrrelato (*Dance me to the end of love*), se trata de una relación de pareja en donde un objeto (el maniquí) pasa a sustituir el cuerpo del amante, en el segundo

cuento *Vecinos y viajeros* no existe ningún contacto físico, ni siquiera una conversación más allá de las canciones, pero lo que genera la pulsión de muerte en este caso es la certeza de que nunca va existir una relación:

En el piso donde él vive ella es la vecina con quien se encuentra una vez por semana. Cruzan momentáneo saludo y nada más. Para no sentirse solos en ocasiones un atisbo más amplio que los habituales entre dos personas distantes. Dos vecinos arrinconados en el mismo piso. Un hombre y una mujer sin oportunidades para conocerse (2013: 15)

Al respecto, conviene decir que en el cuento *Dance me to the end of love* la referencia al baile está ligada a lo erótico, por cuanto la danza es el espacio en el que los cuerpos pueden unirse, es un momento de intimidad de la pareja en la que el contacto físico es lícito para la sociedad, pero además en el que los cuerpos forman una unidad, de allí que Bataille plantee la continuidad y la discontinuidad de los seres a partir del contacto sexual.

Según Bataille, todos los seres humanos nacemos en condición de discontinuos por cuanto individuos, no obstante el autor propone que los únicos momentos en que nos convertimos en seres continuos es en la muerte que tiene el sentido de la continuidad y en el acto sexual porque posibilita la prolongación de la especie humana. Acerca de la continuidad y la discontinuidad vinculadas a la muerte nos dice Bataille: “Pero la muerte, que siempre suprime la discontinuidad individual, aparece cada vez que, profundamente, se revela la continuidad.” (1957:73)

Otro de los aspectos importantes que trata Bataille, es el sentimiento de vacío ligado a la muerte, y es precisamente ese el tema en el cual hace énfasis Umberto Senegal en su microrrelato *Vecinos y viajeros*:

Un día se arriesgó a decirle *viajaré a Cappadocia a mediados de junio Nevsehir Kayseri* Ella respondió *viví varios meses en Göreme te recomiendo el Valle de las chimeneas de hada* Fue cuanto hablaron dos meses y diez minutos antes de suicidarse ella el apartamento sigue vacío sigue vacío vacío (2013: 15)

Volviendo a los postulados de Bataille, el vacío al que hace referencia es el que da sentido tanto al impulso de vida como al de muerte. En otras palabras, el acto de suicidio cometido por el personaje es motivado por su vacío existencial, pero al mismo tiempo con su muerte asegura su continuidad:

[...] lo que podría abrirse en nosotros es un vacío. Lo que vengo diciendo no tiene otro sentido que ese vacío. Pero ese vacío se abre en un punto determinado. Lo abre por ejemplo la muerte. Ese vacío es el cadáver en cuyo interior la muerte introduce la ausencia; es la podredumbre ligada a esta ausencia. (1957:43)

Tal como ya lo había manifestado Bajtín a partir de su teoría del carnaval, la muerte es una forma de renacimiento y renovación. Dicho concepto es ratificado por Bataille en las siguientes palabras:

Con una venda sobre los ojos nos negamos a ver que sólo la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría. Nos negamos a ver que la vida es un ardid ofrecido al equilibrio, que toda ella es inestabilidad y desequilibrio, que ahí se precipita. La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión. Pero, como la explosión incesante la agota continuamente, sólo sigue adelante con una condición: que los seres que ella engendró, y cuya fuerza de explosión está agotada, entren en la ronda con nueva fuerza para ceder su lugar a nuevos seres. (1957: 43)

Por otra parte, Bataille coincide con Bajtín en que sexualidad y muerte tienen el sentido del rito y desde este ángulo son iguales, puesto que en ambas se funden la fiesta y el llanto, el exceso y el espíritu desbordado, la condena y la salvación. Finalmente veamos la postura de Bataille:

Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía del aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser. (1957: 44-45)

7. LA SINESTESIA COMO FORMA DE VIVENCIAR MICRORRELATOS

Cabe resaltar que los textos de Umberto Senegal están cargados de sinestesias que permiten hacer perceptible para el lector las situaciones narradas. Por supuesto, *Dance me to the end of love* y *Vecinos y viajeros*, al igual que la mayoría de textos del escritor calarqueño, están plagados de sinestesias que nos acercan a través del mundo de los sentidos a las emociones de los personajes. Es necesario en este punto, comenzar por explicar la función que cumple la sinestesia en el campo de la literatura y lo que significa dicho concepto.

La sinestesia es entendida clínicamente, como la participación de varios sentidos y sensaciones en un mismo acto de percepción. Esto significa que en un episodio de sinestesia alguien puede por ejemplo oír colores, ver sonidos o tener percepciones de gusto al tacto con un objeto o textura determinados. En el ámbito de la literatura, así como de otras manifestaciones artísticas, la sinestesia hace referencia a la incorporación de varios sentidos que se transponen en la obra a través de la palabra. Observemos, ahora lo que por definición es la sinestesia literaria:

La *sinestesia* es una figura retórica que asocia sensaciones sensoriales diferentes: gustativas, táctiles, sonoras, visuales, olfativas. Aunque su uso es tan antiguo como el lenguaje mismo (por ejemplo, la expresión “palabras frías” asocia el sentido del oído con el del tacto), en poesía adquiere gran relevancia a partir de los poetas modernistas.²⁰

De otro lado, es importante señalar, que en los textos literarios la sinestesia se manifiesta de dos formas específicas, según sea el caso, como lo veremos a continuación:

²⁰ Consultado en <http://es.scribd.com/doc/44716075/Sinestesia-en-La-Literatura#scribd>

Dentro del concepto general de sinestesia, podemos considerar dos tipos diferentes. El más frecuente y que podemos denominar sinestesia de primer grado se refiere a aquellos casos en los que se asocian distintas sensaciones sensoriales:

Su luz fría (Ricardo Jaimes Freyre)
 ¡Salve al celeste sol sonoro! (Rubén Darío)
 Los áureos sonidos (Rubén Darío)
 Chopos de música verde (Juan Ramón Jiménez)
 Aquel mismo aroma duro y agudo (Luis Cernuda)

El otro tipo de sinestesia que podemos denominar sinestesia de segundo grado es el que se establece al relacionar lo sensorial, sentidos corporales, con las emociones. Juan Ramón Jiménez publicó en 1911 un libro titulado *Soledad sonora: De nuestras mentes tristes las ideas oscuras* (Rubén Darío) ¡Qué tranquilidad violeta por el sendero de la tarde! (Juan Ramón Jiménez) Duerme, que así me abismo en tu amor sordo, ciego, mudo para mi ruego, cual si fueras Dios mismo» (Juan Ramón Jiménez)²¹

En el cuento *Dance me to the end of love*, la participación de los sentidos tiene gran relevancia para la comprensión del mismo. Desde un punto de vista de lo sensorial la primera sensación que viene a la mente de los lectores es la canción de Leonard Cohen que da título al microrrelato. Por otra parte, tanto el título del cuento como la referencia constante al baile, evocan el filme musical de 1952 *Cantando bajo la lluvia* cuya escena principal incorpora la danza, pero además el tema musical del cual recibe el nombre la película.

Es importante anotar que para que dicho efecto audiovisual tenga lugar, se requiere un lector que conozca la obra musical de Cohen y la obra cinematográfica dirigida por Lanús. Cuando se menciona la necesidad de que los lectores tengan un referente acerca de la canción de Leonard Cohen y de la película, es precisamente porque como lo dice Beatriz Marcos en su ensayo *La comprensión 'sinestésica' (explicada a través de la sinestesia literaria): un elemento para asimilar prácticas artísticas contemporáneas* la sinestesia crea un nuevo significado, el cual solo es posible develarlo a partir de lo pragmático y relacional:

²¹ Ibídem

De una comprensión más allá de lo semántico, pues para actuar, la sinestesia no necesita ya de la dinámica binaria de identificación de un referente, sino que es preciso un imaginario simbólico compartido por los actores de la comunicación -el poso cultural e identitario- dando así un grado máximo de importancia a lo pragmático, a lo contextual.²²

Otra de las relaciones sinestésicas relevantes para el análisis del cuento de Senegal, es desde luego la reiterativa alusión al baile por varias razones. La primera de ellas es porque el baile implica escuchar la música que se danza; otra de las razones es que como ya se había comentado antes, bailar implica contacto físico, por lo tanto, el sentido del tacto está presente. En el baile los amantes pueden tocarse libremente sin ningún juicio moral. Pero en el cuento, hay otro elemento relacionado con el tacto que no puede ser dejado de lado y es que en este caso la mujer se encuentra en silla de ruedas, lo cual le impide bailar y por esa razón es sustituida por un maniquí que está hecho de goma. La situación planteada no puede pasar inadvertida, puesto que, no es igual al tacto la textura de la goma que la piel humana.

Es precisamente el juego con las sensaciones, el que nos propone el autor de Calarcá a través de imágenes vívidas que nos permiten ver, escuchar, tocar y vincular objetos con sentimientos. Como ejemplo de ello tenemos la siguiente escena del microrrelato *Dance me to the end of love*: “Desde su silla de ruedas suplica, llévate esta noche el maniquí. Baila con ella y regresa al amanecer. Bajó al sótano y encontró al maniquí de goma, comprado 20 años atrás en una tienda de Hamburgo.” (2013: 26)

²² Consultado en <https://beatrizmarcos.wordpress.com>. La comprensión ‘sinestésica’ (explicada a través de la sinestesia literaria): un elemento para asimilar prácticas artísticas contemporáneas. Publicado el 28 de agosto de 2012.

En el fragmento anterior, encontramos diversas sinestesias de tipo sonoro, visual y del tacto. Comenzando por la silla de ruedas, la cual nos remite al sonido que produce al ser arrastrada. El acto de suplicar recrea en la mente del lector la voz suplicante, de otro lado y como ya se había mencionado el acto de bailar con el maniquí conlleva tocarlo, pero además el baile al que alude Senegal también conduce al lector a escuchar como música de fondo el tema de Cohen. La referencia al sótano, invita a escuchar los pasos al bajar y por último en el plano de lo visual está la tienda de Hamburgo, cuya belleza y organización difiere de la imagen de una plaza de mercado en otro lugar del mundo.

Ya se había mencionado que existen dos tipos de sinestesia, pasemos ahora a las denominadas sinestesias de segundo grado, es decir, aquellas que vinculan los sentidos con las emociones. Hay en el relato un primer elemento que resalta a lo largo del microrrelato y es la presencia del maniquí. Este evoca los recuerdos de tiempos pasados, el amor y la pasión de 20 años atrás, los cuales fueron arrinconados junto con el objeto, que aparece como símbolo de la relación de pareja: “Los acompañó 20 años. Cualquiera día lo arrinconaron y continuaron viviendo hasta hoy, cuando desde su silla de ruedas ella le imploró llevar al maniquí para que bailara con él bajo la lluvia” (2013: 26).

El maniquí también actúa como testigo mudo, que presencia la relación sexual entre los personajes, por lo cual representa los recuerdos de lujuria, de la piel de los amantes. El maniquí es también un objeto intermediario sinestésico, que permite escuchar los jadeos del coito, evocar las caricias y ver la escena de la pareja teniendo sexo. Además de esto, el maniquí está ligado al recuerdo de los seres queridos de la pareja, en este caso la madre de ella y la abuela de él respectivamente: “Ojos azules como los de mi madre, manifestó ella, improvisando cualquier

argumento para adquirirlo. También a mí me gusta. Abuela tenía idéntica nariz. La compraron. (2013:26).

La comparación de los rasgos del maniquí con los de la madre y la abuela, desde la noción de sinestesia, implica ver a ambas representadas en la muñeca de goma. Sumado a lo ya expuesto, el maniquí tiene rol determinante durante la danza bajo la lluvia, dado que como se había comentado, hace las veces de pareja del personaje masculino. Otro de los leitmotiv que aparece a lo largo del microrrelato, además del maniquí es la lluvia. La alusión a la lluvia, produce varios tipos de sensaciones sinestésicas, de una parte el efecto de la lluvia al caer sobre el cuerpo (tacto), de otra el sonido de la lluvia al caer y por último la visión de la misma.

Veamos a continuación un fragmento del microrrelato *Dance me to the end of love*, en el cual se pueden evidenciar sinestesias de tipo auditivo, táctil y visual:

No creo que caiga otro aguacero igual, susurró, y él respondió, no habrá otro aguacero como el de esta noche. Llévala y danza con ella. No te preocupes por mí. Esta noche no voy a suicidarme. Se acercó con el maniquí bajo el brazo. Se besaron. Salió de la habitación arrastrándolo. (2013: 26)

De acuerdo con la cita anterior, encontramos que el aguacero es una sinestesia de carácter auditivo y táctil, las expresiones susurró y respondió tienen que ver con lo auditivo y sonoro, ya que, se refieren a la voz; nuevamente aparece la danza y con ella el tacto; el beso entre la pareja incorpora los sentidos del oído y el tacto y la salida de la habitación arrastrando el maniquí nos remite al sonido que producen dichas acciones.

Es de resaltar, que una recurrencia dentro del microrrelato es el sonido. En el texto suenan voces que suplican, susurran, imploran, manifiestan y responden, es decir, hay un diálogo

audible para el lector. También hay objetos que suenan al ser arrastrados, escaleras que se escuchan al descender. Por si fuera poco, el autor hace sonar como música de fondo la canción de Cohen, mientras las gotas de lluvia caen. En el cuento, como se había precisado antes, además es posible escuchar los besos y los jadeos de los amantes al hacer el amor, todos estos elementos sonoros crean y recrean el ritmo y la música en el interior del escrito.

A las formas en que se manifiesta la sinestesia, enumeradas anteriormente podemos agregar aquellas que están vinculadas al sentido del olfato, aunque no aparecen de manera textual en el cuento. La lluvia por ejemplo, evoca un olor particular a humedad o de evaporación del agua, de igual forma la goma de la que está hecho el maniquí posee un aroma específico. Podemos también aludir al sótano, como un espacio que huele a encierro, humedad y a objetos guardados por mucho tiempo. Por último, cuando imaginamos el encuentro sexual entre los personajes, viene a nuestra percepción sensorial el olor a sudor de los cuerpos.

Vale la pena aclarar en este punto y retomando las palabras de Beatriz Marcos, que las sinestesias son un recurso literario que el autor utiliza con “intención expresiva”, tal como se ha podido corroborar con los escritos de Umberto Senegal.

De otro lado la autora mencionada, da una importancia capital a la relación entre contexto y sinestesia, dado que este recurso literario corresponde más al ámbito de la poesía que al lenguaje cotidiano. Es por ello que su interpretación y resignificación depende en gran parte del contexto cultural compartido por los receptores, siendo esta una de las competencias que los cuentos de

Senegal exigen del lector. Sobre la correspondencia entre contexto y sinestesia, como significado relacional, Beatriz Marcos comenta:

[...] encuentro de suma importancia para repensar la expresión poética (sea en la disciplina que fuere) esta puesta en valor del sustrato cultural del receptor que, ha de actuar agencialmente para activar la comprensión de fenómenos como la sinestesia. Se trata de empoderar una comprensión del fenómeno artístico en la que el destinatario no es receptor pasivo (no es un ‘espectador’), sino casi un co-autor. Como diría Brea, un generador de un nuevo régimen de mirada, una mirada de resistencia. (ibíd.)

Pasemos ahora análisis del cuento *Vecinos y viajeros*, teniendo como enfoque teórico la noción de sinestesia de la que se ha venido hablando. Si bien, se había enfatizado que en el cuento *Dance me to the end of love* el sonido era un elemento trascendente, en *Vecinos y viajeros* las sinestesias auditivas son las protagonistas del relato. Desde el inicio el autor nos introduce en el mundo del sonido, para evidenciar que la comunicación entre la pareja es indirecta y se da por medio de canciones específicas, el ruido de las puertas al cerrarse y abrirse, los pasos de ambos al salir y cuyo sonido es reconocible por cada uno de los personajes. Absolutamente todo en el cuento es audible para el lector:

Él escucha la puerta de su habitación cuando ella la asegura luego de mirarlo La hace oír también el de la suya cuando sale pausado por el penumbroso pasillo Siempre igual con el paso de los meses Él se va y ella se queda Ella se aleja y él permanece Ambos salen pero nunca juntos Se quedan pero nunca juntos Pisos contiguos Un tabique cuya delgadez facilita reconocer la música donde él se guarece durante la noche y a la cual responde ella desde la suya (2013:15)

En el fragmento citado, de manera clara y textual aparecen verbos como escuchar y oír, los cuales de inmediato nos sitúan en el plano de lo auditivo. Otro detalle que llama la atención es el tabique que aparece como cómplice del diálogo de sonidos, ya que su delgadez permite hacer audible lo que cada uno hace en su respectivo piso. Vale anotar, la bella sinestesia de segundo grado, presente en el apartado anterior “Penumbroso pasillo”, el cual nos remite a la sensación de

soledad y vacío a la que se refiere el autor al final del relato. Sumado a lo dicho, el escritor incorpora el elemento principal, objeto de estudio del presente trabajo: la música, a través de canciones específicas que transmiten un mensaje concreto tanto a los personajes, como a los lectores:

él con Sara McLachlan y *Ángel* En particular *Silence* Ella consiente el diálogo musical y responde con Leonard Cohen *Dance me to the end of love* No demanda dejándolo repetirse hasta cuando ambos se duermen No eres Sara Ni tú Leonard *Chelsea Hotel* Que hablen por nosotros No pretendemos sugerirnos nada Nada podríamos explicarnos aunque lo pretendiéramos Aunque viven en pisos contiguos no tienen ningún espacio común para compartir El sollozo de la puerta cerrándose es punto final de conversaciones nunca iniciadas Entonces Sara y Leonard van a confesarse cuanto no sabemos expresarnos (ibídem)

Como se puede observar, Senegal cita de manera directa autores y temas musicales concretos, con la intención de hacernos escuchar dichas melodías y a través de ellas el diálogo entre la pareja. El autor enfatiza, en que el único contacto existente entre los dos vecinos, son las canciones y los sonidos de la puerta que al cerrarse, ponen fin a la comunicación e introduce otra bella sinestesia “El sollozo de la puerta cerrándose”. No obstante, el diálogo al que alude no se da únicamente entre los personajes, sino entre los mismos autores a los cuales cita: Leonard Cohen y Sara McLachlan, se trata entonces, de un diálogo desde todo punto de vista musical.

Hay también en el relato, otra forma de comunicación que aparece entre líneas y es el silencio. Como evidencia de ello, tenemos la inclusión del tema de Sara McLachlan titulado *Silence*, sobre el cual llama la atención de forma especial el autor, con la frase *en particular*. La canción de McLachlan, es un enclave que hace referencia a la muda comunicación entre los personajes, quienes solo cruzan unas pocas palabras antes de que ella se suicide. El silencio aparece como forma de insonoridad, propia de la comunicación entre parejas que llevan mucho

tiempo de conocerse. El silencio además es un presagio de muerte y ausencia, del apartamento vacío.

Otra de las formas en las que el silencio se manifiesta dentro del relato, es en el no uso intencional de signos de puntuación, los cuales funcionan como pausas o silencios al interior del texto, de la misma manera que en una partitura musical:

él con Sara McLachlan y *Ángel* En particular *Silence* Ella consiente el diálogo musical y responde con Leonard Cohen *Dance me to the end of love* No demanda dejándolo repetirse hasta cuando ambos se duermen No eres Sara Ni tú Leonard *Chelsea Hotel* Que hablen por nosotros (ibídem)

A lo largo del microrrelato, también aparecen diversas frases que dan cuenta del silencio como una constante entre la pareja:

Para no sentirse solos en ocasiones un atisbo más amplio que los habituales entre dos personas distantes Dos vecinos arrinconados en el mismo piso Un hombre y una mujer sin oportunidades para conocerse [...] Él se va y ella se queda Ella se aleja y él permanece Ambos salen pero nunca juntos Se quedan pero nunca juntos [...] Aunque viven en pisos contiguos no tienen ningún espacio común para compartir El sollozo de la puerta cerrándose es punto final de conversaciones nunca iniciadas (ibídem)

Para entender de mejor manera, la forma en que funciona el silencio como manifestación sinestésica, veamos la letra de *Silence* de Sara McLachlan:

In this white wave,
I am sinking...
In this silence...
In this white wave,
In this silence,

En esta ola blanca,
Me estoy hundiendo ...
En este silencio ...
En esta ola blanca,
En este silencio,

In this silence...
In this white wave,
In this silence

En este silencio ...
En esta ola blanca,
En este silencio

I believe...
I have seen you,
In this white wave,
You are silent
You are breathin'...
In this white wave
I am free...

Yo creo que ...
Yo te he visto,
En esta ola blanca,
Estas en silencio
Respirando ...
En esta ola blanca
Yo soy libre ...

Por otra parte, el amor y la muerte como ejes temáticos, están articulados por las sinestesias presentadas en el cuento, tal como lo demuestran las letras de las canciones. En cuanto a la muerte, además de las letras de Cohen y McLachlan, hay otras sinestesias que permiten inferirla, ejemplo de ello son las conversaciones que mueren antes de ser iniciadas, la pared que separa a los personajes y el amor que está destinado a no ser, es decir, una relación muerta, representada en la puerta que parece llorar al ser cerrada.

En cuanto al amor, como tema constante en los textos de Umberto Senegal, la manera en que se manifiesta de forma más evidente es en las letras de las canciones, las cuales a su vez funcionan como sinestesias que comunican las emociones de los personajes. A continuación se presentan algunos fragmentos, con sus respectivas traducciones que lo evidencian:

Dance me to the end of love

Dance me to the wedding now, dance me
on and on
Dance me very tenderly and dance me very
long

Baila conmigo hasta el momento de la
boda, bailemos una y otra vez
Baila conmigo con mucha ternura y baila
conmigo por mucho tiempo

We're both of us beneath our love, we're
both of us above
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love

Estamos los dos por debajo de nuestro
amor, estamos los dos por arriba
Baila conmigo hasta el fin del amor
Baila conmigo hasta el fin del amor

Chelsea Hotel

Those were the reasons and that was New
York
We were running for the money and the
flesh
And that was called love
For the workers in song
Probably still is for those of them left

Esas fueron las razones y eso era Nueva
York,
corríamos por el dinero y la carne,
y a eso se le llamaba amor,
para los trabajadores de la canción (para los
músicos),
probablemente todavía lo sea para los que
se quedaron.

A modo de conclusión, se puede afirmar que, debido a que las sinestesias encontradas en los cuentos del autor calarqueño son de tipo auditivo, constituyen en sí mismas una forma de musicalidad, por lo tanto, son una manifestación de música que se suma al ritmo y las múltiples alusiones a canciones, incorporadas por el escritor a sus microrrelatos.

Ritmo y música interna en los cuentos *Dance me to the end of love* y *Vecinos y viajeros*

En los escritos de Umberto Senegal, la música y el ritmo están dados no solo por la mención de canciones específicas o la inclusión del baile como ritual, sino porque la estructura misma de los textos posee un ritmo y una musicalidad internos, cuyo efecto es producido por la recurrencia en los acentos que tienen las palabras, las reiteraciones y el uso de los signos de puntuación.

En el cuento *Dance me to the end of love*, la primera característica que sobresale es el uso de palabras graves y agudas, pero con un predominio de las primeras a lo largo del texto. En el nivel

de la regularidad rítmica dentro del microrrelato, se ha encontrado que los acentos de las palabras aparecen cada dos o tres sílabas y en algunos casos, se produce un efecto de síncope al quedar dos sílabas acentuadas seguidas. La acentuación utilizada por el autor es de tipo ortográfica o prosódica, como veremos a continuación: “Desde su silla de ruedas suplica, llévate esta noche el maniquí. Baila con ella y regresa al amanecer.”

Otro de los rasgos característicos, que ya se había mencionado acerca de los escritos de Umberto Senegal, es la construcción de frases y párrafos breves, el cual también se hace evidente en el cuento mencionado. El recurso narrativo que utiliza el autor para dar la sensación de rapidez y brevedad, es el uso constante de los puntos seguidos. Vale además anotar, que debido a que el baile y la lluvia son un *leitmotiv* dentro del relato, la estructura del mismo en el nivel rítmico evoca tanto la danza, como las gotas de lluvia al caer; razón por la cual los acentos y los puntos pueden ser considerados una representación de las mismas.

Entre las características notorias en el cuento, está también la recurrencia de los verbos. Palabras como suplica, encontró, bajó, manifestó, acompañó, continuaron, imploró o hicieron, dan cuenta de ello. No obstante, la mayoría de las acciones expresadas aparece en pretérito perfecto o acciones totalmente concluidas, lo cual también tiene una intencionalidad rítmica. A las palabras *bailar* y *lluvia*, que se reiteran durante todo el texto, se suman *silla de ruedas* y *maniquí*, las cuales también son *leitmotiv* que nos ubica en el ritmo vital sugerido por el autor. De una parte la silla de ruedas que debe ser arrastrada y de otra el maniquí de goma como compañero de baile, que sugiere la cadencia y la suavidad.

Si bien, debido a la evocación del tema de Cohen, el microrrelato es evidentemente musical, se puede afirmar que también en la estructura interna lo es, por cuanto hay una regularidad en el ritmo, en el tipo de palabras usadas de acuerdo con su acento, en la organización de los párrafos y frases con respecto a su longitud y en la repetición de palabras y frases que buscan hacer un énfasis, de la misma manera que en una partitura. Observemos, entonces, algunas de las frases que se repiten:

Desde su silla de ruedas suplica, llévate esta noche el maniquí. Baila con ella y regresa al amanecer. [...] Cualquier día lo arrinconaron y continuaron viviendo hasta hoy, cuando desde su silla de ruedas ella le imploró llevar al maniquí para que bailara con él bajo la lluvia. [...] Llévala y danza con ella. (Ibíd.)

Cabe recordar, que en las canciones hay frases que se repiten con el fin de dar énfasis a emociones o sentimientos que se expresan a través de la letra, las reiteraciones en el cuento cumplen la misma función.

Con respecto del cuento *Vecinos y viajeros*, se encuentra la misma fórmula en la estructura que determina el ritmo, ya utilizada en el texto anterior de acentos cada dos o tres sílabas. Al igual que en *Dance me to the end of love*, predominan las palabras graves y agudas. Nuevamente el autor acude a frases y párrafos cortos y en este caso ante la ausencia de signos de puntuación, el ritmo está marcado por el uso de los pronombres él y ella, como veremos a continuación:

Él se va y ella se queda Ella se aleja y él permanece Ambos salen pero nunca juntos Se quedan pero nunca juntos Pisos contiguos Un tabique cuya delgadez facilita reconocer la música donde él se guarece durante la noche y a la cual responde ella desde la suya él con Sara McLachlan y Ángel (2013:15)

En la cita anterior es posible resaltar varias particularidades. En primer lugar, como se había indicado anteriormente el texto carece de signos de puntuación, lo cual es un recurso intencional

del autor para marcar un ritmo lento y pausado, por esta razón hay espacios vacíos en donde deberían estar los puntos seguidos. En segundo lugar, observamos frases y palabras repetidas en un mismo párrafo, como si se tratara de una frase musical en la cual se repiten notas o armonías. Pero además, la ausencia de signos de puntuación tiene otras dos intenciones: por una parte plasmar el vacío al que hace referencia el autor y por otra representar el silencio entre la pareja.

Al no haber ni puntos ni comas, estos espacios vacíos actúan como silencios en una partitura musical. Sobre este aspecto del silencio y su importancia dentro del relato ya se había comentado ampliamente en relación con su función sinestésica. Existe otra particularidad con respecto de los espacios vacíos y es la distancia entre una y otra palabra, al terminar e iniciar una nueva frase. Dicho efecto, también es logrado a propósito para producir la sensación de dos seres distantes, tal como lo expresa un fragmento del cuento:

Aunque viven en pisos contiguos no tienen ningún espacio común para compartir El sollozo de la puerta cerrándose es punto final de conversaciones nunca iniciadas Entonces *Sara* y *Leonard* van a confesarse cuanto no sabemos expresarnos También ellos están distantes entre sí como nosotros aislados por esta pared (ibídem)

Vale aclarar, que a pesar de que en el escrito no hay ningún signo de puntuación, esto no impide identificar el punto seguido, debido a los espacios tipográficos y al uso de mayúsculas al inicio de las frases, además de estar estructurado por párrafos. La recurrencia de los espacios que sustituyen a los puntos seguidos, generan en el texto un ritmo fragmentado pero constante. Otra forma en que el ritmo se manifiesta, es a través de las dedicatorias musicales entre los personajes. Dos autores que dialogan desde épocas y ritmos diferentes:

él con *Sara McLachlan* y *Ángel* En particular *Silence* Ella consiente el diálogo musical y responde con *Leonard Cohen* *Dance me to the end of love* No demanda dejándolo repetirse hasta cuando ambos se duermen No eres *Sara* Ni tú *Leonard* *Chelsea Hotel* Que hablen por

nosotros No pretendemos sugerirnos nada Nada podríamos explicarnos aunque lo pretendiéramos (ibídem)

El aparte citado, a su vez da cuenta de manera explícita de dos de los rasgos principales de la música interna del relato: las repeticiones y el silencio, dos elementos que corresponden a la técnica musical.

8. O FORTUNA Y LOS CANTOS Y POEMAS GOLIARDOS DE LA EDAD MEDIA

Continuando con el papel preponderante que tiene la música en la obra de Umberto Senegal, es pertinente analizar el cuento *O Fortuna*, teniendo como referente la poesía goliardesca de la Edad Media, para poder tener una mejor comprensión del texto. Es necesario comenzar diciendo que los cantos y poesía goliardescos eran de origen profano y tenían una intención satírica en contra del poder eclesiástico. Razón esta por la cual sus autores eran por lo general clérigos que renunciaban a los monasterios o abadías, para poder dedicarse a la vida de excesos que precisamente reprobaba la iglesia.

Al respecto, en su ensayo *Los goliardos. La lírica profana medieval*, Julián Naranjo Escobar escribe lo siguiente:

Entre los siglos XI y XIII irrumpe en la Europa medieval un curioso género de poesía profana en latín, que ostenta una originalidad, un estilo y una actitud frente al mundo y sus placeres, que le permite pasearse libremente por la taberna o el lupanar sin por ello carecer de un genuino valor literario y un profundo significado social y cultural. Se trata de un movimiento poético que florece en Alemania, España, Francia e Inglaterra y emerge del ambiente literario más culto, elevando cantos al vino, al amor, a los placeres corrientes o simplemente a la vida alegre. Los autores de estos cantos, por lo general anónimos, son altos dignatarios de la Iglesia, clérigos y estudiantes atiborrados de retórica latina y lecturas de clásicos, que ponen toda su preparación literaria y su agudo ingenio al servicio de una creación poética que satiriza su entorno, parodia la majestad de los himnos eclesiásticos, canta alegremente al vino o al amor y da rienda suelta a la malicia estudiantil.²³

Desde una perspectiva intertextual y paratextual, el título *O fortuna* remite a la obra escrita por Carl Orff, la cual recoge los cantos goliardescos medievales, que dan origen a la *Carmina burana*. La *Carmina burana*. Es una colección de cantos que datan de los siglos XII y XIII, los

²³ Consultado en http://revistamito.com/los-goliardos-la-lirica-profana-medieval/#_edn2. Los goliardos. La lírica profana medieval Por Julián Naranjo Escobar el 9 febrero, 2014

cuales se conservan en un código rescatado de la abadía de Bura Sancti Benedicti y reposan actualmente en la biblioteca estatal de Baviera en Múnich Alemania. Dicho código, contiene 300 poemas en rima, entre los que se encuentra el que da lugar al fragmento denominado *O fortuna*:

Entre los muchos cancioneros en los que se ha conservado la poesía goliárdica se encuentran la colección denominada *Carmina Cantabrigensia*, y el conocido cancionero denominado *Carmina Burana*, que reúne poemas escritos en Alemania, Francia e Inglaterra; también vale la pena citar la colección de poemas escritos en las proximidades del monasterio de Ripoll (Cataluña) en el siglo XIII, conocido como *Carmina Rhipullensia*, entre otros.²⁴

En concordancia con la estrategia narrativa de Senegal, consistente en incorporar canciones en sus textos, tenemos que *Carmina Burana* traduce cantos o canciones de Beuern, dado que Bura indica el lugar de origen de los mismos, siendo este el nombre en latín que recibe la población de Benediktbeuern. Una vez más música y literatura se unen a través de la relación entre el cuento y los poemas musicalizados goliardescos. Es, entonces, evidente su presencia en el cuento.

Posteriormente Carl Orff, utilizaría los textos de los poemas medievales del *Carmina burana* para su cantata que lleva el mismo nombre. Valga decir, que el fragmento más conocido de la obra es precisamente *O fortuna*, el cual ha sido versionado por diferentes agrupaciones musicales y usado como banda sonora de diversas producciones cinematográficas. En la cantata compuesta por Orff, *O fortuna* da inicio y cierre a la obra, puesto que corresponde a la primera parte del preludio y se repite al final. Tenemos en este punto, una coincidencia entre ambos autores y es la repetición como elemento narrativo y musical.

²⁴ Ibid.

Desde una perspectiva mitológica, es necesario anotar que el poema que da título tanto a la obra de Orff como a la de Senegal, está dedicado a la diosa romana *Fortuna*, que es la encargada de determinar la suerte o el destino de los hombres. Su representación alegórica es la rueda de la fortuna, por lo tanto, dicha suerte es cambiante y puede ser tanto buena como mala de acuerdo con los giros de la misma. De otra parte, la equivalente griega de la *Fortuna* romana era la diosa *Tiqué*, cuyo elemento simbólico es una pelota que unas veces se encuentra arriba y otras abajo.

Sobre el aspecto simbólico, que tiene que ver con las altas y bajas de la suerte controlada por la Fortuna, el propio texto de Senegal nos da un indicio claro en una de sus líneas, la cual dice: “El tema de Carmina Burana estaba sólo en la memoria de la mujer, escuchándolo mientras trastabillaba por la avenida. Muchas veces cayó y otras tantas se levantó con entusiasmo.” (2013:24)

De otro lado y de acuerdo con la mitología referente a la diosa *Fortuna*, esta puede ser favorable o desfavorable, así como cambiante y es precisamente en este aspecto en el que concuerdan el microrrelato de Senegal y el poema goliardesco del siglo XII. Debido a que los textos de Umberto Senegal nos invitan a escuchar piezas musicales para tener una mejor comprensión de los mismos, es importante revisar la letra del canto medieval que enmarca el cuento:

O Fortuna
velut luna,
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat

Oh Fortuna,
como la luna
variable de estado,
siempre creces
o decreces;
¡Que vida tan detestable!
ahora oprime

et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata
michi quoque niteris;
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis
et virtutis
michi nunc contraria,
est affectus
et defectus
semper in angaria.
Hac in hora
sine mora
corde pulsum tangite;
quod per sortem
sternit fortem,
mecum omnes plangite!

después alivia
como un juego,
a la pobreza
y al poder
lo derritió como al hielo.

Suerte monstruosa
y vacía,
tu rueda gira,
perverso,
la salud es vana
siempre se difumina,
sombrió
y velado
también a mí me mortificas;
ahora en el juego
llevo mi espalda desnuda
por tu villanía.

La Suerte en la salud
y en la virtud
está contra mí,
me empuja
y me lastra,
siempre esclavizado.
En esta hora,
sin tardanza,
toca las cuerdas vibrantes,
porque la Suerte
derriba al fuerte,
llorad todos conmigo.

Tanto la banda sonora (*O fortuna*), como el argumento del texto nos sitúan en una hecho concreto y es en la fortuna adversa como destino ineludible del personaje. A partir de lo anterior, se evidencia una recurrencia temática en los textos del autor de Calarcá. Al igual que en los textos analizados previamente, aparecen tópicos como el amor, la vejez, la muerte y por supuesto la música. Otro de los aspectos que se repite en *O fortuna* y vale la pena resaltar, es que de la misma forma que en *Dance me to the end of love*, nuevamente aparece la danza como elemento

esencial y como ritual previo a la muerte. Como prueba de ello, veamos el microrrelato completo de Umberto Senegal:

Cuando consideraban que la anciana bailarina recordaría sus días de gloria danzando alguno de los temas flamencos que la caracterizaron décadas atrás, esta dijo, remataré mis días con O fortuna. La acompañaron por la solitaria avenida. El tema de Carmina Burana estaba sólo en la memoria de la mujer, escuchándolo mientras trastabillaba por la avenida. Muchas veces cayó y otras tantas se levantó con entusiasmo. O fortuna circulaba por sus arterias dándole elasticidad a sus músculos y llenando de aire sus pulmones, impulsada por la versión de Apotheosis.

Pronto aparecerían los automóviles de quienes a esa hora apostaban carreras. (2013:24)

De la misma manera que en los cuentos *Dance me to the end of love* y *Vecinos y viajeros*, la inclusión de un fondo musical específico se convierte en una estrategia narrativa que da cuenta de la situación de los personajes, de sus sentimientos y visión de mundo. De otro lado, en algunas representaciones de la Fortuna, esta aparece como una mujer calva y ciega, con alas en los pies; de manera simbólica, dicha representación se acerca a la figura de los personajes femeninos plasmados por Senegal en sus cuentos *Dance me to the end of love* y *O fortuna*, por cuanto ambas son ancianas. Además, una de ellas es bailarina y la otra solicita a su pareja bailar con un maniquí que la sustituya ya que ella no puede hacerlo, circunstancias que pueden vincularse con los pies alados de la diosa *Fortuna*.

En el nivel temático, podemos establecer un paralelo entre la obra de Umberto Senegal y los poemas goliardescos medievales, ya que por una parte, los temas elegidos por los poetas goliardos eran el vino, el amor y los placeres mundanos y por otra la sátira al poder eclesiástico. Cabe en este momento recordar, que en los cuentos aquí analizados, por ejemplo *Vecinos y viajeros*, encontramos como eje temático el amor; con relación a los placeres mundanos tomemos por ejemplo el cuento *Aquellas noches en el monasterio*, el cual gira en torno de la

orgía y la celebración; y en cuanto a la sátira acerca del poder eclesiástico tenemos como referente el microrrelato *Campanella*, en el cual la figura del monje, quien se supone es la representación del bien, pasa a ser todo lo contrario, cuando se evidencian los abusos hacia sus devotos como una crítica a la iglesia.

Acerca del amor, como tema frecuente tanto para los goliardos, como para el poeta calarqueño, vale aclarar que este se presenta generalmente en su forma carnal, ligado a la sensualidad y el erotismo, como se pudo demostrar en el presente trabajo mediante el análisis de los cuentos *Aquellas noches en el monasterio* y *Dance me to the end of love*. En el caso específico de *O fortuna*, se puede hablar de amor por el baile. No obstante, danza y erotismo tienen una estrecha relación.

En el ensayo escrito por Julián Naranjo Escobar, referido anteriormente, queda explicitado de la siguiente forma el manejo que daban los goliardos a la temática amorosa:

Otro tema común en los goliardos, al lado del consabido tema del vino, es el del amor. El amor es un tema de especial importancia para los goliardos. Desde la ternura más inocente y delicada saturada de llantos y suspiros enamorados, hasta obscenas alusiones acompañadas de aplausos y carcajadas, el amor reviste las más variadas formas en las composiciones de estos poetas, que se sirven de su erudición para mezclar felizmente referencias bíblicas y mitológicas.²⁵

Continuando con las coincidencias temáticas entre los autores medievales y el poeta Senegal, en el blog del departamento de música del IES Fray Pedro de Urbina de la ciudad de Burgos España, en el artículo titulado *La música de los Goliardos. Carmina Burana* dice lo siguiente:

²⁵ íbid

Escribían sobre el vino, el amor, los placeres del mundo, pero con una maestría y oficio difíciles de igualar. Lo sabían y eran orgullosamente conscientes de que su producción no iba dirigida a un pueblo llano, sino a quien pudiera apreciarla.²⁶

Partiendo de lo aquí expuesto, sumado al hecho de que los poemas goliardescos fueron concebidos para ser cantados, queda evidenciada una vez más la relación entre la música y los escritos de Umberto Senegal.

²⁶ Extraído de <http://koldomusica.blogspot.com.co/2010/10/la-musica-de-los-goliardos-carmina.html>, artículo publicado el 24 de octubre de 2010.

9. O FORTUNA Y LA TEORÍA DE LA TRANSTEXTUALIDAD

Al inicio del presente trabajo, se hizo una digresión acerca de los tipos de transtextualidad expuestos por Gérard Genette, cuyos conceptos son aplicables a los textos del autor quindiano. Teniendo como referente la noción de intertextualidad, el cuento *O fortuna*, al igual que *Dance me to the end of love* cumple con dicha condición, ya que también toma su título de una obra musical a la cual nos remite como lectores, específicamente al fragmento que lleva el mismo nombre y a la obra total que lo contiene en este caso *Carmina burana*.

Cabe recordar, que Genette define la intertextualidad como la presencia efectiva de un texto en otro, por lo tanto como ya se había comentado, es posible afirmar que en el cuento *O fortuna* aparecen los poemas goliardescos que conforman la *Carmina burana*, pero además está presente la obra de Carl Orff basada en estos y por si fuera poco el autor incorpora a su texto una versión específica de *O fortuna*, en este caso la del grupo Apotheosis, como veremos en el siguiente aparte: “O fortuna circulaba por sus arterias dándole elasticidad a sus músculos y llenando de aire sus pulmones, impulsada por la versión de Apotheosis (2013:24).

Además de los ya mencionados, la obra de Orff remite a otros intertextos como películas, anuncios publicitarios o series televisivas; ejemplo de ello es el filme de 1981 *Excalibur* o la película de 1991 basada en la historia de la banda estadounidense *The doors*, en las cuales hace su aparición *O fortuna*, como indicio del clímax dramático. Si bien, es evidente el carácter intertextual en la obra de Senegal, valga aclarar, que la forma en que este se manifiesta es a través de la alusión, debido a que el texto no solo de manera implícita, sino también literal,

remite al lector a los intertextos mencionados, los cuales requieren una referencia previa para ser identificados.

A continuación veamos un aparte del cuento *O fortuna*, en el cual el autor de manera directa refiere los intertextos que hacen parte de su microrrelato:

Cuando consideraban que la anciana bailarina recordaría sus días de gloria danzando alguno de los temas flamencos que la caracterizaron décadas atrás, esta dijo, remataré mis días con O fortuna. La acompañaron por la solitaria avenida. El tema de Carmina Burana estaba sólo en la memoria de la mujer, escuchándolo mientras trastabillaba por la avenida. (ibíd.)

A propósito de las relaciones intertextuales que articulan los textos del poeta quindiano, en un apartado de su libro *Palimpsestos*, Genette establece una comparación entre su concepto y el de Riffaterre para definir la intertextualidad:

Este estado (y a veces completamente hipotético) del intertexto es, desde hace algunos años, el campo de estudio privilegiado de Michael Riffaterre, que define en principio la intertextualidad de una manera mucho más amplia que yo, y, a lo que parece, extensiva a todo lo que llamo transtextualidad. Así, por ejemplo, escribe: «El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido», llegando a identificar la intertextualidad (como yo la transtextualidad) con la literariedad: «La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. (ibíd.)

De la misma manera que en el cuento *Dance me to the end of love*, el segundo tipo de transtextualidad que podemos encontrar en *O fortuna* es el paratexto, el cual se evidencia a través del título del cuento. Vale la pena aclarar, que todos los textos aquí analizados, desde una perspectiva de lo paratextual se inscriben dentro del género microrrelato, por cuanto así lo indica el título del libro *Microrrelatos para cronopios*, que contiene los cuentos. El título del cuento,

evoca de manera inmediata la *Carmina burana* y es a través de dicha relación, como se logra la comprensión total del texto.

Como ya se había comentado, los referentes paratextuales título del cuento (*O fortuna*) y título de la obra de la cual hace parte (*Microrrelatos para cronopios*), dan lugar a otro tipo de transtextualidad: el architexto. En este caso se limita al paratexto título y a la indicación de la tipología textual, puesto que el género es solo un aspecto de la architextualidad y queda a criterio del lector aceptar o no tal cualidad genérica.

Sin embargo, el carácter genérico de la obra tiene gran importancia con respecto de la forma en que esta es recibida: “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra” (ibíd.).

Sumado a los vínculos transtextuales identificados anteriormente, aparece la hipertextualidad como otro rasgo que caracteriza a los escritos de Umberto Senegal. Partiendo de la noción de hipertexto y para el caso particular de *O fortuna*, tenemos que el microrrelato de Senegal es un hipertexto del poema goliardesco del cual toma el nombre, así como de la obra de Carl Orff, las cuales lo anteceden y, por ende, se convierten en hipotexto que da origen al microrrelato.

Acerca del hipertexto, en su escrito, Genette más adelante explica el carácter eminentemente literario del mismo. No obstante, en su aclaración pone de manifiesto, la existencia de ciertos casos excepcionales, como el de Umberto Senegal:

[...] el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra «propiaamente literaria» -por esta razón simple, entre otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción (narrativa o dramática), queda como obra de ficción, y con este título cae, por así decir, automáticamente, a ojos del público, dentro del campo de la literatura-; pero esta determinación no le es esencial y encontraremos algunas excepciones. (1982: 15)

Partiendo de la idea de Genette, es posible afirmar que los cuentos *Dance me to the end of love* y *O fortuna*, comparten además de las relaciones transtextuales enumeradas, un rasgo excepcional y es que ambos son hipertextos no de obras literarias sino de obras musicales.

De otro lado, como lo expresa Genette en su libro, la hipertextualidad, está ligada a un paratexto que indica la presencia de un texto en otro. En el cuento *O fortuna*, al igual que en *Dance me to the end of love*, es el título en su función paratextual, el que da cuenta de sus respectivos hipotextos e hipertextos: “la hipertextualidad se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual” (1982:18).

A este respecto, también nos dirá Genette que existen hipertextos que contienen en sí mismos su hipotexto, tal es el caso de los cuentos de Umberto Senegal: “aquellos cuyo hipotexto existe en ellos mismos y en ninguna otra parte, o hipertextos con hipotexto incorporado –es decir, implícito” (1982:68).

En el ámbito de la teoría de la recepción, vale anotar que hay una labor de actualización de las obras utilizadas por parte del autor calarqueño. Sin embargo, para que el lector logre hacer dicha actualización y traerla al contexto de los relatos, necesariamente debe remitirse a sus

correspondientes hipotextos. Dicha actualización solo es posible, como ya hemos visto por vía hipertextual:

Como acabamos de entreverlo a propósito de la nacionalidad, el movimiento habitual de la transposición diegética es un movimiento de translación (temporal, geográfica, social) *aproximante*: el hipertexto transpone la «diégese» de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público. (1982:387)

Es igualmente necesario aclarar, en el marco de la teoría de Genette que hace referencia a la hipertextualidad, que los cuentos *O fortuna* y *Dance me to the end of love* son transposiciones, por cuanto se alejan de su hipotexto para dar lugar a una creación nueva.

Además de las ya mencionadas, el hipertexto también cumple una función que se relaciona con la música y su vínculo con la palabra en tanto ritmo y dinámica. Otra de las características en común, entre el discurso musical y el discurso literario expresadas por Genette, es la capacidad de transformación que ambas poseen y de la cual se vale Umberto Senegal para combinar música y literatura en sus escritos. En el presente análisis, se ha evidenciado que Umberto Senegal utiliza el recurso musical en favor de la creación literaria, debido a que las posibilidades de transformación de la música son mucho más amplias que las de la literatura misma:

En música, las posibilidades de transformación son mucho más vastas que en pintura, y desde luego que en literatura, a causa de la mucha mayor complejidad del discurso musical, que no está en absoluto sujeto, como el texto literario, a la famosa «linealidad» del significante verbal. Incluso un sonido único y aislado se define, al menos, por cuatro parámetros (altura, intensidad, duración, timbre), cada uno de los cuales puede ser objeto de una modificación diferente: transposición, reforzamiento o debilitamiento dinámico, alargamiento o acortamiento de la emisión, cambio de timbre. (1982:481)

Para continuar con el vínculo entre música e hipertextualidad, cabe recordar que el cuento *O fortuna* es hipertexto de los poemas goliardescos medievales y que la poesía ha sido considerada desde sus inicios una forma de musicalidad (acompañada por los tambores, las liras, los címbalos

o las flautas). De otra parte y como se había explicitado antes, la *Carmina Burana* fue concebida como una serie de cantos. Acerca de la relación entre canto y palabra, Genette nos dice:

Finalmente, el canto puede añadir una pista sonora suplementaria -las «palabras»-, que comporta su propia capacidad transformativa: otras palabras con la misma melodía, otra melodía con las mismas palabras, etc. Esta capacidad vertiginosa de transformación es el alma misma de la composición musical, y no sólo en su estado «clásico», pues los mismos principios, como se sabe, funcionan por ejemplo en el jazz o la música serial. Lo que en literatura pasa por un juego algo marginal es casi universalmente considerado como el principio fundamental del «desenvolvimiento», es decir, del discurso musical. (ibíd.)

Teniendo en cuenta, que para Umberto Senegal, la música se constituye en punto de partida e inspiración de sus textos y a propósito del uso recurrente de canciones en los mismos, tenemos la siguiente noción de Genette:

Como dice Proust a propósito de sus pastiches, al leer a un autor se distingue muy pronto «bajo las palabras el tono de la canción», y «al tener el tono, las palabras (otras palabras, se entiende) acuden rápidamente»; la música engendra las palabras como Valéry pretendía que el ritmo del decasílabo había engendrado en él los versos de *Le cimetiere marin*. (1982:100)

En este sentido, podemos afirmar que en los textos de Senegal, la inclusión de la música no es un elemento accesorio, por el contrario, las diversas canciones (hipotextos) que ambientan sus cuentos, son un recurso narrativo cuyo germen es la música misma. Acerca de esta particularidad en los cuentos del escritor quindiano, cabe citar las siguientes palabras de Genette:

Nos encontramos aquí con un hipotexto cargado en exceso, como el libreto metido en el estuche de las grabaciones de ópera: el hipotexto está aquí contenido en el texto del que lo inducimos, lo que significa que, en este caso, el hipertexto induce (en sí mismo) su hipotexto. (1982:67)

En concordancia con los postulados de Genette, es importante decir, que a través de sus hipertextos, Umberto Senegal nos hace una invitación a escuchar los hipotextos (canciones) que incorpora a sus escritos, lo cual se convierte en una condición necesaria para comprenderlos.

En el marco de la teoría de la transtextualidad, mención aparte merece el cuento *Vecinos y viajeros* en el cual aparecen varios intertextos, los que a su vez cumplen una función hipotextual. A diferencia de los demás escritos, antes analizados, en este cuento no hay un único hipotexto, dado que el diálogo se da mediante varias canciones, cuyas letras están relacionadas con la situación de los personajes.

10. RELACIÓN ENTRE LO GOLIARDESCO Y EL CARNAVAL

Desde el inicio del presente análisis literario, se han intentado identificar los aspectos que se corresponden con la noción de carnaval dentro de los textos de Umberto Senegal, sin dejar de lado el enfoque principal que es el de la música presente en ellos. No sería posible entonces, desde esta perspectiva, pasar por alto las características comunes entre los poemas goliardescos y la carnavalización literaria.

La primera relación que se puede establecer, tiene que ver con la cuarta categoría mencionada por Bajtín: la profanación, sobre la cual manifiesta:

Es necesario agregar a esto una cuarta categoría; la profanación, los sacrilegios, todo un sistema de burlas carnalescas, las inconveniencias relativas a las fuerzas genésicas de la tierra y del cuerpo, las parodias de los textos y de las palabras sagradas. (1971: 314)

Es justamente en este último aspecto, en el cual coinciden carnaval y poesía goliardesca, ya que la intención del sacrilegio y la parodia es satirizar acerca de lo alto y lo sagrado, tal como lo hacían los goliardos al ironizar acerca del alto poder eclesiástico:

Los autores de estos cantos, por lo general anónimos, son altos dignatarios de la Iglesia, clérigos y estudiantes atiborrados de retórica latina y lecturas de clásicos, que ponen toda su preparación literaria y su agudo ingenio al servicio de una creación poética que satiriza su entorno, parodia la majestad de los himnos eclesiásticos, canta alegremente al vino o al amor y da rienda suelta a la malicia estudiantil. (ibíd.)

En cuanto a la parodia, como manifestación de lo carnalesco, tenemos que en el caso de los poemas goliardos la forma en que se hace evidente, es mediante la imitación de los ritmos propios de los himnos y cantos litúrgicos. A este tipo de parodia es a la que Bajtín llama “parodia

sacra”. Volviendo al vínculo entre lo goliardesco y el carnaval, a propósito del cuento *Oh fortuna*, hay un aspecto de la parodia explicado por Bajtín, que da cuenta de la intencionalidad del autor al incluir el fragmento de la *Carmina burana*, como elemento que introduce el eje dramático y el destino trágico de la anciana bailarina: “Todo tiene su parodia, es decir su aspecto cómico, pues todo renace y se renueva a través de la muerte” (1971: 320). Cabe además recordar que la parodia, según Bajtín, tiene siempre un carácter ambivalente ligado a la muerte-renovación, razón que justifica la función que esta cumple dentro del microrrelato *Oh fortuna*.

Sin embargo, la parodia para los poetas goliardos va más allá de una crítica hacia el clero y su estructura de poder, como vemos su irreverencia incluye no solo la imitación de los cantos eclesiásticos, sino, la burla hacia el discurso usado en la eucaristía, tal como lo expresa en su ensayo *Los goliardos. La lírica profana medieval* Julián Naranjo Escobar:

Así pues, todos sus conocimientos de latín, poesía y música, son convertidos en chanzas y juegos de palabras y traducidos a todo tipo de farsas e irreverencias de tal modo que las expresiones comúnmente utilizadas en el ordinario de la misa, se transforman en irrespetuosa parodia [...]. (ibíd.)

Para corroborar su afirmación, Naranjo cita en su propio texto las palabras del medievalista español Martín de Riquer:

No hay que olvidar que los autores de las poesías goliárdicas son por lo general clérigos o aspirantes a las órdenes religiosas. Los textos bíblicos y las fórmulas del culto y de la liturgia les son familiares en grado sumo y de ahí que las retuerzan parodísticamente en busca de recursos de expresión cómicos y malintencionados (ibíd.)

Aunque previamente se había hecho mención acerca del componente temático, a propósito de los tópicos en común entre los cuentos de Senegal y los poemas goliardescos, es importante decir

que la literatura carnavalesca también comparte los mismos temas. Dentro de los temas trabajados por los goliardos en sus poemas, los cuales abarca la literatura carnavalizada están los placeres de la carne, el vino, el amor, pero este como ya se había dicho se presenta en su forma más sexual; y por supuesto la sátira hacia el poder eclesiástico. Todas estas relaciones de tipo temático, permiten dar cuenta que la literatura goliardesca y la literatura carnavalesca comparten una misma esencia y por lo tanto son cercanas y afines. Lo anterior justifica la presencia de ambas en el cuento *O fortuna*.

Otro ejemplo de la manera en que se manifiesta lo el carnaval en la poesía goliarda, es el siguiente aparte del ensayo de Naranjo dedicado al tema:

De este modo, los goliardos sientan su voz de protesta provocando la risa con ingeniosos juegos de palabras, al tiempo que denuncian los vicios y excesos de aquellos que dicen salvaguardar las buenas costumbres y la moral cristiana. Un claro ejemplo de este tipo de poesía eclesiástica lo constituye el poema latino *Metra de Monachis Carnalibus* (Versos sobre los monjes carnales), conservado en diversos manuscritos del siglo XV, aunque posiblemente sea de fecha muy anterior, en que el anónimo autor de dichos versos hace gala de su erudición, especialmente de su conocimiento de los salmos, para censurar la desmedida afición de los monjes por la comida y el sexo [...]. (ibíd.)

Sobra decir, que en el cuento *O fortuna*, al igual que en *Dance me to the end of love*, la sexualidad está implícita en la inclusión del baile como elemento erótico. Encontramos además, que la profanación, los excesos del cuerpo expresados a través de la comida, la bebida y el sexo y el sacrilegio mediante la burla a los símbolos religiosos tales como los himnos eclesiásticos o la eucaristía, son una clara expresión de lo carnavalesco en los textos goliardos.

Finalmente, cabe resaltar el papel preponderante que tiene la música en dicha intención carnavalesca. Para los goliardos, es justamente la música el elemento principal a través del cual

logran ironizar y hacer mofa del clero y la sociedad, incluso convertir sus propias vivencias en cantos.

11. DE LO MUSICAL Y LO SINESTÉSICO EN O FORTUNA Y LA POESÍA GOLIARDESCA

Comencemos por decir, que la primera relación con la música que se evidencia en el cuento *O fortuna*, es el título mismo y su vínculo con la obra de Orff, lo cual había sido explicado en otro apartado del presente trabajo. Por otra parte cabe recordar, que el término *Carmina* traduce cantos, lo que de inmediato nos remite a la música, como germen tanto de la obra de Senegal como de la poesía goliardesca.

También es necesario anotar, que los poetas goliardos además de sus conocimientos de latín y de los textos bíblicos, del ritual de la liturgia, tenían el dominio de la lengua y la cultura de su época; eran también conocedores de la música. De hecho, sus prácticas musicales dieron lugar a las tunas y las estudiantinas tal como las conocemos hoy. Sobre la influencia que tuvo la poesía goliardesca en el surgimiento de las tunas tenemos:

Hay constancia de poesía goliardesca en buena parte de Europa (Inglaterra, Francia, Alemania, Italia...). En España fueron llamados *sopistas* (quizá porque buscaban un plato de sopa), estudiantes sin recursos que aparecen en el siglo XII con las primeras universidades, y que derivaron en la **tuna**.²⁷

Valga agregar a lo dicho, que la figura del estudiante tuno es equiparable a la del juglar.

²⁷ Consultado en <http://elvalleliterario.blogspot.com.co/2012/11/la-poesia-de-los-goliardos.html>. Artículo publicado el 25 de noviembre de 2012.

Continuando con el papel preponderante del tuno, en la difusión de los cantos goliardescos y cuya influencia trasciende hasta la actualidad, el blog del Departamento de Música del IES Fray Pedro de Urbina dice lo siguiente:

Pero optaron por una vida alegre y disoluta, chispeante e inconformista, y utilizaron sus conocimientos para vapulear la sociedad que les rodeaba, hacer chanzas de los himnos litúrgicos, dar rienda suelta a la malicia e inaugurar un nuevo tipo: el estudiante pícaro y tuno. Precisamente ése, el tuno, es el personaje que heredamos en la Península, y que hoy en día sigue trocando cantos por vino y comiendo la sopa boba. (ibíd.)

En cuanto al microrrelato *O fortuna*, el elemento musical está presente de principio a fin, desde la danza como expresión del cuerpo al ritmo del fragmento de la *Carmina burana*, el fondo musical con la canción que da título al relato, el cual resuena en la mente de la bailarina; hasta la música y el ritmo que fluyen por sus venas:

Cuando consideraban que la anciana bailarina recordaría sus días de gloria danzando alguno de los temas flamencos que la caracterizaron décadas atrás, esta dijo, remataré mis días con *O fortuna*. La acompañaron por la solitaria avenida. El tema de *Carmina Burana* estaba sólo en la memoria de la mujer, escuchándolo mientras trastabillaba por la avenida. Muchas veces cayó y otras tantas se levantó con entusiasmo. *O fortuna* circulaba por sus arterias dándole elasticidad a sus músculos y llenando de aire sus pulmones, impulsada por la versión de Apotheosis.

Pronto aparecerían los automóviles de quienes a esa hora apostaban carreras. (ibíd.)

Antes se había hecho mención, a una particularidad dentro del relato y es que entre las múltiples versiones de *O fortuna*, el autor calarqueño elige la de Apotheosis, con el fin de dar mayor verosimilitud a la escena protagonizada por la anciana bailarina, ya que dicha versión es de música techno, lo cual justifica la elasticidad y vitalidad en los movimientos de la anciana.

Es importante señalar que la música techno, surge en Detroit Estados Unidos, en la década de los 80 y es la precursora de géneros como el house, el trance y la electrónica que conocemos en nuestros días. La anterior aclaración, sirve además, para poner en contexto a nivel temporal la

escogencia de la versión por parte del autor, ya que esto justifica que la bailarina sea una anciana y baile este género en particular. La música se manifiesta a través de diversos géneros en el cuento de Senegal, de una parte está la versión clásica de *O fortuna*, de otra está su versión techno y también la mención de ritmos flamencos.

En cuanto al ritmo, existe una particularidad que opone el de los poemas medievales goliardos al de la obra de Orff. En el texto “*La poesía de los goliardos Carmina burana*”²⁸ al respecto encontramos lo siguiente:

Aunque los poemas latinos no siempre siguen una sola forma métrica, predomina en ellos un verso de dos hemistiquios, con una cadencia que llega a ser monótona y un apoyo fundamental en la rima y en la asonancia interna.

Contrario a lo que sucede a nivel rítmico con los poemas goliardescos, en la musicalización que hace Carl Orff de los mismos, es justamente el ritmo el que da variedad a la obra y la aleja de lo monótono. El ritmo se convierte así, en la característica principal de la *Carmina burana* de Orff.

En lo referente a las sinestesias en el microrrelato del poeta quindiano, encontramos que prevalecen las de tipo auditivo, puesto que la música es elemento principal. Sobra decir que lo primero que suena en la mente tanto del lector, como del personaje principal del texto es el tema de *Carmina burana* del cual recibe el título, pero además suena específicamente la versión de Apotheosis. Dicha sinestesia es también de segundo grado, por cuanto la canción está asociada al recuerdo y a la emoción de los días de gloria del personaje, pero también al sentimiento de

²⁸ Prólogo, selección, traducción y notas de Montemayor, Carlos ed. SEP col. Cien del Mundo 1987 1a. ed.

tristeza por su final inminente. También guarda un vínculo fundamental con la memoria, puesto que es allí donde la mujer lo escucha y mientras esto sucede, tiene lugar otra forma de sinestesia auditiva ligada al acto de trastabillar, dado que cada golpe al caer o tropezar produce sonido.

De otra parte, en el microrrelato también es posible escuchar el sonido de los automóviles que recorren la avenida. No obstante, al tratarse de una avenida y la calle, el panorama de sonidos ambiente se amplía aún más, ya que el lector puede hacerse infinitas ideas de lo que suena: voces, pitos, etc.

Para finalizar, no es posible hablar de los poetas goliardos, sin resaltar su aporte fundamental a la música de la Edad Media, así como a la notación musical propiamente dicha, a través de sus composiciones y del ejercicio de musicalizar poemas:

Por último, cabe resaltar que esa fusión de los espíritus popular y monástico, resulta de singular importancia para el posterior desarrollo no sólo de la literatura sino también de la música medieval. Los goliardos son precursores de ese arte poético musical, al que con tanto fervor se entregaron los trovadores, ya que son ellos los primeros en reunir la notación musical con los textos de autores clásicos como Horacio y Virgilio. (ibíd.)

Vemos entonces, que la música es un elemento fundamental tanto en la obra de los goliardos, como en la de Umberto Senegal, y es a través de ella que se configura el universo literario de ambos. En el caso de los goliardos poesía que nace para convertirse en canciones y en el de Senegal cuentos que surgen de canciones para ser escuchados.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo de análisis acerca de la influencia de la música en la obra de Umberto Senegal se han podido corroborar y evidenciar diversas recurrencias y aspectos en común dentro de algunos microrrelatos del autor calarqueño. El primer rasgo y el principal, razón por la cual fue elegido como objeto de análisis en esta monografía, es la presencia constante de la música en los textos seleccionados.

La música en los cuentos de Umberto Senegal se manifiesta de diversas formas como ya hemos visto: en el ritmo interno de los escritos, en lo sinestésico, en los títulos, en el plano de lo intertextual, en el aspecto carnavalesco de las situaciones vinculadas con lo musical y en el ámbito de lo temático. Lo primero que llama la atención de los escritos de Senegal, es el uso de temas musicales no solo para ambientar sus narraciones, sino que los títulos de canciones específicas se convierten en los de sus cuentos.

Como muestra de ello, están los cuentos aquí analizados *Campanella*, *Dance me to the end of love* y *O fortuna*. Sin embargo, es importante resaltar que esta es una recurrencia en el universo narrativo del autor quindiano, ya que a estos se suman títulos como *Für Therese*, también conocida como *Para Elisa*, pieza para piano compuesta por Beethoven o *Réquiem por todos los réquiems*, el cual evoca la obra de Mozart.

Con respecto a los temas tratados por Senegal en sus microrrelatos, nuevamente encontramos recurrencias. Tanto en los escritos que aquí se han analizado, como en otros que han quedado por

fuera, se repiten temas como el amor, la vejez, la muerte, la adversidad, el mal y el que nos compete que es la música. Cabe recordar que el amor, en los cuentos del poeta y ensayista calarqueño se presenta casi siempre en su forma carnal a través del sexo, como se pudo constatar en los cuentos *Aquellas noches en el monasterio* y *Dance me to the end of love*. Una excepción a este carácter sexual de lo amoroso en Senegal, es el cuento *Vecinos y viajeros*, en donde la relación de pareja se reduce a un diálogo netamente musical. No obstante, el componente erótico está presente a través de las letras de las canciones incorporadas al relato.

Lo erótico, además se presenta en cuentos como *Dance me to the end of love* y *O fortuna* ligado a la danza y esta a su vez aparece como rito que antecede a la muerte. En su carácter ritual, la danza se constituye en elemento carnavalizado. En cuatro de los microrrelatos sometidos a análisis, *Campanella*, *Dance me to the end of love*, *Vecinos y viajeros* y *O fortuna*; la muerte es uno de los temas principales. En *Campanella* aparece en forma de exterminio y destierro por parte del poder monástico, pero curiosamente en los otros tres microrrelatos la muerte aparece en forma de suicidio y son personajes femeninos quienes lo cometen.

Sobre la muerte también encontramos que está relacionada con el aspecto erótico por cuanto es una forma de renacimiento y en este mismo sentido se acerca al rito carnavalesco en su carácter que destruye y renueva al mismo tiempo. Además, en los microrrelatos de Senegal la muerte y el amor conviven en un mismo ámbito y hacen parte de la risa carnavalesca. La música cumple un papel fundamental, ya que es un enclave que ayuda a identificar dichos temas en los cuentos.

Otro de los temas que se repite, es el de la vejez como estado de vulnerabilidad, pero también como destino ineludible de los seres humanos. En los cuentos *Dance me to the end of love* y *O fortuna*, aparece la mujer anciana como personaje arquetípico y, a manera de coincidencia singular, ambas deciden terminar sus días con la danza, la cual no es solo un ritual previo a la muerte, sino, una forma de liberación y renovación.

Como se ha enfatizado a lo largo de todo este trabajo, la música es un elemento permanente y un mismo tema musical sirve para ambientar diferentes relatos, este recurso intratextual usado por el autor hace que una canción vaya de uno a otro cuento, ya sea para incorporar un elemento dramático, como recurso narrativo que da cuenta de la situación psicológica y emocional de los personajes o como diálogo entre ellos. Ejemplo de ello son los cuentos *Campanella* y *Aquellas noches en el monasterio*, los cuales comparten como fondo musical *La Campanella* de Paganini. *La Campanella* en ambos casos introduce el elemento del mal, debido a su asociación con lo demoníaco.

La vinculación entre la música y lo demoníaco es una característica que se repite en el cuento *O fortuna* debido a que su hipotexto es el poema goliardo medieval que le da nombre a la parte introductoria de la obra musical y a la obra literaria. Lo anterior tiene justificación en que una de las teorías acerca de dónde reciben su nombre los goliardos, afirma que es en honor al gigante Goliat, personaje asociado al diablo al igual que Paganini, por extensión. Además de esto, cabe recordar que los cantos goliardescos fueron concebidos como una parodia en contra del poder moralizador eclesiástico, razón por la cual eran rechazados por la iglesia y considerados una herejía.

Un aspecto que es importante resaltar es que la música en la obra de Umberto Senegal no es un elemento accesorio, ni aparece de manera fortuita; por el contrario, es un recurso narrativo que ayuda a poner en contexto y en situación al lector, además de hacer las veces de fondo sonoro que cuenta las emociones y sentimientos de los personajes.

En cuanto a lo rítmico en los textos de Umberto Senegal, el hallazgo más significativo tiene que ver con el uso recurrente de frases y párrafos cortos en sus escritos, así como la prevalencia de palabras graves.

En el plano de lo transtextual, analizado a la luz de los postulados de Genette, se encontró que los paratextos son una recurrencia del autor, ya que usa los títulos como enclave o pista que guía al lector. Sin embargo, en el análisis de cada cuento, se intenta demostrar que existen otras categorías transtextuales, aplicables a los mismos, a través de la música en su función hipertextual e hipotextual.

Es importante señalar que a partir del análisis realizado se puede concluir que todos los aspectos aquí revisados: lo sinestésico, lo carnavalesco, lo rítmico, lo transtextual y los tópicos abordados por el autor están articulados por la música como elemento que los relaciona entre sí.

Bibliografía

Bajtín, M. (1971). *Carnaval y literatura*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura#scribd>

Bataille, G. (1957). *El erotismo*. Recuperado de http://www.olimon.org/uan/bataille-el_erotismo.pdf

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

De la Fuente García, M. (2005). *Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía Luis Cernuda. Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal.

Ducrot, O. (1988). *Polifonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle.

Genette, G. (1962). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Senegal, U. (2013). *Microrrelatos para Cronopios*. Calarcá Quindío: Cuadernos negros.

REFERENCIAS

- Aranguren, F.L. (2006, julio). Diabolus in música I. *El adelantado de Indiana*. Recuperado de <http://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue3/demonio.html>
- Borregou, Ugalde, C. (s/f). *Sinestesia en la literatura*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/44716075/Sinestesia-en-La-Literatura#scribd>
- Castro, J. (2014, 22 de diciembre). *Saturnalia, fiestas de señores y esclavos romanos* [web log post]. Recuperado de <http://domus-romana.blogspot.com.co/2014/12/saturnalia.html>
- Danza ritual. Recuperado el 18 de diciembre de 2015 de <https://taller0.wikispaces.com/Danza+ritual>
- Escobar, L.A. (S.f.). Flautas como falos y otros simbolismos. *Banco de la república*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec11.htm>
- Fernández, C. (2012). *Filosofía para la vida: Danzas rituales*. Nueva Acrópolis. Recuperado de <http://filosofia.nueva-acropolis.es/2012/las-danzas-rituales/>
- Imagen y símbolo de la catedral. Recuperado el 20 de noviembre de 2015 de <http://www.evangelizarconelarte.com/el-lenguaje-secreto-de-los-s%C3%ADmbolos/imagen-y-s%C3%ADmbolo-de-la-catedral/>
- Johnson, Ann. (s/f). Sobre la danza india de la lluvia. Recuperado de http://www.ehowenespanol.com/danza-india-lluvia-sobre_34441/
- Marcos, B. (2012, 28 de agosto). *La comprensión 'sinestésica' (explicada a través de la sinestesia literaria): un elemento para asimilar prácticas artísticas contemporáneas*. Recuperado de <https://beatrizmarcos.wordpress.com/2012/08/28/la-comprension->

[sinestesica-explicada-a-traves-de-la-sinestesia-literaria-un-elemento-para-asimilar-practic-as-artistic-as-contemporaneas/warburg-3/](#)

Marinkovich, J. (1998). Análisis del discurso y la intertextualidad. *Boletín de filología*, 37(2), 729-142. Recuperado de <http://www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21478>

Mira, Jordán, S. (2012, 25 de noviembre). *La poesía de los goliardos* [web log post]. Recuperado de <http://elvalleliterario.blogspot.com.co/2012/11/la-poesia-de-los-goliardos.html>

Morali, Daninos, A. (1992). *Historia de las relaciones sexuales*. México: Publicaciones Cruz O, S.A.

Naranjo, Escobar, J. (2014, 9 de febrero). Los goliardos. La lírica profana medieval. *Mito*. Recuperado de http://revistamito.com/los-goliardos-la-lirica-profana-medieval/#_edn2

Pamplona, Muñoz, M. (2013, 30 de marzo). *La poesía de los goliardos Carmina burana* [web log post]. Recuperado de <http://josepamplonamunoz.blogspot.com.co/2013/03/la-poesia-de-los-goliardos-carmina.html>

Rain dance. Recuperado el 27 de diciembre de 2015 de <http://www.indians.org/articles/rain-dance.html>

Ríos, K. (2010, 24 de octubre). *La música de los Goliardos. Carmina Burana* [web log post]. Recuperado de <http://koldomusica.blogspot.com.co/2010/10/la-musica-de-los-goliardos-carmina.html>

Senegal, U. (2011, 18 de diciembre). *Hojas de diario* [web log post]. Recuperado de <http://umbertosenegal.blogspot.com.co/2011/12/hojas-de-diario.html>

Senegal, U. (2012, 9 de marzo). *Aquellas noches en el monasterio* [web log post]. Recuperado de <http://umbertosenegal.blogspot.com.co/2012/03/aquellas-noches-en-el-monasterio.html>

Sifuentes, G. (2015). La música del diablo. *Muy interesante*. 4, 34. Recuperado de <http://www.pressreader.com/mexico/muy-interesante-mexico/20150728/282157879942557/TextView>

Anexos

Entrevista a Umberto Senegal, realizada por Karina Rendón Estrada, autora del presente trabajo

1. ¿De qué forma influye la música en su obra?

R: Gran parte de cuanto escribo, en prosa o en verso, se complementa con temas musicales que engloban los sentimientos tanto míos como de los personajes de mis cuentos. Hay una atmósfera literaria que requiere de tonos, de ritmos, de sentimientos que solo con música determinada puedo expresar, puedo ampliar o hacerla más profunda. No solo complemento: la música se convierte en otra línea de la narración, en una dimensión que estructura los espacios, los tiempos, las vivencias de los personajes. En ocasiones, primero surge el texto y luego la música. Otras veces, es la música la que toma la delantera y surge antes de la escritura del microrrelato o de cualquier página. Y muchas veces, en la medida que escucho el tema, puedo ir escribiendo, van apareciendo las imágenes, las situaciones, los ambientes que describo.

2. A nivel de los temas trabajados en sus cuentos, es posible detectar algunas recurrencias como la muerte, la vejez y el amor ¿cuál es la relación que establece entre estos y la música?, ¿por qué elige escribir sobre estos temas?

R: La totalidad de la existencia, la conciencia del ser y del conocer manifestándose en mis relatos. Cada uno de ellos implica la presencia de los demás, de alguna manera. Todos andan a la par. Se mueven en el espacio narrativo y en la vida del escritor. Todo pensamiento nace, crece,

se reproduce y desaparece motivado por cualquiera de tales elementos existenciales. Son tan próximos en la vida del ser humano, tan íntimos, tan decisivos que es imposible separarlos o eludirlos. Cuando surge el tema de cualquier microrrelato, se presentan de una u otra manera las conexiones con ellos. Se manifiestan aunque no los esté buscando. Se concretan porque son parte de mis vivencias. Mi sentido de la vida y la muerte y el amor o el sexo, son trágicos, dramáticos. En la música están los ritmos que no encuentro en la palabra escrita o hablada. Los sonidos penetran espacios del ser y de la conciencia que no lo saben las palabras solas.

2. ¿Qué función cumple la música dentro de sus microrrelatos?

R: Complementar cuanto no puedo decir con palabras. Inspirar otras emociones, sentimientos y pensamientos más allá de los tangibles con la palabra. Establecer otro nivel de lectura en el lector. Igual que en los personajes porque esa música no es solo para el ámbito interior del texto sino para quienes se encuentran fuera de él. Personajes del texto y lectores, cada uno con sus personales maneras de percibir el tema musical al cual se hace referencia. De algo tengo la certeza: los personajes del texto escuchan esa música de una manera, el lector la escucha de otra y el autor de igual manera la escuchó en otro estado de conciencia. Sin embargo, se crea un punto de encuentro que hace al texto más amplio y con más capacidad de transmitir ideas o sugerirlas.

4. ¿Desde cuándo empezó a incorporar la música como un elemento relevante dentro de sus escritos?

R: Desde mis primeros cuentos escritos a los 15 años de edad y publicados en revistas de mi región. Pero concretamente, como libro, en mi obra Desventurados los mansos, donde hay numerosos ejemplos de tal uso de la música. Hay letras y música de tangos y unos párrafos sobre el segundo movimiento del Concierto de Aranjuez.

5. ¿Qué significa la música para usted?

R: Contactos con otros estados de conciencia y de existencia. Puerta que se abre a otras dimensiones del ser, del conocer, de la imaginación y la creatividad. La manera más directa de trascender lo material. Contacto real, inmediato, con otros estados de la materia y la energía. Método para profundizar en nuestros pensamientos y acciones, en la sicología del ser humano y, sobre todo, en las percepciones del escritor.

6. Otra característica de sus cuentos es que reciben el título de obras musicales específicas ¿por qué conservan el mismo título de las canciones a las que alude?

R: Son pistas de lectura para el lector. Claves directas para que el lector resuelva, si lo desea, escudriñar él mismo esas otras posibilidades musicales del texto escrito acompañado por el sonido. Mi manera de revelarle que junto al texto escrito hay otros niveles de lectura, de comprensión a los cuales puede acceder mediante los temas musicales que allí se citan. Mi forma de decirle que música y literatura son hermanas, se acompañan, se complementan: la una dice cuanto la otra silencio. Si un lector no se interesa por escuchar el tema musical citado, creo que va a perderse otra parte íntima de mi texto. No va a entrar en zonas personales a las cuales solo

puede acceder mediante ese tema allí nombrado y cuya música le hablará de situaciones que solo él conoce. Con la música en mis textos, somos dos los autores. Cada quien hablándole a la imaginación del lector, a sus evocaciones y su cultura musical, porque es necesario tener algo de esto. Es más, si un lector al final prefiere la música y relega mi texto, también me sentiré satisfecho porque llegó a esa experiencia mediante las situaciones que acontecen a los personajes de mis textos. O la música sola. O mis textos solos. O ambas opciones. El libro donde con mayor intensidad trabajo esta teoría de la complementación musicoliteraria se llama *Sonatas para vampiros*. En esta obra trabajé al máximo las implicaciones de una y otra en las posibles reacciones del lector. Son minicuentos y cuentos atómicos, junto a otros textos de mayor extensión, inmersos por completo en el ámbito musical propio de las sonatas.

Entrevista realizada a Carlos Alberto Castrillón acerca de la obra de Umberto Senegal

Por: Karina Rendón Estrada

Carlos A. Castrillón (Armenia, 1962)

Poeta, ensayista y traductor. Ganador del premio nacional de poesía del “Festival Mundial de la Juventud” (1985). Ha publicado los siguientes libros de poesía: *El rostro de los objetos* (1990), *Diccionario de humana anatomía* (en coautoría con Juan Aurelio García, 1998) y *Compendio de virtudes y alabanza* (2003). Es profesor de literatura en la Universidad del Quindío.

1. ¿Cómo conoció la obra de Umberto Senegal?

R: Conozco la obra de Senegal desde hace muchos años. He sido lector de todos sus escritos desde 1984, más o menos. Trabajé con él en varios proyectos editoriales y, hasta el día de hoy, comparto buena parte de sus intereses literarios.

2. ¿Cuál es el aporte de Umberto Senegal al género microrrelato en Colombia?

R: En este campo, Umberto Senegal actúa en tres espacios: como estudioso del género, ampliamente reconocido; como difusor del mismo en múltiples publicaciones y actividades, y como escritor de microrrelatos. En su labor escritural, que abarca varios géneros, es tal vez el escritor colombiano que puede presentar la obra de minificción más profusa y consistente, y también la más referenciada. Por eso su nombre está asociado al microrrelato colombiano y latinoamericano desde hace muchos años.

3. ¿Qué aspectos resalta en la obra de Umberto Senegal?

R: Resalto un rasgo de su actividad literaria que resume lo que opino al respecto: la dedicación intensa y permanente a la literatura, como escritor y como lector que explora el campo literario con avidez, curiosidad extrema y actitud innovadora.

4. ¿Cuál es su microrrelato favorito de Umberto Senegal y por qué?

R: Hay varios, pero cito este:

Pesadilla

El niño despertó, gritando horrorizado: “¡Mamá, mamá, soñé que estabas viva!”.

La madre, como todas las noches cuando escuchaba llorar a su espantadizo hijo, acudió a consolarlo, flotando imperceptible y ligera por el amplio cuarto adornado todo con espejos quebrados.

5. Existen varias facetas de Umberto Senegal como escritor. Están el poeta, el hacedor de microrrelatos y el ensayista ¿puede hablar de cada una de ellas?

R: Como poeta, Senegal propone en su obra una evolución que se puede marcar con precisión, desde el misticismo y las estéticas orientalistas hasta la desacralización y el desparpajo; su obra poética, en consecuencia, es en sí misma un objeto de estudio por la distancia que existe entre los puntos extremos de esa evolución. En el caso particular del haikú, dejó una huella que permanece intacta y que es punto de partida para todos los que aspiran a superarlo.

Senegal, el ensayista, con una producción extensa e intensa que a veces se desconoce, se ha ganado un espacio como promotor de ideas propias y como difusor de la literatura, en especial de los escritores cercanos por la estética o por los afectos. En esta última labor ha puesto en práctica una generosidad a veces excesiva, similar a la que caracterizaba a Germán Vargas desde su columna periodística en Barranquilla.

En la actualidad se le lee y estudia más como narrador, con cuentos de diversa extensión pero con preferencia por el cuento breve y la minificción. En todos los estudios contemporáneos que conozco sobre el tema, aparece Senegal en el corpus o en las referencias conceptuales, y con frecuencia en ambos. Eso indica la importancia de su obra narrativa.

Entrevista realizada a Umberto Senegal por la Internacional microcuentista, revista de lo breve, el 6 de septiembre de 2012

1.- Entre cuento, haiku, minificción, poesía, ensayo o lo que tú denominas cuento atómico, ¿con cuál te sientes más cómodo? ¿Por qué?

R: Cada forma literaria de las enunciadas por ti, me satisface a plenitud cuando es con esa expresión verbal, con ese género determinado que mis vivencias, mis emociones, sentimientos e ideas, buscan exteriorizarse por escrito. Cada impresión interior elige, no sé cómo, la forma literaria para concretarse. Del cerebro al papel, ocurre la elección del género. La intensidad de la vivencia adopta una estructura de acuerdo con la conciencia que tenga yo del evento. Surge entonces un haiku. Germina una minificción. El cuento atómico llega como cincelado en la imagen, en el acontecimiento que lo inspiró. Con ninguno realizo esfuerzos más allá de las correcciones adecuadas cuando el texto se convierte en realidad literaria. Todos me son placenteros y con cada uno de ellos, cuando el hecho así lo produce, me siento íntimamente conectado, sin contradicciones de ninguna índole, sin arrepentimientos porque quise decir algo en un género y lo especifiqué en otro.

2.- ¿Por qué no le cuentas a nuestros lectores acerca de Robert Walser?

R: Sí, contémosle a quien tenga el alma, la conciencia, todos sus sentidos abiertos al máximo, que Walser fue un iluminado zen y nunca lo supo. Nadie se lo dijo en el manicomio de Herisau. Hablémosle al oído, a quien pueda escuchar susurros de este tipo, sobre el mayor y más desconocido (ahora, no tanto) escritor que ha dado el mundo en los últimos cien años. Walser, el escritor de lo superficial, de los detalles visibles y mínimos, abre desde ellos los abismos literarios donde pocos son capaces de descender. Desde la materia, lo cotidiano sensorial, señala senderos psicológicos, metafísicos, filosóficos, religiosos y estéticos a fenómenos del mundo y la vida, de los sentimientos, la soledad, el paisaje, el ser y la nada, que pocos narradores y poetas han trazado para caminarlos como lectores o protagonistas. Cuando se conoce la obra de Walser, es imposible seguir impasible al mundo que nos rodea. Todo se llena de nuevas voces. Nuevas miradas. Nuevas reflexiones. Todo se llena de síntesis pero también de dimensiones nuevas hacia lo real o lo imaginario. Hombre y obra son conmovedores. Te lo aseguro: nadie queda incólume, nadie desea seguir igual cuando ingresa a la obra de Walser. Entre sus múltiples dimensiones literarias, tiene la magistralidad de lo breve. Puedes comenzar por los tres volúmenes de Escrito a lápiz: Microgramas I (1924-1925), Microgramas II (1926-1927) y Microgramas III (1925-1932). Uno de los más bellos estudios sobre su obra y vida, lo escribió Jürg Amann y se llama: *Robert Walser. Una biografía literaria*.

3.- ¿Cuál es la motivación de Cuadernos Negros para publicar microrrelatos?

R: Nuestra admiración por el género. El gusto íntimo de leerlos y contribuir a que otras personas los lean y disfruten también. El gozo de fructificar, aunque parte de la cosecha se pierda. Alguna ave se acercará a comer sus frutos. Igual que escribirlos, la nuestra con Cuadernos Negros y su sección de minicuentística regional, nacional e internacional, es una acción no premeditada, no

comercial, no utilitarista ni con presunciones literarias de ninguna índole. Innegablemente, dejar una huella del género en nuestra ciudad, en nuestro departamento y tal vez en nuestro país. Contribuir a su visibilización dentro de la narrativa y, en particular, dentro del cuento en Colombia y en el Quindío. Es como señalar la aparición del arco iris a individuos que van de prisa y no les importa el arco, ni el día, ni el mundo donde viven. Por cuanto se refiere a Colombia, a los teóricos que en algún momento escribirán la historia del género, es confirmarles con cada uno de los cuadernos editados -parte de obras más desarrolladas en sus autores-, que en el departamento del Quindío por algún motivo no académico el microrrelato ha tenido, tiene y tendrá raíces recónditas en la literatura y la visión que el hombre contemporáneo posee de la sociedad actual. De toda realidad. De todo imaginario.

4.-Atrévete a hacer un listado imprescindible de libros dedicados al microrrelato.

Seductora tu propuesta. Veinte años atrás, se habría podido hacer, en torno al género en lengua castellana, dicho listado sin vacilaciones ni vacíos. Diez años atrás, se habría complicado la enumeración de autores y obras. Pasos de dinosaurio. Y de por medio habría sido ineludible comenzar a citar a los teóricos, a los comentaristas, a cuantos sin condicionamientos narrativos fueron aproximándose al género desde otros puntos de vista. Cinco años atrás, el listado comienza a convertirse en una torre de Babel. Bodega de Babel. La minificción hace explosión e implosión. Por sobre los criterios editoriales de los grandes empresarios del libro. Por sobre los cuestionamientos de los críticos y los lectores. Por sobre el gusto literario predominante. El viejo canon del microrrelato se derrumba. Los lectores que descubren el minicuento, imponen sus propios gustos. Revelan obras y autores. La minificción se crece a pesar de todos y contra todos. Protéica en sus formas, en sus temas, en su extensión, en su estructura. La minificción clásica y

la posmoderna se atraviesan, se inseminan, se mezclan, se enriquecen a partir de los elementos utilizados por autores reconocidos como pioneros, y los recursos de millares de jóvenes incursionando en el género, presentando sus propuestas sin temor ni reverencias para con nadie. ¿Listado?... ¡Dios mío, si cada país tiene decenas de buenos autores y no voy a caer aquí en el error de citar aquellos que los antologistas siempre incluyen en sus colecciones eruditas y limitadas! Los estudiosos descubren cada día nuevos narradores, antiguos o modernos, que rindieron culto a dicho género, a veces sin saber qué estaban escribiendo al parir textos breves sin un sitio definido dentro de la narrativa, dentro del cuento o la poesía en prosa. De Colombia, tengo en mi archivo una bibliografía del minicuento con cerca de 1.000 autores quienes, en menor o mayor grado, han incursionado en el género. Y en cada país de Hispanoamérica sucede igual. Solo se requiere comenzar a leer y entender los textos desde tal perspectiva literaria y narrativa, para hallar perlas, tesoros de todo tipo.

5.- ¿Hacia dónde va el microrrelato en Colombia? Trázanos un mapa.

R: Hacia la madurez técnica y formal del género. Colombia, como México y Argentina, como Venezuela, contribuye a consolidar las diversas variantes del microrrelato en castellano. Nuestros autores, los destacados porque alguien los incluye en un libro atendiendo a su particular gusto, a sus inclinaciones y compromisos o a su capacidad investigativa; y los menos conocidos, porque son poco visibles para los lectores y los timoratos editores con garra comercial solo para la novela o el ensayo, impulsan día tras día por diferentes medios la realidad literaria y genérica del minicuento. En Colombia la minificción tiene identidad específica. A pesar de sus detractores, casi todos ellos desconocedores de sus raíces y su evolución, el microrrelato ocupa

lugares privilegiados en universidades, revistas, periódicos, cátedras, estudios, etc. Un recorrido por los blogs, portales, revistas y páginas de todo tipo en internet, puede abrirle los ojos al más insensible de los lectores que subvaloran el género. El microrrelato en lengua castellana es un dinosaurio que camina seguro de sí mismo, sin hacerle daño nadie y sin que ninguno pueda detenerlo o herirlo, desde mediados del siglo XX, hacia la consolidación literaria de un género representativo del pensamiento y la vida del hombre y la sociedad del siglo XXI. Un dinosaurio capaz de transformarse en mariposa, en gato, en mosca, en oveja, en colibrí, de acuerdo con la mirada del observador.

6.- ¿Edición tradicional, nuevos formatos, formatos digitales? ¿Cuál es la plataforma más adecuada para el microrrelato en tu concepto?

R: Esta es una de las sobresalientes virtudes del género: todas las plataformas son adecuadas para un microrrelato. Cabe en cualquier sitio. Se ve soberbio y seductor en diversos formatos. Desde una arcaica enciclopedia de papel hasta un sencillito celular. En una pared, como grafiti. En un cuadernillo. En un voluminoso libro. En una hoja volante. En la pantalla. En la voz de quien lo relata. Ave para cualquier nido. Ave de todas las estaciones. Donde encuentro un microrrelato, lo saludo con emoción. ¡Son tan visibles, tan discretos pero tan deslumbrantes! Décadas atrás, el libro era su cuna, su pedestal. Sigue siendo uno de sus receptáculos tradicionales, pero el microrrelato se tomó los espacios tecnológicos para configurar una nueva manera de ser leído asimilado, comprendido y observado.

7.- Un libro: El *Tao-Teh-King*.

- 8.- Una película: *El ladrón de bicicletas*.
- 9.- Una comida: *Cualquier variedad de tamal colombiano*.
- 10.- Una ciudad: *Agarttha*.
- 11.- Un deseo: *Escribir una noveleta por el estilo de La paloma, La casa de las bellas durmientes o Seda*.
- 12.- Un secreto: *La técnica psicológica que empleo para escribir un Cuento atómico*.
- 13.- Un amor platónico: *En realidad, tres: Lolita, Alicia y Caperucita roja*.
- 14.- Una frivolidad: *Asistir a conferencias donde sus expositores emplean el discurso vacío*.
- 15.- Un capricho: *La multiplicidad de sentidos en algo que escriba. Un haiku, un cuento atómico*.
- 16.- Un insulto: *¡Haces gárgaras con la menstruación de tu madre!*

Entrevista concedida por Umberto Senegal al blog literario de Francia
<http://tradabordo.blogspot.com.co/> el 14 de mayo del 2014

1) ¿Cuánto hace que escribe y qué lo impulsó a escribir?

Comencé a escribir desde cuando tenía 9 años de edad. Mis primeros cuentos, mis iniciales fantasías literarias, mi decidida ruptura con la realidad que me rodeaba, surgieron cuando tarde de la noche, mientras la acompañaba en sus oficios caseros, escuchaba a mi madre relatándome mitos y leyendas de la región. Ella transformaba y alargaba, de todas las maneras posibles, las historias del Mohán, la Patasola, la Llorona, la Madremonte, el Sombrerón, la Tarasca o el Hojarasquín del bosque. En sus palabras, entraban a la habitación y nos acompañaban, sin aterrorizarme pero despertando en mí el deseo de agregarle a cada narración otro desenlace, nuevos comienzos, otras víctimas de sus andanzas. Recuerdo dos nombres que me inventé:

la *Colichuga* y la *Machicaga*. Mis propios monstruos y particulares leyendas para atemorizar a mi madre y sobrecogerme yo mismo. Se las describía a ella. Mi padre, el escritor y cuentista, tal vez nunca supo de tales relatos porque en esas noches no estaba con nosotros.

2) ¿Qué clase de lector es?

Apasionado, siempre interesado en ahondar en cuanto indago, investigo o me causa curiosidad. Leo sin métodos determinados pero siempre en una dirección precisa. Múltiples temas. No he circunscrito mis lecturas a ningún género en particular. Todo cuanto me piden el alma, los instintos, el espíritu, el cerebro, dejo que llegue a mí. Tales disciplinas se incrementaron al complementar la lectura tradicional, en la hoja impresa, con internet. No rechazo ningún medio. Por el contrario, el placer de la lectura y sus innumerables opciones, crecieron gracias a la tecnología. Leer es parte de mi vida. Conciencia de existir y de ser para mí y para los demás. Leer es un ceremonial en el cual me autoinicié allí, en esa pequeña habitación escuchando a mi madre mezclar leyendas con su propia fantasía, mientras planchaba la ropa a mi padre. Mientras doblaba impecables y exactas sus camisas. Hoy por hoy, cuanto leo en los libros lo complemento con la lectura virtual. Y cuanto leo aquí, lo enriquezco mediante los libros. En mi caso, ha sido un nexo equilibrado, capaz de mostrarme nuevas formas de atención, deducción y crítica. De mayor comprensión y claridad sobre los temas leídos.

3) ¿Cuáles han sido sus principales fuentes de inspiración llegado el momento de escribir – ya sean del campo literario u otros?

Todo me inspira. Todo, en absoluto. El mundo en que vivo, lo cotidiano. El mundo irreal. Los libros que leo. La gente que me rodea. Todo tipo de sensaciones, emociones y sentimientos.

Pensar o soñar. Imaginar a partir de alguna lectura, de cualquier autor, de cualquier circunstancia. No tengo límites para determinar dónde puede surgir el tema para un microrrelato mío, un poema, un haiku o un ensayo. Una enorme fuente de inspiración es internet, innegablemente y felizmente. Otra, escuchar música. Los cortometrajes artísticos me despiertan ideas que antes no surgían. Donde quiera que ponga mi mirada, surgen temas, frases, versos, ideas, argumentos y personajes. Tampoco tengo autores definidos a quienes pueda considerar fuentes de inspiración. Creo que la lectura de estos me sensibiliza para percibir el mundo con todas sus contradicciones, horrores y bellezas.

4) ¿Cuando escribe, piensa en el « lector », si así fuera, quién / cómo / dónde está?

Sí, el lector me importa, es fundamental para mí, en cuanto a que espero compartir con él mis mundos, mi estilo, mis ensoñaciones y realidades, pero sin considerarle esencial o indispensable para poder escribir. Si hubiera un solo lector -yo mismo- para cuanto escribo, seguiría escribiendo igual, aunque nadie más me leyera. Pero creo en el lector, donde este pueda aparecer, como parte complementaria de lo escrito. Creo en sus miradas hacia lo mío. Intento hacerlo partícipe de las dimensiones que le propongo con mi trabajo y hacerme, a la vez, con tales textos, partícipe de sus mundos. El lector, para mí, no es un apéndice, ni un elemento pasivo: es el otro, es el vital complemento de cuanto uno hace. Gracias a él, resucita el texto, revive en otras conciencias, en otros mundos. Existimos también gracias al lector. Aquí podríamos traer a cuento el caso del gato de Schrodinger, como semejanza con el acto de escribir para uno mismo y para potenciales lectores. Mientras más disímiles lectores despierte cuanto uno escribe, mucho mejor. Las multifacéticas miradas de los lectores son las que enriquecen el texto. Y ellos están por todas partes. Afloran por todos los medios culturales o aculturales. Surgen, gracias a la actual

tecnología, donde menos esperaba uno encontrarlos. Algo que no sucedía cuando solo circulaban el libro, el periódico o las revistas impresas.

5) Cuando está falto de inspiración, ¿dónde o cómo la encuentra de nuevo?

¿Falto de inspiración, viviendo en medio de tanta información, de tanta imagen, de tanto estímulo? Jamás. Nunca lo estoy, y mucho menos en este bendito momento de mi vida cuando me ha sido dado, por el destino o los dioses de cualquier índole, tener acceso a todo aquello de cuanto carecí, como escritor en mi niñez, en mi juventud y en algunos años de mi madurez. Por donde quiera que mire, sienta o escuche, encuentro motivos para escribir, para pensar, para imaginar, para recrear o dejar constancia de lo existente. Por el contrario, debo moderar mis sentidos y emociones, mis sentimientos creativos, para ordenar el tiempo y las ideas, las disciplinas de escritura que no marchan iguales con aquel ritmo apolíneo y dionisiaco de lo poético o lo narrativo. En mis cuadernos y agendas se acumulan las ideas, los esbozos, los proyectos de escritura. Por cuanto me concierne, y de este proceso estoy muy consciente, mi actividad literaria, mis procesos de escritura, mi “inspiración”, mis disciplinas lectoescritoras, se han incrementado gracias al uso racional, discriminativo y depurador de las nuevas tecnologías.

6) ¿Nos puede hablar un poco de los microrrelatos traducidos aquí?

Me encantan. Dicen cuanto yo quería expresar. Pero más me satisface que a usted le hayan llamado la atención, porque surgen entonces nuevos puntos de vista, otras emociones que ya no son las mías. Y esta importante presencia del lector y traductor, que dignifica todo el proceso creativo. Uno se pregunta: ¿A esta persona por qué le gustaron tales microrrelatos? ¿Qué dije, y cómo lo dije y cómo lo relaté, con cuáles ritmos y cuáles sentimientos, que la conmovieron como

para iniciar un trabajo de atención, de participación con su propio lenguaje y su estilo, con su cultura y sus habilidades, con su propia sensibilidad? ¿Qué detalles la conmovieron para seleccionarlos de un conjunto mayor? En esta parte del proceso de diálogo y confrontación literaria autor-escriptor, es donde se comprueba el efecto sacro de la complementación entre uno y otro. La selección que usted hizo, me condujo a nuevas lecturas de dichos textos. Volví a ellos, ya no desde mi propia mirada, sino desde la suya y esto le da al texto otros valores. ¿Qué pudo haber visto, descubierto, presentado un europeo, una lectora y estudiosa francesa, en aquello que veía un colombiano, un latinoamericano dejando testimonio escrito de alguna circunstancia, anécdota o vivencia arraigadas a los problemas económicos, sociales o culturales de tal lugar del mundo? No acostumbro a releer mis textos. Pero, sin lugar a dudas, me redescubro, me revaloro, gracias a la atención que usted puso en ellos. El trabajo que ustedes realizan, junto con su profesora, es de gran trascendencia, tengan la certeza de ello. Trascendente para ambos idiomas, el español y el francés como puente literario y humanístico. Siembra semillas de acercamiento entre ambas expresiones lingüísticas. Ahora, como debe sucederle a cuantos ustedes han traducido, navegamos por sus páginas. Sabemos de ustedes y ustedes saben de nosotros. Crecen las posibilidades de comunicación y de compartir la literatura y los idiomas. Tales microrrelatos se incluyeron en mi libro: *Quién patea un perro muerto*, publicado por la *Biblioteca de autores quindianos*, en Armenia, Colombia, abril de 2010. Son representativos del género que cultivo desde 1980: el minicuento, o minificción, o microrrelato. En Latinoamérica se han adoptado varios nombres. En Colombia empleamos minicuento, minificción y microrrelato. En su selección de tales textos, encuentro definidas mis inquietudes sociales y filosóficas. Creo que su contraste selectivo es un acierto, al presentar temas antagónicos que me agrada emplear como escritor. *Policromidas* (un juego de palabras con los vocablos *policromías* y *comidas*, y que me

llena de expectativas sobre cómo va a resolverlo en su traducción) parte de una situación real en mi pueblo, donde vi a un indigente comiéndose el papel donde habían envuelto comida, con residuos de esta, para apaciguar su hambre.

7) ¿Qué impresión le causa saber que sus textos están siendo traducidos?

Su uso racional, selectivo, discriminativo y muy cuidadoso, es esencial para el desarrollo de los procesos creativos de cualquier índole. No se pueden desechar ni subvalorar. Para mí, han sido enriquecedoras en alto porcentaje. Las complemento con otras formas de trabajo. Ellas le confieren solidez, universalidad a mi oficio de escritor. Desde lo mecánico, como digitar y organizar cuanto voy escribiendo, hasta lo esencial en las ideas y el cotejamiento con otras culturas y otra gente durante el desarrollo de tales procesos, considero que un escritor debe aprovechar al máximo todo adelanto tecnológico al cual podamos acceder. Sin pérdida de los momentos íntimos donde, lejos del computador o de algún otro dispositivo semejante, podamos navegar por nuestra consciencia como fuente de creación literaria.

8) ¿Qué opinión le merecen las nuevas tecnologías en lo que a literario se refiere?

Desde algunos años atrás, de manera parcial, mi poesía (haikus) ha sido traducida a cerca de diez idiomas. El griego, entre ellos, como lo hizo la escritora ateniense Zoe Savina. Rumano, croata, inglés, italiano, alemán, japonés, portugués, bretón, entre otros. El esperanto, por ejemplo. Y esto causa alegría, mucha satisfacción. Es el producto de trabajar con disciplina, sin esperar ser traducido, distantes de los medios editoriales a los cuales no se pertenece como para que hagan traducciones masivas. Soy coleccionista de traducciones de poemas de otros idiomas al español. Uno de mis trabajos obsesivos y preferidos, es compilar el mayor número de traducciones que al

español se hagan de un texto determinado. Por ejemplo, publiqué un libro donde reuní 22 traducciones al español y un estudio preliminar del poema *Ítaca*, de Cavafis. Tengo un centenar, del mismo poema, que vienen del griego, del inglés, del francés y del alemán. Las sutilezas de la traducción, cuando de un mismo texto llegan múltiples versiones, traducciones, perífrasis a nuestro idioma. ¿Otro ejemplo? Del haiku de *Basho*, viejo estanque, o el haiku de la rana como popularmente se le conoce, he compilado más de cien versiones al español, traídas del japonés, del inglés, del francés y de otros idiomas. Es un gozo muy íntimo con las musicalidades, las levedades, las diferencias gramaticales, sinonímicas y fonéticas de las traducciones comparadas. Y donde también se observan la sensibilidad, la cultura, la pasión, dedicación y disciplinas académicas de los traductores. En este caso, me enorgullece ser traducido por una mujer y deducir que hace parte de un dinámico, recursivo, inteligente equipo de trabajo que ya tiene talla internacional con su meritorio trabajo de traducción y difusión de la literatura latinoamericana, según se comprueba cuando se recorren sus blogs. Para el diario colombiano en el cual soy columnista, y donde colaboro *todos los sábados* (La Crónica, del Quindío) escribiré sobre el trabajo que ustedes realizan. Les avisaré cuando esto se haga.

9) ¿Si estuviera en el lugar de Rilke, qué consejos le daría a un « joven poeta / escritor »?

Trabajar sin descanso. Leer sin descanso. Producir y corregir cuanto produce. Pulir su prosa y pulirse a sí mismo, abrazando su vocación y su pasión, su oficio literario, hasta la muerte. No condescender con la superficialidad ni la prisa. No ceñirse jamás a ningún dogma, a ninguna creencia o filosofía que puedan limitar su actitud creadora. No menospreciar a nadie y alimentarse con todos aquellos autores y obras que puedan servirle de modelos para encontrar su

propia forma de expresión literaria. Tener claro que el aprendizaje jamás termina. Escribir con la conciencia de que todo es un juego, una ilusión.

ESTUDIO CRÍTICO

POR

ORLANDO MEJIA RIVERA

(Profesor titular departamento de Salud Pública)

I. INTRODUCCIÓN.

UMBERTO SENEGAL Y EL UNIVERSO INFINITO DE LAS MINIFICCIONES

Para ver el mundo en un grano de arena,
 Y el Cielo en una flor silvestre,
 Abarca el infinito en la palma de tu mano
 Y la eternidad en una hora.

William Blake

Fama... Nada dice
 a mi alma. Basta con el vuelo
 de esa paloma.

Umberto Senegal (blanco sobre blanco. Haiku)

“La demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la experimentación de formas nuevas”

Italo Calvino. (Seis propuestas para el próximo milenio.1989)

I

Conocí al escritor Umberto Senegal hace unos veinticinco años, en una conferencia que dictó en una sala cultural de Manizales. Recuerdo, más o menos, que habló de la poesía Haiku, de los maestros japoneses de la antigüedad, de los nexos de estos poemas con el budismo Zen. Pero lo que nunca se me borró de la memoria fue su manera como expresaba las ideas: con cierta timidez, con una voz lenta y segura, con humildad auténtica. Ese día conocí a uno de los pocos escritores que parecía no habitar la lujosa casa interior de su ego, ni poseer la soberbia de los creadores de mundos imaginarios, ni la prepotencia de los intelectuales.

El paso del tiempo me ha confirmado esa primera impresión. Senegal es un escritor y un intelectual atípico y singular en nuestro medio cultural. Se ha refugiado toda su vida en el ambiente bucólico y sencillo de su Calarcá natal y trabaja como maestro de escuela primaria en una vereda de su pueblo. No tengo dudas que si él hubiese querido estaría en preeminentes posiciones sociales y culturales que otros ambicionan lograr como las metas de la vida. Sin embargo, la coherencia de Senegal entre lo que dice, lo que lee, lo que escribe y lo que vive es excepcional y siempre me ha generado un respeto profundo hacia su ser y su obra. Senegal me hace recordar ese magistral personaje del Magíster Ludi Josef Knecht de la novela *Juego de Abalorios* de Herman Hesse, quien sigue la enigmática sentencia taoísta: Camina por el mundo de puntillas para no dejar huellas.

De ahí mi insistencia en que permitiera que en esta colección se publicara una antología de sus minificciones, género literario fascinante, donde él es considerado un auténtico y reconocido maestro. De hecho, al lado de Harold Kremer y Guillermo Bustamante, ha sido uno de los pocos

escritores colombianos publicado en antologías internacionales del género, con editores y compiladores del prestigio de Raúl Brasca, Luis Chitarroni y Clara Obligado. Que haya sido incluido en la reciente Antología de microrrelatos *Por favor sea breve* (2009), de la prestigiosa editorial Páginas de Espuma de Madrid, es su consagración internacional como escritor de minificciones.

Ahora bien, este género es complejo y requiere para un mayor disfrute de lectores atentos, perspicaces y quizá con algunas nociones teóricas que permitan reconocer mejor la textura de estos escritos breves y ultracortos, que generan, casi siempre, una sensación de sorpresa y estupefacción con la primera lectura. Además, la profunda formación e influencia que tiene Senegal de las filosofías y literaturas orientales, pueden llevar a equívocos a lectores acostumbrados a comprender la dimensión literaria como sinónimo exclusivo de lucidez racional.

Varios de estos cuentos, de una simpleza aparente que raya con un supuesto “lugar común”, o, por el contrario, otros textos enigmáticos y limítrofes con los abismos de la irracionalidad, son en realidad, piezas literarias y cognitivas de gran valor semiótico, inmersas en la tradición de las paradojas de los Mondos y Koanes Zen y las adivinanzas y acertijos sufíes.

De allí, que mi introducción busca contextualizar al lector de esta antología en los códigos estructurales del género de las minificciones y en algunos referentes de la tradición cultural oriental. De todos modos, también estoy convencido que para muchos lectores estos cuentos en sí mismos, y sin ninguna otra explicación, serán disfrutados como se come una manzana, o se

huele una rosa en el jardín de al lado, o se besa a la amada o al amado: en silencio, sin pensar, y sintiendo cosquilleos en el vientre. Este es un libro que pertenece a esa especie, casi extinguida hoy, de las obras que permiten ser releídas en distintas etapas de la existencia y algo nuevo revelan siempre. La *Uva de los filósofos* es una obra para la degustación lenta, para volver una y otra vez sobre sus páginas, para caminar por sus letras como otro vagabundo que comprende, al final de sus días, que el camino recorrido sólo lo llevará a él mismo.

II

Se denominan minificciones, o minicuentos, o cuentos en miniatura, o cuentos breves, entre otros nombres, a cuentos que posean una extensión menor a las dos cuartillas. Sin embargo, la extensión sólo es un criterio inicial, pero no el único para aquellos que, como yo, piensan que esta variante del cuento es un auténtico subgénero del cuento de extensión tradicional, donde no sólo se enfatizan algunas características comunes a ambos como lo son la precisión, la unidad temática, la intensidad narrativa, la ausencia de digresiones, entre otras, sino que, además, las minificciones presentan una particular manera de abordar las relaciones entre palabras y silencios, la capacidad proteica de absorber otras formas narrativas, la tendencia a vincularse de manera más directa con los hipotextos previos del relato, la necesidad de una enciclopedia cultural compartida entre lectores y autores para que el texto funcione y el predominio de la parodia, la sátira, la ironía y el humor negro.

A continuación voy a enumerar algunas características teóricas y estructurales de las minificciones e iré dando ejemplos de algunos autores y también del mismo Umberto Senegal, tomados de esta antología que tiene el lector en sus manos.

1- Su infinita capacidad proteica.

Que le permite utilizar cualquier otro formato genérico como, por ejemplo, las denominadas "formas simples" o "formas arcaicas" como lo son: la fábula, el mito, la leyenda, el bestiario, la sentencia. Pero también se apropia de formas literarias de uso contemporáneo como el cuento infantil, el poema en prosa, el ensayo, el aforismo; e incluso, de formas no literarias como las noticias de prensa, los epitafios, los informes científicos, los avisos clasificados, la reseña, los folletos de instrucciones y las recetas de cocina.

Formas arcaicas

En relación con la fábula su uso contemporáneo es irónico y se busca satirizar los antiguos propósitos moralizantes y didácticos que predominaron en la Edad Media occidental, mediante la elaboración de “anti moralejas” o de fabulaciones sin moraleja. Acá las figuras de Augusto Monterroso y Juan José Arreola son paradigmáticas y reconocidas. Citemos la famosa Oveja negra de Monterroso:

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada. Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque. Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura”.

Casa de unicornios de Senegal es otro afortunado ejemplo de fábula ironizada en el contexto de la leyenda del rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda.

Los bestiarios son un género literario nacido, en un principio, de la descripción de los animales existentes. Los textos fundacionales son *La Historia de los animales* de Aristóteles y *Sobre la naturaleza de los animales* de Claudio Eliano. Sin embargo, su desarrollo en la Edad Media fue otro: los bestiarios describían animales fabulosos imaginados por los poetas y seres provenientes de las mitologías. Los grifos, los dragones, los basiliscos, pintados por los miniaturistas se convirtieron en los habitantes de las alcobas de los sueños de millones de seres humanos, temerosos de Dios y aterrados con las legiones de bestias malignas que castigaban a los pecadores.

No obstante, hacia finales de la Edad Media, los bestiarios sufrieron otra mutación: sus autores anónimos inventaron criaturas que parodiaban a personajes de carne y hueso o a tendencias de la sociedad, para poder criticar y ridiculizar a los poderosos, sin tener el riesgo de ir a la hoguera o ser decapitados.

La tradición cayó en el olvido, pero fue resucitada en el siglo XX por los cuentistas. Dos bestiarios contemporáneos son obras maestras: *El bestiario* de Kafka y *La zoología fantástica* de Borges.

En las minificciones los bestiarios son más paródicos, pero también se viene explorado el desarrollo de las nuevas tecnologías para la invención de “nuevos bestiarios” que combinan la

manipulación genética, la cibernética y la posibilidad de especies extraterrestres y no antropomórficas. Es ya un clásico el libro *Bestiario de la ciencia ficción* (1975), recopilado por Robert Silverberg. Pero también la parodización de las quimeras genéticas permite crear, o recrear, seudoespecies en ambientes determinados. El *Parasito* de Umberto es un excelente paradigma de bestiario postmoderno.

Las leyendas y los mitos folclóricos y literarios también son parodiados y reescritos en clave de humor negro. Denevi, Monterroso y Ana María Shua han logrado versiones notables. *Hamletiana*, *Divina comedia* y *En Troya* de Senegal son buenas recreaciones de mitos literarios. Transcribamos *En Troya*:

“A todos satisfizo el plan de Ulises. Osados guerreros se introdujeron en el caballo de madera. Algunos dioses favorecían la estrategia. Los troyanos empujaron el gigantesco equino al interior de la ciudad. Tributo de admiración que sus enemigos en retirada dejaban al reino sitiado. Por la noche, cuando amparados por las sombras los guerreros brotaron del vientre del caballo convertidos en potrillos, Ulises comprendió que lo había previsto todo, menos esto”.

Existe otra forma “arcaica” que los críticos no incluyen dentro de las minificciones, pero que pienso tiene igual derecho de estar en este Corpus. Me refiero a los “caracteres” que son retratos de psicología moral y de conducta que inventó el griego Teofrasto en el siglo IV ac. Pero que también tiene su versión irónica y satírica en el extraordinario libro de Elías Canetti titulado *El testigo Oidor, cincuenta caracteres* (1974). Allí, en minitextos como “El Moroso”, “El lamenombres”, “el delator”, entre otros, Canetti hace una disección profunda de la civilización occidental del siglo XX, mediante la elaboración detallada de tendencias de la personalidad que

estimulan en el lector, de manera paradójica, cierta indulgencia hacia los demás y una autocrítica gozosa. Cito un fragmento de su caracter *La acaudalada*:

“La acaudalada disfruta teniéndolo todo junto y muy cerca. No se despliega, se repliega, querría abarcar con la mirada cuanto posee. No es preciso que sean cosas grandes, lo pequeño también tiene su valor, siempre y cuando esté a mano. Trata su dinero con ternura y precaución, no gasta más de la décima parte y vela por el resto. Lo alimenta para que no se le consuma. (.) Calcula cuánto valdrán todos sus bienes cuando celebre su octogésimo cumpleaños. Estudia los precios y le hace preguntas a su hijo, que la visita una vez al mes. La acaudalada no frecuenta a sus vecinos. No hacen más que gastarles el umbral a una y olisquearlo todo. Apenas entran en la habitación, ya se echa de menos algo”.

En un ensayo sobre los Caracteres advierte Canetti que ellos están en vías de extinción y que corresponde a los escritores volver a cultivar “una práctica que ha caído casi totalmente en desuso”. Hace un año le comenté a Senegal de la necesidad de aceptar la sugerencia del nobel de literatura búlgaro y a los pocos meses me dijo, emocionado, que se había devorado los Caracteres de Teofrasto y Canetti. Pienso que su *Inventor de palabras*, *El desfile* y *Nómada* son variantes de Caracteres canetianos.

Formas literarias contemporáneas

Es fundamental comprender que las minificciones no son poemas en prosa, ni aforismos, ni ensayos, ni sentencias, porque el elemento narrativo debe predominar sobre cualquier otro aspecto del texto. Pero, casi siempre en clave paródica, los autores de minificciones pueden

utilizar estos formatos contemporáneos para generar un dislocamiento lógico, o una paradoja que nazca de una reflexión inesperada, o de una exageración que ridiculiza un precepto moral, o una conducta aceptada por la sociedad. Además, la mayoría de las veces el “autor implícito” de estas “reflexiones” es un personaje creado a propósito como la voz narrativa que “piensa” en términos “aforísticos” o “sentenciosos”.

Un caso típico de ello lo encontramos en el escritor argentino Marco Denevi, quien en su extraordinario libro de minificciones titulado *Falsificaciones* (1966) tiene una serie de textos con el título común de “Pensamientos del señor Perogrullo”. Dos ejemplos:

Los autores noveles no deberían tomar muy en serio los elogios que reciban de sus parientes. A menudo son elogios dictados no por la admiración sino por la sorpresa de descubrir que alguien a quien creían un incapaz haya escrito un libro.

Pobre pero honrado. ¿No deberían decirlo los ricos? Rico pero honrado.

En Senegal una parte significativa de sus Cuentos atómicos están narrados por un autor implícito y desconocido que también “piensa” de manera aforística o sentenciosa. Veamos un ejemplo titulado La Experiencia:

Roba lo suficiente para contratar buenos abogados que demuestren tu honestidad.

Formas no literarias

El uso de formatos de escritura actual considerados como no literarios, son un guiño de pacto lúdico implícito que tiene el autor con los lectores, incluso, así el contenido no sea en apariencia de tono jocoso o irónico. *Las Instrucciones para subir una escalera* y *Las instrucciones para matar hormigas en Roma* de Cortázar, al lado de *La receta casera* de Arreola son apropiaciones clásicas de la colonización literaria de escrituras realistas y utilitarias. *Carnadita*, *Estrategia de foráneo* y *Elementos para la pesca* son minificciones de la Antología que contienen estos códigos.

Otras formas de escrituras no literarias, o de lenguajes de oralidad, también son susceptibles de ser usados por las minificciones: los edictos públicos, los decretos, las normas jurídicas, los contratos de compra-venta, las partidas de bautizo y matrimonio, las esquelas funerarias, las fórmulas médicas, los manuales de autoayuda, los catálogos de los electrodomésticos, los avisos publicitarios, las transmisiones deportivas, etcétera. En *Avisos clasificados* Senegal construye una auto ironía de estos formatos no literarios.

2- El uso de la reescritura en clave paródica.

Por lo general se hacen ejercicios de reescritura de los mitos clásicos griegos, de las grandes obras de la literatura universal (es común la recreación escritural del Quijote), de los textos considerados sagrados (La Biblia, La Tora, El Corán), de formas lingüísticas o discursivas de épocas pasadas. Pero también se reescriben de manera paródica hechos históricos. El maestro indiscutible en la reescritura de los mitos griegos es Marco Denevi. En la recreación del Quijote hay piezas antológicas de Arreola, Kafka, Monterroso, Aviles Favila, el mismo Denevi. Algunos

de los mejores textos de esta antología son, precisamente, reescrituras paródicas de las obras clásicas de la literatura y de los libros sagrados del budismo, el hinduismo, El islamismo y el cristianismo.

La reescritura paródica de la Biblia tiene una doble connotación. Pues al ser la Biblia el origen predominante de toda la literatura Occidental, como lo ha referido muy bien Alejandro Gándara en *Las primeras palabras de la creación* (1998), la parodia se puede extender desde el fragmento bíblico al resto de textos literarios o teológicos que recrearon en serio esos mismos episodios. Es decir, la reescritura de los libros bíblicos es también la reescritura de la literatura y sus relaciones con lo sagrado y lo verdadero. Parodiar, por ejemplo, el *Apocalipsis* de San Juan es ironizar de manera simultánea con las obras de los padres de la Iglesia católica: San Agustín, Santo Tomás, San Buenaventura. Pero también con Shakespeare, Dante y Joyce.

Para decirlo en términos actuales, la reescritura paródica de la Biblia sólo es posible en una sociedad postmoderna que ha dejado de polemizar o defender el carácter místico del texto y lo ha incorporado con naturalidad al legado histórico de la imaginación humana. Su condición de escritura sagrada queda reservada a la vida privada de los individuos o de las comunidades religiosas, pero su secularización es innegable en una perspectiva cultural.

En este contexto analicemos PRIMERA DE CORINTIOS 12: 22–26 de Senegal. El pastor lee y explica este pasaje bíblico a una multitud y a medida que aumenta su voz y repite los versículos se va emocionando hasta llegar a la erección y la eyaculación orgásmica. La inesperada reacción del predicador se hace comprensible cuando conocemos el contenido de la epístola:

“12:22 Más aún, los miembros del cuerpo que consideramos más débiles también son necesarios, 12:23 y los que consideramos menos decorosos son los que tratamos más decorosamente. Así nuestros miembros menos dignos son tratados con mayor respeto, 12:24 ya que los otros no necesitan ser tratados de esa manera. Pero Dios dispuso el cuerpo, dando mayor honor a los miembros que más lo necesitan, 12:25 a fin de que no haya divisiones en el cuerpo, sino que todos los miembros sean mutuamente solidarios. 12:26 ¿Un miembro sufre? Todos los demás sufren con él. ¿Un miembro es enaltecido? Todos los demás participan de su alegría”.

Más allá del aparente “chiste fácil” lo que Senegal refleja es una época donde la lectura de la biblia se hace por fuera de un canon teológico aceptado y de esa manera las interpretaciones subjetivas y amañadas llegan al extremo, en este caso, de una paradójica sobreinterpretación del lenguaje literal, pues la palabra “miembro” se traslada al espacio profano de los contenidos sexuales. Pero otras variantes de reescritura bíblica son más sarcásticas y no requieren ni siquiera del conocimiento textual de la Biblia para ser comprendidas y disfrutadas. Dos ejemplos:

A.C.

Tengo serias dudas sobre el constructor. ¿Por qué Moisés quebró tan fácil las Tablas de la Ley?

LECCIÓN DE ESCOLÁSTICA

¿Cómo se llamaba el asno en que montó Jesús? ¿Quién lo compró después de él cabalgarlo?

En conclusión, pienso que en la reescritura paródica de libros, mitos y hechos históricos subyace un núcleo conceptual: la realidad aceptada es sólo una de tantas y cada autor explora otro camino posible que tal vez no había sido pensado o soñado por la humanidad. De ahí el carácter transgresor y experimental que tienen varios de los grandes escritores de minificciones. Además, en la brevedad de estas reescrituras de textos muy extensos se encuentra otra visión crítica: las palabras superfluas han terminado por ahogar lo esencial y el canon occidental está repleto de palabras que sobran y han sido repetidas hasta el hastío. Esto último queda explícito, como una declaración estética de Senegal, en su texto irónico *Síntesis*:

El precoz niño solicitó a su padre que le contara La Biblia, resumiéndosela en tres palabras. El Ramayana y La Ilíada y Las mil y una noches y el Masnavi y La Comedia humana, pero comprimiéndolos en tres palabras.

Al atardecer, el padre invitó a su hijo a la biblioteca, lo sentó en su poltrona y le dijo: “Había una vez”.

3- Los personajes son héroes históricos, literarios o mitológicos y antihéroes del mundo contemporáneo que provienen del cine, la televisión, la farándula, los cómics. Al lado de la capacidad reconocida por todos de Arreola y de Monterroso el maestro de maestros es, de nuevo, al argentino Marco Denevi donde la reescritura paródica de la historia de un héroe alcanza, en ocasiones, las cimas de la perfección y la genialidad. Cito un ejemplo extraordinario:

EL TRABAJO No 13 DE HERCULES

Según el apócrifo Apolodoro de la Biblioteca, "Hércules se hospedó durante cincuenta días en casa de un tal Tespio, quien era padre de cincuenta hijas a todas las cuales, una por una, fue

poniendo en el lecho del héroe porque quería que éste le diese nietos que heredasen su fuerza. Hércules, creyendo que eran siempre la misma, las amó a todas". El pormenor que Apolodoro ignora o pasa por alto es que las cincuenta hijas de Téspio eran vírgenes. Hércules, corto de entendederas como todos los forzudos, siempre creyó que el más arduo de sus trabajos había sido desflorar a la única hija de Téspio.

En esta Antología el Kafka de *La Llave de aluminio*, el Raimundo Lullio de *La polilla y el dragón*, el maestro sufí Naq'shabandi de *El discípulo*, Ashaverus, Scherezada, entre otros, son héroes perdidos en los desiertos simbólicos del Occidente postmoderno, y sus antiguas gestas de glorias remotas son recordadas ahora con la nostalgia disfrazada de luces satíricas.

4- El uso de una escritura emblemática.

Es la utilización de un tono trascendente, a la manera de los textos cosmogónicos de las religiones. También, se me ocurre, que en este punto entrarían las mini ficciones existencialistas que emplean con frecuencia el sarcasmo y las habita un tono de extremo pesimismo. Algunas minificciones de Kafka son representativas de esta característica. El crítico y minicuentista David Lagmanovich, en su artículo *Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano* (Revista Interamericana de Bibliografía, Número: 1-4, 1996), define esta forma de escritura así: "Con ello me refiero a ciertos textos brevísimos que proponen una visión trascendente de la existencia humana. Quiero decir: una visión definitiva, un enfrentarse al sentido último de la existencia o, como en el caso que vamos a ver en seguida, de su destrucción. No la anécdota

individual, ni el gesto ornamental, ni la aventura lingüística, sino algo que va más allá y que, en última instancia, se puede asociar con el orden más profundo de las creencias”.

La relación de Umberto Senegal con las filosofías y las religiones japonesas, chinas, indias y persas y su obra narrativa es íntima y de allí nace esa tendencia a la escritura emblemática. Como lo ha referido en la entrevista que acompaña este ensayo, lleva toda una vida estudiando y meditando alrededor de los koanes Zen, de los poemas Haiku, del camino “tonto” de los poetas derviches, de los ascetas brahmánicos y budistas que han descubierto la libertad profunda del “Sunyata” o vacío.

De ahí, por ejemplo, ese bello cuento titulado *La uva de los filósofos*, con el cual me atreví a designar esta antología. En él queda simbolizado ese abismo ontológico y epistemológico entre Oriente y Occidente: el cordón umbilical entre los seres humanos y la naturaleza sagrada es el silencio, la muralla entre los hombres y la vida cósmica son las palabras y los conceptos. Los filósofos del cuento de Senegal confunden al dedo que señala la luna con la luna misma, o para recordar otro dicho Zen: “Mil libros de cocina no calmarán tu hambre”.

Los pensadores occidentales intentan conocer el mundo con su cerebro, mientras que los vagabundos de Oriente “piensan con el vientre”. Por eso la tristeza de los filósofos, encerrados en la cárcel de su propio ego, sin poder sentir que la vida misma, como las ráfagas indomables del viento, atraviesan los huesos, la carne, la sangre y los sueños de los hombres.

Ahora bien, el componente emblemático de estas minificciones se hace más diáfano para el lector, si conoce también los códigos de las sabidurías de Oriente. Sin embargo, los textos solos, sin los contextos, son autónomos y revelan a los lectores inquietos gotas iluminadas de metáforas y alusiones narrativas que hacen de esta Antología una singularidad en el ámbito de la cultura colombiana.

A manera de ejemplo voy a analizar una sola de estas narraciones, contextualizada en su tradición histórica y epistemológica oriental. La escogida es la titulada *Viejo Estanque*, en homenaje al poeta Basho. Dice Senegal:

“El poeta consultaba ensayos de autores que tradujeron e interpretaron el haiku escrito por Basho a principios de 1686, en el jardín de su casa en Edo:

Furuike ya kawasu tabi mizo no oto

Papeles arrugados entre la canasta de bambú. Tres versos resistiendo con la vigencia de lo eterno y la delicadeza de la flor, el peso de las centurias. Al terminar de leer el tratado que Shiki escribió al respecto, se encontró más confuso que cuando leyó por primera vez el poema:

Viejo estanque;

Una rana salta;

chapoteo.

Conocía múltiples versiones al español: Las traducciones del colombiano Guillermo de Greiff; del español Alberto Manzano; del argentino Samuel Wolpin; del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade; del peruano Javier Sologuren; de la mejicana Nuria Parés; las de Octavio Paz; la versión aumentada, de Ramón del Valle Inclán y las traducciones del español mismo, como define el escritor calarqueño Umberto Senegal sus versiones de El viejo estanque. Ninguna era definitiva. Todas tenían su encanto. Cada traductor reflejando su grado de conciencia y su sensibilidad frente a tal expresión poética.

Desde la noche anterior se encontraba absorto, ya no en los complejos significados que eruditos estudiosos atribuían al citado haiku, sino en sus propias traducciones que, poco a poco, dejaron de ser palabras para transformársele en grata sensación de impersonalidad y de piel húmeda. Total olvido de sí mismo. El viejo estanque allí cerca lo invitó en silencio. Tres saltos bastaron para llegar al borde, sumergirse en él y pasar la noche croando bajo la luna llena”.

El cuento por sí solo es redondo, no necesitamos saber quién era Basho ni conocer las traducciones citadas por el autor del poema, para disfrutar de ese final maravilloso donde el narrador se sumerge en las aguas del estanque y croa bajo la luna llena. Pero ese final es también una propuesta sorprendente y profunda de Senegal a la discusión milenaria por los múltiples significados de este famoso Haiku.

Me permito, entonces, repetir en esta introducción una reflexión sobre este Haiku que hice en *El espíritu de Basho*, y espero que le permita al lector que desconoce de la tradición Zen, enriquecer más su lectura de este cuento.

Basho escribió este Haiku a los cuarenta años de edad. Voy a citar el texto original, cuatro traducciones y al final doy mi versión literal del poema.

Furuike ya

Kawazu tobikomu

Mizu no oto

Un viejo estanque

Salta una rana

¡Pluf!

El estanque antiguo

Salta una rana

El ruido del agua

Un viejo estanque

Salta una rana ¡Zas!

Chapaletéo

Un viejo estanque

Se zambulle una rana

Ruido del agua

Los traductores tratan de hacer más comprensible el poema, al señalar en cada verso a un sujeto de la oración. Es decir, nos estaríamos refiriendo a un estanque específico, a una rana determinada y a un ruido particular producido por esa rana al caer en ese estanque.

Sin embargo, como anota Donald Keene, en realidad en la lengua japonesa no hay "sujeto" en el sentido de las gramáticas occidentales. Las oraciones carecen de sujeto o, para ser más precisos, como especifica Shimomura Torataro, en su ensayo *La mentalidad de los japoneses y la lógica*, "una característica verdaderamente esencial es que el japonés, a diferencia de las gramáticas de las lenguas occidentales, no considera indispensable al sujeto". Entonces, teniendo en cuenta lo anterior, una versión más literal del poema podría ser la siguiente:

Antigüedad estanque

¡Ah! Saltar rana

Sonido agua

Aunque es obvio que la versión literal disminuye su sentido para nosotros, en otro aspecto nos acerca más a la fascinación que genera el poema de Basho en los japoneses. En realidad Basho no capta en su Haiku a una rana arrojándose a un estanque, sino que plasma la presencia de lo eterno en la naturaleza, a través de un sonido que despierta al poeta y lo hace percibir la unión de lo suprasensible y lo sensible, de lo eterno y lo temporal, de la unidad cósmica reflejada, en un instante, en lo múltiple de lo natural.

El filósofo japonés Hiroshi Kojima, en su ensayo *Algunos elementos fenomenológicos en la tradición cultural japonesa*, lo expresa de la siguiente manera: " En este verso no hay sujeto,

como comúnmente se encuentra en una oración: ni el estanque, ni la rana, ni el sonido, ni el agua son "sujetos"; pero todos ellos son pre-predicados de una naturaleza anónima que está escondida detrás de la nada ante nosotros. Son acontecimientos de uno y el mismo universo".

A través de Basho la naturaleza se manifiesta. Una naturaleza que es Sunyata (vacío) y que contiene el Ser y el no-Ser. De ahí que el verdadero arte, como refiere el filósofo Nishida, consiste en fijar por medio del poema los acontecimientos transitorios de la naturaleza, que en un principio es "amorfa y silenciosa". Entonces, el arte no es imitación de la naturaleza, como lo hemos asimilado en Occidente debido a la influencia aristotélica; sino un espejo donde la naturaleza se refleja a sí misma y se hace autoconsciente mediante los ojos y el corazón del poeta.

Por tanto, Basho no ha descrito en su Haiku a una rana que se tira a un estanque, sino que la naturaleza se ha expresado a través de Basho, cuya mente ha sabido alcanzar la serenidad suficiente para ser como un espejo que refleja la eternidad de lo natural. Pero para lograr ese estado de Espejo-mente, Basho ha tenido que trascender su propio ego y reconocerse como una parte indisoluble de esa naturaleza reflejada.

Lo anterior se hace más claro cuando conocemos el origen de este Haiku. En realidad nació de un ejercicio denominado en el budismo Zen como Mondo, cuando su maestro Busho preguntó al poeta: "¿Qué había antes que el mundo viniera a la existencia?" La respuesta de Basho fue: "Una rana salta al agua, oigo su ruido". Refiere Suzuki, en su obra *El zen y la cultura japonesa* (1996), que la respuesta del poeta no es lógica ni conceptual, como no lo pretende ser nunca el budismo

Zen. Pero tiene sentido si intuimos que Basho ha captado su Haiku desde el inconsciente cósmico (En otro libro de Suzuki, titulado *La doctrina Zen del inconsciente* (1993), él refiere que existen tres grados o profundidades del inconsciente: el inconsciente individual, el inconsciente de la especie humana y el inconsciente cósmico compuesto por todas las formas de vida, incluyendo la divinidad. Con las categorías occidentales podríamos equiparar el inconsciente individual al freudiano y el inconsciente de la especie humana al junguiano. Pero todavía no hemos llegado siquiera a vislumbrar el inconsciente cósmico, de ahí nuestra gran dificultad para comprender el pensamiento oriental), donde reposa la totalidad de la vida.

De allí que el "viejo estanque", que corresponde al primer verso que le agregé después, sea en realidad el estanque del otro lado de la eternidad; el agua o la fuente primigenia de donde brota la rana, el movimiento, el sonido. Pero ese estanque está inmerso en el vacío y el vacío no tiene ni principio ni final. Sólo es un eterno presente, como el centro de la rueda del Tao, el hueco no tiene forma pero de él nacen las formas de la rueda. Sin el centro hueco no hay rueda, así como sin el Sunyata no podrían existir las cosas y los seres del mundo.

Si Occidente, a la pregunta filosófica de si existe el Ser o la Nada ha respondido que el Ser; el espíritu japonés continúa viviendo en la Nada, pues como ha dicho Kojima: "Así al vivir en la Nada, no en el Ser, nosotros los japoneses hemos tenido una relación única con las cosas fenomenalizadas (.) Por eso desde hace mucho tiempo hemos tenido una base ontológica de sociedad, pero no la de la individualidad. El Ser de la individualidad no fue finalmente recobrado".

A partir del poema de Basho lo que se nos está manifestando es un pueblo que, a diferencia de Occidente, no vive filosóficamente en el Ser, sino en el Sunyata; un vacío que contiene al Ser y al no Ser, al Ser y a la Nada, un vacío de donde emergen todas las cosas al mundo. La ceremonia del té, el Ikebana o jardinería, la esgrima, el camino del Bushido o del samurai, el Haiku, toda la cultura japonesa está atravesada por la influencia del budismo Zen y esa idea del Sunyata o vacío. De ahí su fortaleza como un colectivo (imperio, nación, corporación) y su desapego a la individualidad. Pero la Nada como la entiende la filosofía occidental no corresponde al Sunyata. A los occidentales nos es imposible comprender la profundidad que parece poseer el Sunyata del budismo Zen, al igual que para disfrutar del Haiku de la rana de Basho es necesario dejar de pensarlo. Con esta breve contextualización cultural la lectura del cuento *Viejo Estanque* de Senegal se hace más polifónica.

5- Tendencia al "final en puñalada" (Edmundo Valades).

Aunque esta característica ya casi no la encontramos en el cuento tradicional de mayor extensión, conserva su vigor y vigencia en las minificciones, porque ante una economía del lenguaje tan intensa, la última frase es en ocasiones el detonante textual que aclara la totalidad del relato para el lector. La mayoría de los textos de Senegal usan con eficacia este recurso técnico.

6- Consideraciones especiales sobre los Cuentos Atómicos que denomino nanoficciones.

En el universo de las minificciones existe una forma narrativa todavía más comprimida, que para algunos deber tener menos de diez palabras y que, a mi modo de ver, puede delimitarse mejor dejando su posibilidad de extensión hasta las veinte palabras. A estos textos se les han

denominado también como Cuentos Ultracortos (Lauro Zabala), Microrelatos (Dolores M. Koch), Relatos hiperbreves (Círculo Cultural Faroni), Relatos liliputienses (Javier Perucho), Relatos Vertiginosos (Lauro Zavala), Textículos (Julio Cortázar), entre otros nombres. Umberto Senegal los denomina acá como Cuentos atómicos. He preferido darles el nombre de Nanoficciones, término propuesto por el escritor Santiago Vaquera, pero me aparto del contenido de su definición, pues para él las “nanoficciones” tienen una extensión menor a las diez palabras. Sin embargo, la denominación de Nanoficciones, que, como ya dije, en mi propuesta significa minificciones entre una y veinte palabras, tiene una contemporaneidad maravillosa por la analogía que se puede establecer con la ciencia de la Nanotecnología. Esta nueva tecnología, creada por Eric Drexler en 1984, está basada en la manipulación de átomos y moléculas individuales para que produzcan estructuras complejas de distinta índole. Por ejemplo, ya se están construyendo nanorobots que generan tejidos orgánicos, como los elementos de la sangre, las funciones químicas del hígado, etcétera. La palabra “Nano” es un prefijo que significa diez a la menos nueve, o un mil millonésimo. Es decir, los nanorobots son invisibles al ojo humano y tienen un tamaño similar a ciertos virus o bacterias.

De igual manera, las nanoficciones contienen en su estructura interna los personajes, las acciones, el tiempo, el espacio, el lugar, pero sólo es visible alguno o algunos de sus componentes. Como las “máquinas de creación” de la Nanotecnología, las “máquinas de creación” de la Nanoficción son casi invisibles al ojo del lector, pero penetran con todo su poder en su conciencia y en su inconsciente.

De allí su fuerza evocativa de sentido y su capacidad de estimular el pensamiento del que las lee. La nanoficción más famosa es, sin lugar a dudas, *El Dinosaurio* de Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Existe una acción: alguien despertó; un lugar: allí; un tiempo transcurrido: expresado por la conjugación de los verbos “despertar” y “estar”. El resto es ambigüedad y riqueza interpretativa de lectores y críticos: ¿quién despertó? ¿el dinosaurio es una pesadilla del soñador que se materializó, o él es una especie de viajero onírico del tiempo que abrió los ojos en la prehistoria? Existen varios libros de apreciable extensión dedicados al análisis estructural, semiótico, hermenéutico, etcétera, de este cuento y esto es representativo de la fascinación que sentimos por las huellas que parecen revelar mundos que no vemos, pero que presentimos.

Si en la teoría clásica del Iceberg de Hemingway en un cuento sólo se le revela al lector la “punta del iceberg” y el resto está oculto bajo el agua; en las nanoficciones al lector sólo le es dado un minúsculo fragmento de hielo que flota a la deriva sobre las olas, pero debe ser tan enigmático que haga que el lector se sumerja en su propia imaginación y reconstruya la historia, es decir, “el iceberg completo” a partir de sus propios contextos personales y culturales. Si en algún lado tiene valor la “teoría de la recepción” es en el caso de las nanoficciones, pues todas ellas requieren ser “activadas” por la mente creativa del lector para que se conviertan en “criaturas literarias”.

Las nanoficciones de Senegal son, en mi concepto, lo mejor de su libro. Pero, tengo claro que algunas de ellas requieren de un estrecho pacto previo de lecturas comunes y referentes semióticos entre los lectores y su autor. Es lo que denomina Espen Aarseth como “textos

ergódicos”, contruidos por una escritura fragmentaria que debe ser completada de manera activa por el lector para entenderse. Pero en este caso lo ergódico de sus cuentos atómicos no sólo es debido a la brevedad, sino también a sus códigos provenientes del Zen, el sufismo, el Sunyata y el estudio de los mitos no occidentales.

Veamos dos ejemplos:

a- Mahayana. ¿Sabes que todo es ilusión?, preguntó el Maestro al discípulo.

Sí. También tú y el nirvana que me prometes.

El cuento se enriquece y se completa por parte del lector si sabe que en la corriente mahayánica del budismo el mundo fenoménico es considerado “Maya”, es decir una ilusión de los sentidos y de un supuesto yo individual que jamás ha existido. Ahora bien, aceptar que todo es ilusorio, desapegarse y no desear nada, lleva al “despertar” búdico, y al estado del “Nirvana”, cuando se supera la “rueda samsárica” del nacer, morir y renacer, y se alcanza la “quietud del desapego”.

Sin embargo, al negar también “el nirvana” la voz narrativa está acercándose a la heterodoxia budista y a la aceptación de la expresión del místico Nāgārjuna: “No hay diferencia alguna entre samsāra y nirvana”. Pero también, la voz que dice esto podría ser una recordación histórica de la antiquísima escuela herética hinduista de Charvaka o Lokayata, para cuyos adeptos no existía el alma, ni el conocimiento puro, ni ninguna de las vías de liberación que promulgaban los libros sagrados de los Vedas. Es decir, en esta nanoficción está comprimido uno de los mayores conflictos del budismo y del hinduismo.

b- Puntos de vista. –Donde tú ves un serrucho, veo una flor – dijo el hombre.

–Donde tú ves una flor, veo una flor –conquistó el colibrí.

Aunque por sí sola esta nanoficción es diáfana y llega a un lector sin el contexto previo. También es evidente que se enriquece en alusiones y simbolismos, cuando comprendemos que este cuento está inmerso en una tradición de la filosofía zen, que hace alusión al Koan de un monje chino, conocido como Ch'ing-yüan, quien dijo: *“Antes de estudiar el Zen durante treinta años, veía las montañas como montañas y las aguas como aguas. Cuando llegué a un conocimiento más íntimo, alcancé el punto en el que vi que las montañas no son montañas y las aguas no son aguas. Pero ahora que he llegado a la sustancia misma estoy tranquilo. Porque justamente veo las montañas una vez más como montañas y las aguas una vez más como agua”*.

De ahí la profunda respuesta del colibrí al hombre del cuento de Senegal. El colibrí es igual a un maestro zen experimentado, quien ha superado el deslumbramiento inicial de la teoría Zen y al dominar su práctica (el Zazen), que no contiene palabras, ni pensamientos, ni juicios humanos, puede volver a percibir la simpleza de lo profundo y la profundidad de lo simple.

Ahora bien, muchas otras nanoficciones de esta antología no requieren de ese contexto orientalista, ni de estructuras intelectuales occidentales para ser comprendidas y disfrutadas. Me basta citar tres de tantas:

REENCARNACIÓN

Pronto naceré. ¿Alguien tiene una idea mejor?

DEMOCRACIA

¡Por fin!... Todos convertidos en soldados.

VANIDAD

La mujer, en avanzado estado de descomposición, se quedó otros minutos frente al espejo.

En estas la ironía y el sarcasmo iluminan los textos sin necesidad de un contexto cultural específico por parte del lector, aunque en el caso de Democracia un ciudadano colombiano del siglo XXI podría traer a su memoria innumerables discusiones y polémicas en torno a la solución militarista del conflicto armado de la nación.

III

Ocupado lector: póngase cómodo, aflójese la ropa, relájese y siéntese o acuéstese a degustar el sabor de estas uvas concentradas de Umberto Senegal, sembradas en la tierra simbólica de su corazón, abonadas con su sangre, sus huesos, sus olores y sus sueños, y recogidas en palabras con el amor y la paciencia de un verdadero monje Zen. Que por extraños azares del destino nació y vive en un bello pueblo del Quindío, y que sospecho fue soñado antes por el poeta Basho en sus antiquísimos recorridos por las sendas de Oku, en ese Japón milenario y arquetípico que siguen visitando poetas y escritores como el autor de este libro.

II. ENTREVISTA AL AUTOR

“Me gusta la realidad porque sabe a pan”

Eres hijo del escritor Humberto Jaramillo Ángel. Supongo, entonces, que naciste y creciste entre libros, escritores, conversaciones sobre literatura. Cuéntanos de esos recuerdos infantiles y de cómo tu padre te inició en el laberinto de las letras.

Es apropiada, Orlando, la imagen del laberinto para referirte a mis primeros pasos, a las infantiles carreras sin metas establecidas, sin hitos en el ámbito de los libros. Un pluridimensional laberinto, en mi caso, sin Minotauro ni Ariadna, donde el niño andaba con centenares de hilos conductores, semejantes a cadenas en un comienzo pero que más adelante se desvanecen de las manos, de los ojos y de la imaginación, allí donde el laberinto parece tener salida o, por lo menos, un descanso. Tal laberinto de la literatura, como Do, como camino de iluminación, adopta a veces la forma del desierto. A los cuatro años de edad, mis juguetes fueron centenares de libros de la biblioteca de mi padre. Mi hermana media, Martha Cecilia Jaramillo, me relata que durante mi primer encuentro con estos, los extraje de sus estantes para acariciarlos, mirarlos, ordenarlos y amontonarlos en el piso. Su presencia física, el perfume característico de los viejos libros que mi padre acumulaba desde adolescente, impregnando los rincones de la biblioteca, fueron los elementos que me impresionaron: Pesaban, levitaban, olían, sonaban cuando de mis pequeñas manos se desprendía algún grueso volumen y caía en el piso de madera del silencioso hogar. Mi padre contribuyó con los libros y mi madre, Cecilia Restrepo, se afanó en enseñarme a leer y a escribir, porque así se lo rogué. Mi padre me dio la libertad para leer

cuanto yo quisiera, sin normas ni parámetros, sin consejos ni guías lectoras de ningún tipo. Mi madre me entregó la llave del lenguaje para dialogar cuanto quisiera con aquellos libros, para que supiera escuchar sus voces convertidas en letras. Desde los 7 años de edad hasta cumplir los 11, fueron mis amigos habituales. Lecturas laberínticas, sin ningún orden, sin objetivos, sólo placer y asombro con el método que surgió de la perplejidad de descubrir aquellos mundos paralelos a mi cotidianidad, inmersos de alguna manera en mi mundo infantil. Sí, Orlando, crecí entre libros mas no entre escritores ni escuchando conversaciones de mi padre con los poetas, narradores y ensayistas de distintos lugares de Colombia que lo visitaban. Crecí retraído y solitario, más al lado de mi madre que de mi padre. Preferí siempre un libro a un amigo. Cuanto más fácil establecía diálogos con los escritores que llegaban a mi vida a través de sus libros, menos me interesaban las personas que me rodeaban: mi familia, mis amigos de escuela, mis vecinos de barrio, mis distantes profesores, mi padre... Libros. Sólo quería libros. Prefería, a cualquier otra opción de entretenimiento, las voces y personajes, los lugares que en estos encontraba. En una visita que mi padre le hizo en Otraparte a Fernando González, preferí quedarme bajo un árbol cercano a la residencia del filósofo. Tal actitud se repitió a lo largo de mi adolescencia y parece que continúa en mi madurez. Si repaso la lista de escritores colombianos que estuvieron en Calarcá o Armenia, al lado de mi padre y hacia los cuales jamás manifesté deseos de conocerlos o de cruzar palabras con ellos, no dejo de sentir, hoy por hoy, alguna nostalgia por haber perdido la oportunidad de escucharlos. La iniciación que recibí de mi padre, fue la de darme esta total libertad, próxima un poco a la indiferencia, para que recorriera el laberinto de sus libros que a nadie prestaba, con los cuales manifestaba acentuado recelo y egoísmo si alguien pretendía tocarlos o sacarlos de sus estantes. Si alguien me hubiese impuesto la lectura de libros específicos para niños o jóvenes, no sería escritor ni lector. Mi laberinto, en la

niñez y la adolescencia, lo anduve solo, con los libros mismos remitiéndome a otros libros y otros autores.

Toda tu obra parece estar atravesada por esa tensión implícita entre las palabras y el silencio. De allí tu fascinación por las “formas literarias breves”. ¿Qué fue primero? ¿El silencio o las palabras?

Siempre, en mis lecturas, he oscilado entre lo extenso y lo breve. En la novela, en el ensayo y el cuento, reconozco que han predominado las formas literarias breves y que la sed de conocimiento e información, ¡tanto para leer que llega a nuestra vida por cualquier camino!, ¡tanto libro que uno se siente incapaz de rechazar!, ¡tantos títulos en todos los campos del conocimiento humano que nos inducen a leerlos, a establecer algún tipo de comunicación con ellos, obligan en determinado momento de la vida a seleccionar lo breve! Se me ocurre algo que podría ser motivo de un ensayo sobre los orígenes literarios de muchos escritores de mi generación. Los fundamentos, la génesis de la estética de la brevedad, están en las historietas que leí, en su capacidad de resumirme en un conjunto de coloridas viñetas, historias extensas. En la entrevista que le hiciste a Julio César Londoño, en *La generación mutante*, este reconoce la influencia que sobre él tuvieron los libros de vaqueros y los cómics. Es necesario utilizar el tiempo de escritura y lectura al máximo. En un sentido, esta es una razón. Hay otras, entre ellas mi proximidad con Oriente, que se convirtió no sólo en forma de vida, búsqueda continua de específicos estados de percepción alerta e íntimas indagaciones psicológicas, sino también en descubrimiento de cierta literatura breve, filosofía analógica, donde lo narrativo y lo poético asumieron para mí dimensiones que no encontraba en extensas exposiciones ni en largos

desarrollos de ideas y temas. Un sentido, un significado psicológico interno distante del entendimiento literal. Aún no aparecía en mi vida el minicuento, como tal, en su forma literaria, cuando las parábolas de India, los cuentos sufís, taoístas, hasídicos, todos aquellos textos breves y plenos de insólita sabiduría circulando mimetizados por la literatura occidental, se convirtieron en esencia de mis lecturas y de mi oficio de escritor. Aquí podemos referirnos entonces al silencio y las palabras. Por cuanto me concierne y a partir de prácticas y técnicas de meditación, de una vida sencilla en mi pueblo, descontaminado de los afanes capitalinos, el silencio fue primero. El silencio se convirtió en punto de partida para la observación, para la reflexión, para la lectura, para escribir y depurar lo escrito y expresar en palabras ese asombro interior, el vagabundaje por lo subjetivo, el movimiento interno de la nada. Hasta ahora ha sido siempre así en mis procesos de escritura. En el silencio, en una mente que se aquieta, en la detención de procesos intelectuales, en la lentitud, se gestan las imágenes, temas, personajes, los espacios y escenas de mis microrrelatos. Murray Schafer, dice que no existe el silencio para los vivos. No importa lo irremediable del silencio absoluto. Hay unos niveles vivenciales de cierto silencio físico, mental, emocional e intelectual, que me facilitan, visualizar y tejer las ideas e imágenes que mutan en palabras escritas. Ese silencio tal vez lo alcancen los iluminados. En mi vida y mi literatura, en mi poesía, no tengo conflictos entre el silencio y la palabra. Mis haikus son el fruto del equilibrio de ambos en mi corazón, en mi cerebro y mi mente. El silencio está antes del tiempo y del sonido, pero eclosiona en la palabra. Permíteme citar el poema de Kleist:

¿Qué serían el cielo y el mar
y las islas y los astros y todo
cuanto se extiende bajo los ojos

de los hombres, si yo no les diese
sonido, palabra y alma?
¿Qué son los dioses
y su espíritu si yo no los anuncio?

Ahí está descrito mi proceso. Esas tensiones a las cuales te refieres y que resuelvo con la forma del poema o la minificción. En mi proceso creativo, es verificable ese espacio heideggeriano donde el silencio origina al ser, permitiendo el nacimiento de la palabra. “Por ello es por lo que el silencio es tan decisivo a la hora de pensar el ser. El silencio no es lo previo al ser, sino que es el espacio mismo donde nace la palabra y habita el ser. Sólo en el silencio se encuentra la totalidad del sentido de las cosas”.

¡Qué ironía, Orlando! ¿Te das cuenta? Y no te nombro aquí pensadores de Oriente, a los mayores representantes del advaita-vada, la doctrina del no-dualismo de la escuela vedanta que enseña la unicidad absoluta de Dios, alma y universo.

La mejor y más acertada respuesta a tu pregunta pudo haber sido la página en blanco, pero las palabras las parió el silencio y nacen y lloran y gritan y exigen y ocupan su espacio a la hora de manifestar el ser, de señalar el ser.

La influencia del budismo Zen es notoria no sólo, obviamente, en tu poesía haiku sino en todos los géneros que has escrito. ¿Cómo llegaste al conocimiento de la filosofía Zen? ¿Acaso los ensayos de Daisetz Teitaro Suzuki fueron tu puerta de entrada a esa cosmovisión? ¿Has logrado el paso del Zen al Zasen? Compártenos algo de esa experiencia vital.

Primero fructificó en mis sentidos el haiku. Todo el Quindío sabe a haiku. Todo en Calarcá, y tú caminaste conmigo y con el poeta Carlos Alberto Agudelo en 2009 uno de esos caminos, huele a haiku. Luego florecieron varios Maestros de Oriente, representantes del Vedanta, del jñana yoga y el bakthi yoga cuyas doctrinas me condujeron al budismo y luego hacia la pureza, hacia la poesía y el humor del zen. ¡Qué deuda tiene occidente con Suzuki y su monumental obra *Ensayos sobre el budismo zen*! Los tres volúmenes editados por Kier, con la excelente traducción de Héctor V. Morel, al español, abrieron las puertas de tal rama del budismo a millares de personas en occidente. Suzuki, con estos y otros libros, fue básico en mi formación interior y en la consolidación de mi estética poética. Sí, ahora que me lo preguntas lo veo claro: El escritor de minificciones y de haiku, nació y creció y maduró entre centenares de anécdotas, mondos, koanes, citas, poemas y dichos de los Maestros zen tan oportunamente transcritos y comentados por Suzuki. Sus ensayos son limpia e inagotable fuente de poesía, son la comprobación del sólido puente tendido entre el silencio y las palabras para hacer posible el ser y el no ser. Otro autor importante para mi formación, fue Alan W. Watts, a partir de su libro *El camino del zen*, donde encontré un capítulo sobre el zen y las artes que también se convirtió en elemento dinámico para mis búsquedas filosóficas y estéticas. Y muchos otros autores a finales del 70, como Raymond Thomas, Taisen Deshimaru, Chang Chen-Chi o Philip Kapleau. Este con un libro llamado *Los tres pilares del zen, enseñanza, práctica e iluminación*.

Practiqué zazen solo, sin orientaciones directas de nadie, como pude encontrarlo y entenderlo en algunos libros. Además del zazen hogareño durante la noche, en cierta ocasión practicando un ejercicio de la escuela Rinzai, comencé a trabajar con el ko-an del mu, uno de los más célebres y que más se presta para la meditación: Mu -mu -mu-. Le preguntaron al maestro Tchao-tcheu:

“¿Tiene un perro la naturaleza de Buda?” y Tchao-tcheu respondió: “¡Mu!”. Tal mu se me adhirió a la mente como una chicharra de acero anclada en mi carne y mi cerebro, sanguijuela de dos letras que casi no me suelta, durante varios días, hasta el punto de aterrorizarme porque pensé que enloquecería. Ese mu abarcaba todo pensamiento, saturaba, susurrando y gritando, mi mundo subjetivo, posesionándose de mis ideas, de todo el ámbito verbal. Era un disco imposible de silenciar, repitiendo mu, mu, mu. Alucinógeno verbal, este koan me atormentó durante dos semanas, creo que dos semanas y algunos días más, hasta cuando desapareció solo. Preferí, entonces, estar sentado, mirar la pared o mirar el paisaje a lo lejos. Ahora, ni paredes ni posiciones específicas, ni koanes. Por donde camino, donde quiera que esté, las paredes son transparentes y los ko-anes son las voces del mundo cotidiano. Cada árbol calarqueño es un ko-an y si te detienes a escuchar los pájaros que cantan en sus ramas, hallarás las respuestas a todos los ko-anes de la tradición zen. Sigo el consejo de Huang Po: “Observa las cosas como son y no prestes atención a lo demás”. Cada día de mi vida admito, con Jean Anouilh, que me gusta la realidad porque sabe a pan. Me gusta la poesía, porque sabe a silencio y a palabra. Me gusta el arte, porque tiene color, porque tiene forma, porque se escucha. Me gusta todo sin desperdicios porque estoy vivo y no voy a dejar que algo se me pierda por intentar explicarlo, comprenderlo o sistematizarlo. Apreciado Orlando, Zazen, como lo reveló Dogen, es Dios mismo y no está por fortuna donde lo erigen las religiones, la teología o la filosofía. Ahora mismo, mientras tú y yo dialogamos, me recuerda su presencia en el perro que ladra en la casa vecina.

En tu ensayo Ítaca, de Cavafis, haces referencia a tus lecturas de los poemas originales y sus múltiples traducciones, entre otros autores, de los poetas occidentales Blake, Pound, Rilke, T.S.

Eliot, Válerly, Baudelaire, Pessoa y Hölderlin. De manera sintética refiérenos la influencia más significativa de cada uno de ellos en tu obra literaria.

Traducciones al español, de un mismo poema. Sus diferentes versiones cuando del inglés, del francés, del italiano, el alemán o el portugués, los vierten a nuestro idioma diferentes traductores, cada uno de ellos con su particular bagaje literario con sus prejuicios semánticos, cada cual con su particular sensibilidad. Es una manía de lector que me gusta más llamarla un refinamiento literario. Surgió varias décadas atrás, leyendo y comparando traducciones de un mismo poema, con matices diferentes pero donde no desaparecía la esencia del poema original. Como mi ensayo sobre Cavafis, tengo otra serie semejante donde figuran los autores que citas, Orlando: Blake, Pound, Rilke, T.S. Eliot, Válerly, Baudelaire, Pessoa y Hölderlin. De cada uno de ellos, como me ocurrió con Ítaca, de Cavafis, un poema en particular me impacta por algún motivo e igual que el mu, se adhiere a mi mente, en lenta o frenética danza del lenguaje y sus significados despertándome muchas obsesiones que son un gusto, un placer poético con la palabra y sus musicalidades no experimentable en una sola traducción. No leo ninguno de esos idiomas. No puedo ir directo a la comprensión del poema original, por consiguiente, intento atrapar el espíritu del poema a través de sus diferentes versiones al español. De cada uno de los ocho poetas que destacas, seleccioné un poema que me conmueve por una u otra razón y que no viene al caso detallar aquí. Como hice con Ítaca, de Cavafis, reuní de 15 a 20 traducciones diferentes. Es una disciplina que, como tal, influye sobre mi manejo del lenguaje y mi percepción de las imágenes poéticas. Sobre mi sentido de la audición, sobre los estadios metafóricos del verso o del poema. Se me ocurre una imagen para enunciártelo: Es igual que si me comiera una fruta en diferentes grados de maduración. Algunos poemas los degusto desde que son flores hasta cuando se pudren.

Comencemos con Blake. Sus relaciones con los ángeles. Esa serie de visiones, como cuando ve la cabeza de Dios puesta sobre una ventana. Sus rupturas de lo racional, que son la constante de mis microrrelatos y de mi poesía no haiku. El Blake que rechaza toda forma de autoridad impuesta. En particular las ideas del poeta que afirmó: “La imaginación no es un estado: es la existencia humana en sí misma”.

De Pound: Su experimentación poética con la poesía de Li Po. Las aproximaciones que en un comienzo tuvo hacia el ocultismo y el misticismo neorromántico. Nada de lo político.

De Rilke: Sus conceptos en torno a la manera como el hombre se relaciona con la realidad: Estar en el mundo y estar frente al mundo. La conciencia del individuo en el presente; y la conciencia de la muerte, de la fugacidad del tiempo. Rilke, sin conocerlos tiene en algunas de sus Elegías la certidumbre existencial de varios maestros del zen. Su desarrollo poético de la idea de Estar frente al mundo, observándolo con el sentimiento de quien se marcha, y lo abandona sin desgarrarse, tiene matices propios del poeta zen.

De T. S. Eliot: Como con Blake, el poeta visionario. Las oscuridades y ambigüedades de sus ideas, sus aproximaciones a la simbología y las tradiciones de India y sus reflexiones en torno a la naturaleza del tiempo. Recordemos esos versos de *Burnt Norton*, escritos como por un poeta zen:

“Si todo tiempo es enteramente presente todo tiempo es irredimible”. Insondable idea, que la remata cuando dice: “Lo que pudo haber sido y lo que fue apuntan a un solo fin, que está siempre presente”.

De Valéry: Sus ideas estéticas sobre el surgimiento de la acción al producirse el contacto con lo indefinible. Mis minicuentos, sobre todo aquellos donde se acentúan los elementos irracionales y lo absurdo, se desarrollan siempre en atmósferas de lo indefinible. Me encantan las rupturas súbitas con la cotidianidad, astillar de una renglón a otro el sentimiento de la realidad en que se mueve el lector, en que yo mismo habito mientras escribo.

De Baudelaire: Sus transgresiones sociales. Ese ir y venir entre lo divino y lo luciferino, entre lo refinado y lo tosco. Sus correspondencias, ese caudal de imágenes sensoriales donde se disecciona la caótica espiritualidad del hombre contemporáneo. No se puede olvidar su respuesta cuando fue procesado por su libro *Las flores del mal*, todavía aplicable en nuestra sociedad, sobre todo en Colombia, a la hipocresía cristiana, a la moral católica:

“Todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian las palabras inmoralidad, moralidad en el arte y demás tonterías, me recuerdan a Louise Villedieu, una puta de a cinco francos, que una vez me acompañó al Louvre donde ella nunca había estado y empezó a sonrojarse y a taparse la cara. Tirándome a cada momento de la manga, me preguntaba ante las estatuas y cuadros inmortales cómo podían exhibirse públicamente semejantes indecencias”.

De Pessoa: Su visión múltiple y unitaria de la vida. Y como Eliot y Pound, sus acercamientos a la filosofía oriental, en este caso a través de sus relaciones con grupos masones. Me siento próximo a las ideas de Alberto Caeiro, su posición no filosófica, su rechazo a dogmas y doctrinas para dejar al hombre ser lo que es y nada más. ¿A quién no lo conquista su apreciación de que sólo la poesía es capaz de dar cuenta de la realidad?

De Hölderlin: Apreciado Orlando, aquí es necesario regresar a donde me interrogaste sobre el silencio y las palabras. Sabes mejor que yo, que Heidegger en su ensayo *Hölderlin y la esencia de la poesía*, toca elementos del poeta que le permiten averiguar cuál es la esencia-esencial de la poesía. El testimonio de su realidad le permite al hombre ser lo que es y dicho testimonio sólo puede convertirse en realidad con la palabra. Heidegger, analizando a Hölderlin considera que a pesar de sus peligros la palabra es para el hombre un bien. Señala el filósofo alemán: “Únicamente donde haya palabra habrá mundo. Solamente donde haya mundo habrá historia”. Me conmueve la opinión de Hölderlin de la poesía como “la más inocente de todas las ocupaciones”. Cuando escribo haiku, es aquí donde de alguna manera me identifico con este.

En ese mismo ensayo, dices del poema Ítaca que: “pulsó cuerdas de mi alma que pocos poemas habían tocado”. ¿Qué cuerdas te tocó?

Las cuerdas de mi alma que Ítaca tocó... La constatación diaria, normal, sin implicaciones filosóficas, del indetenible flujo de la vida. El corto viaje existencial por lo transitorio, lo efímero y lo inconstante de los seres y los objetos. El sentimiento de la nada en cuanto hacemos momento a momento. El desvanecimiento de lo aparentemente real. La conciencia de saber que no hay dónde llegar, aunque parezca que alguien o algo nos espera al final de nuestra vida. Ítaca es un insondable poema zen, sin que Cavafis hubiese sabido nada sobre el tema.

Basho y Khayyam son dos poetas místicos que asoman de manera recurrente en tu obra y tu vida. Los efluvios del Zen y del sufismo parecen conciliar muy bien en tu Ser. ¿Hasta dónde han

penetrado ellos en tu mente occidental? ¿Cuáles serían los poemas de los dos que te llevarías en la memoria para repetir en tu tumba?

Basho y la estética zen. Khayyam y la poética simbólica sufí. En ambos, el sentimiento y la realización de lo impermanente; en ambos la poesía y el poema para testimoniar el valor del presente, la apropiación total que el hombre debe hacer del instante con cuanto este le regala. Basho con poemas de tres líneas y Omar con cuartetos. La danza instantánea, la embriaguez con el mundo fenoménico, con aquello que se le da a nuestros sentimientos. Influencias innegables que vivo con intensidad porque explican con la palabra los silencios que escucho en mi alma. Ambos son esenciales en mi obra, en mi vida cotidiana. De Khayyam tengo todas las traducciones que hasta la fecha se han hecho de las Rubaiyata y sus paráfrasis al español. Me acompañarán hasta el final de mi paso por este mundo. Mi poesía, más que mi narrativa, tiene notorias influencias de ambos, no en el manejo del lenguaje o de los temas sino en la visión del hombre y del mundo, de la muerte y de la vida, del ser y de la nada.

De Basho, en la agonía y más allá de la agonía, repetiría su haiku:

¡De qué árbol la flor
no sé
pero qué perfume!

De Khayyam, tú sabes que las traducciones tienen diferencias enormes. Hay un cuarteto con el que me identifico mucho:

No tienes ningún poder sobre el día de mañana.

Es inútil afligirte, contra tu destino no puedes nada.

Sé sensato, goza del presente.

¿Mañana? ¿Qué sabes del mañana?

Los repito ahora, los vivo ahora. Si tengo la oportunidad de recordarlos en mi tumba creo que no sería ingrata mi estadía en tal lugar. Si hay conciencia de lo bello más allá de la muerte y tal conciencia por algún motivo se acrecienta y adquiere otras perspectivas existenciales, ese sería sin duda el cielo, el nirvana.

Otra de tus facetas intelectuales la representa la fruición por las traducciones y las distintas lenguas. En uno de tus Versículos del demonio, dices: “Aprende si te queda tiempo, un poco de chino, tibetano, uigar, sánscrito, xixia, basba, uigur-mongol y sirio. Igual que con el español, aunque pocos te entiendan” ¿Qué tiempo te ha quedado en tu vida para aprender estas u otras lenguas? ¿Tu forma de escribir el español ha sido modificada por el conocimiento de otros idiomas?

Suenan bien, así agrupados esos idiomas...Uigar, uigur, sirio o xixia. ¿Verdad? No, no conozco ni escribo ni hablo ninguno pero encuentro las obras de los hombres que sí los conocen y traducen textos para mí. Llego a la poesía, a la filosofía, a la narración, a los autores, gracias a quienes sí tuvieron tiempo y oportunidad de aprender dichos idiomas y, hoy por hoy, comparten con la humanidad sus hallazgos. No desprecio ninguna traducción porque todas me acercan a la esencia-esencial, como diría Heidegger, de la palabra original. No he tenido tiempo de conocer

sistemáticamente ningún idioma. Ni siquiera el español. Tú sabes que la palabra es ilímite con sus significados, sus significantes, su continua expansión y el enriquecimiento conceptual de cualquier vocablo. Las lenguas humanas, disistemas, nos facilitan aproximaciones y contactos con los idiomas que no requieren que los conozcamos a fondo. Vuelvo a tu pregunta, Orlando. No aprendo esos ni otros idiomas: Me familiarizo con algunos elementos de ellos mediante el trabajo lingüístico de otras personas. Ahora, los libros físicos están complementados por internet, que nos facilita un trato más íntimo y rápido con los idiomas. Por esto no deja uno de inquietarse cuando sabe que Obama ordenó al Pentágono crear un mando militar para el ciberespacio. Este hombre firmó una orden para la creación de un cibercomando militar cuyo interés radica en dominar el ciberespacio para controlar la tierra. Eres experto en estos temas, Orlando, y sabes que como resultado de la “explosión informativa”, millones de personas van a convertirse en víctimas de la revolución tecnológica, permaneciendo en la miseria, en el subdesarrollo y en la ignorancia al ser excluidas de sus beneficios.

Sí, necesariamente hay múltiples influencias de otros idiomas sobre mi forma de escribir el español, en mi estilo, en el universo de mis personajes con raíces en la sintaxis o la musicalidad de otras lenguas. Siempre serán bienvenidas y sus influencias asimiladas hasta donde sus matices enriquezcan mi prosa. Amplían mi comprensión del mundo. Este trabajo, al escribir, es uno de los ejercicios más gratos.

En el 7-7 de tus Versículos del demonio, refieres lo siguiente: “Agradece que vives en una casa de Calarcá, cerca de la montaña y no en un apartamento de algún rascacielos de Los Ángeles”. Quienes te conocemos desde hace varios años, sabemos que ello es así. Genera conmoción y

sorpresa, en un medio donde los escritores son más vanidosos que las reinas de belleza, tu actitud de alejamiento frente a la fama, las intrigas de los premios literarios, la ambición por las ediciones comerciales y el anhelo de dinero. ¿Cómo lo has logrado?

Sencillo, Orlando, muy sencillo: Desinvolucrándome física, emocional, social e intelectualmente, sin autoengaños, de todo cuanto es ajeno al hecho de sentarme a leer y escribir por verdadero amor a tales actos. Desintoxicarte al máximo de la ansiedad de gloria literaria provinciana o nacional, de reconocimientos sociales, del fétido mundo de la publicidad, de las reseñas prostituidas, de los intereses comerciales donde te conviertes en el títere de algún editor que, como con la puta que Baudelaire llevó al Louvre, personifican otra moralidad diferente a la del creador, la del poeta o el narrador que se embriaga solo, en su habitación, en una biblioteca pública, por un camino de la montaña, sentado en una piedra al lado de un río, bajo la sombra de un bosque o con su computador, con sus palabras y sus silencios. Tal forma de vida la debo, ciento por ciento, a mi afortunado conocimiento de la literatura oriental, a mi trato con todos esos sabios, esos hombres de conocimiento que han llenado mi vida. Algo hay aquí, en esta cabeza, en este corazón, en estos sentidos, que fructificó gracias al abono poético, religioso, filosófico de Japón, India, China, Tíbet. Vivir en mi pueblo, lejos de las angustias y frustraciones de cuantos pretenden la fama mediática, de cuantos se desesperan por figurar en los catálogos de grandes editoriales, me ha permitido ensuciarme menos que ellos, desarrollar otro tipo de líneas de trabajo, otros ritmos de escritura no condicionados por contratos, conservar el sosiego y la lucidez que muchos nunca tendrán, seguir vivenciando la circunstancia literaria desde otros espacios interiores y exteriores. Te lo aseguro, con toda mi alma te lo aseguro, Orlando, para mí esto ha sido mejor. Es luminoso. Es la incontaminada dicha de leer y escribir sin esperar frutos

de ninguna clase. De esta existencial danza que uno hace por cuanto escribe o lee, no son protagonistas esos elementos que mencionas. ¿Cómo se hace? Sencillo: No te desespere ni te angusties con las vanaglorias sociales. Goza lo que tienes. En este momento, gozo nuestro diálogo. Gozo la manera como me induces a decirme y decirte cosas que nunca vi la necesidad de reconocerlas frente a mí mismo ni frente a ningún interlocutor.

Vives en Calarcá, pero tu pueblo, el que construiste con tus lecturas y tus simbologías, parece ser un poblado de las Sendas de Oku, de Basho y no un terruño de las montañas cafeteras de Colombia. Lo digo, entre otras razones, porque en tu literatura brillan, por su ausencia las temáticas habituales de la narrativa colombiana y muy pocos escritores nacionales parecen interesarte. Entonces, ¿existen también escritores o pensadores del país que han sido importantes en tu vida de escritor y en tu obra? ¿Cuáles son y por qué?

Miremos con cuidado tus afirmaciones. Me haces ruborizar cuando pienso que me consideras desarraigado de mi tierra, de Colombia, del Quindío, de Calarcá, de los escritores colombianos. Mis haikus, por ejemplo, están hechos en un 90% con elementos naturales, cosas concretas y personajes objetivos del medio donde habito. Por un camino, podría señalarte el lugar, la circunstancia, el ser humano, el animal, la cosa en sí, que hizo florecer el poema. Tienes razón en parte, porque me sucede casi siempre puesto que al escribir busco trascender mi espacio pueblerino, desarraigar mi imaginación, mis temas, mis lenguajes, de las limitaciones ideológicas y culturales del terruño y ubicar a mis personajes -cuando escribo cuentos o minificciones- en ámbitos foráneos. Hay que reconsiderar por completo el sentido de la provincia en la creación del poeta o del narrador. ¿Te imaginas, hacer costumbrismo hoy por hoy? ¿Te imaginas también

un escritor que niegue la magnitud del lugar donde vive (Calarcá) y sólo escribiera páginas impregnadas de distopías y ciberpunk? En este momento, saco el máximo provecho de internet, que me ayuda a entrar en lugares, llegar a lugares que de otra manera nunca habría descubierto, o esquematizar o nombrar con detalles en mis textos. Me familiarizo con ámbitos foráneos igual que con los pueblos de mi región. Desde internet, Capadocia o Venecia, cualquier remoto lugar del mundo o del tiempo se tornan más próximos que Génova en el Quindío, que Pijao, Buenavista o Filandia. ¿Un ejemplo? He paseado por el Monasterio Suspendido sobre las paredes del cañón Jinlong, en China, con más minuciosidad que cuando visito cualquiera de las iglesias del Quindío. Hay un estado de percepción que no me distancia lo objetivo, lo real-concreto, en este caso una construcción calarqueña, de lo visual-no-concreto, que en este caso percibo mediante imágenes y videos de internet: Ese monasterio y sus detalles arquitectónicos.

Toquemos otro ángulo de tu afirmación. Mi aparente desinterés hacia los escritores nacionales. ¡Los valoro, los leo hasta límites que no imaginas, Orlando! Todo libro que recibo, por modesta que sea su edición y por desconocido que sea su autor, lo leo con interés, curiosidad y respeto. Si revisaras mi biblioteca, te encontrarías con todos esos libros subrayados, anotados al margen.

Comparto esas obras con muchas otras personas. Nuestros escritores quieren ser leídos por sus compañeros de oficio pero no los leen a ellos. Se precian de leer sólo a los europeos o norteamericanos de moda.

En la biblioteca de mi padre había centenares de libros de escritores colombianos que enviaban a Jaramillo Ángel estas obras con generosas dedicatorias. Esos autores también contribuyeron a mi formación como escritor. Si se me pidiera una prueba concreta, mostraría los números de mi

revista *Kanora*, que circuló durante 15 años, donde alto porcentaje de autores son colombianos. Decenas de artículos míos en *La Patria*, de Manizales y en otros diarios y semanarios de Colombia, se dedicaron a mostrar el trabajo literario de mis compañeros de oficio. Sí, claro que existen colombianos antiguos y contemporáneos cuyas obras son significativas para mí. Manuel Mejía Vallejo, Héctor Rojas Herazo, Fernando González, Gonzalo Arango, Jairo Aníbal Niño, tú mismo con la que me atreví a señalar como la más notable noveleta de la narrativa colombiana, *Pensamientos de guerra*; o con tu obra *El enfermo de Abisinia*. Imposible citar nombres porque los hay en todos los campos de la literatura con aportes que no pueden subvalorarse en el desarrollo de la literatura nacional.

¿Cómo llegaste a ese género, tan fascinante y misterioso, de la minificción? ¿Cuál es tu estética frente al género? ¿Tus filiaciones más reconocidas? ¿Tus maestros de la minificción?

Atrás hablamos de los cuentos breves, propios de la literatura religiosa de India. Te mencioné mis encuentros con la literatura zen, taoísta, hasídica y sufí, a través de las parábolas, de toda aquella filosofía analógica creada para el desarrollo psicológico de la humanidad, de quienes acceden a sus niveles superiores de revelación. Esas historias milenarias, esas fábulas, no son simple literatura. Hacen parte de un método ancestral para dar forma y transmitir cierto conocimiento que no puede expresarse de ninguna otra manera. Tales historias breves sufís, desencadenan toda una gama de efectos según el grado de preparación de un individuo. Como bien lo anota un maestro sufí contemporáneo, refiriéndose a tales textos breves: “Estas historias son obras de arte conscientes, construídas por gente que sabía exactamente lo que estaba haciendo, con la intención de que fueran usadas por gente que supiera exactamente qué se podía

hacer con ellas”. Fue aquí donde me impactaron las formas breves literarias. Aquí nació el minicuentista, el narrador que adoptó un molde escueto, para expresar ideas de todo tipo. Intuí el valor de lo sintético como elemento capaz de pasar por entre procesos mentales racionales para tocar otros fondos del conocimiento.

Fue la aproximación profunda, trascendente, con implicaciones más que literarias. Mi encuentro con la minificción como género literario, como pieza narrativa con su actual forma y sus exigencias, sucede en la biblioteca de mi padre, donde descubrí, recorriendo carátulas, una revista de color azul que no debía tener más de 60 páginas, llamada *El cuento*, con un subtítulo, Revista de imaginación. En la sección llamada Caja de sorpresas, leí por primera vez esos textos breves que me deslumbraron. Aquí encontré la minificción como tal, en la legendaria revista de Edmundo Valadés, a finales de los años 60 y principios de los 70. Antes de mis 20 años de edad. Intenté escribir textos semejantes a esos que Valadés seleccionaba con acierto. Ignoro por dónde llegó esa revista a la biblioteca de mi padre, fundamental en mi vida de escritor igual que cuando encontré el haiku en la revista brasileña *O Cruzeiro*, en español, al leer los hai-kais del poeta y humorista brasileiro Millôr Fernández mucho antes que apareciera el zen en mi vida. Me deslumbraron por la belleza del lenguaje, por sus inesperados finales, por cuanto había en ellos de fantástico. No recuerdo autores ni títulos. Con el paso de los años, reconocí muchos de esos textos en *El libro de la imaginación*, de Valadés. Lo impactante para mí fue el contenido del brevísimo relato, la poética velocidad y su repentino frenón final; las rupturas con la realidad.

¿Mi estética frente al género? Es esencial, en mis minificciones, que lo poético y lo narrativo se mezclen ayudándose en el climax del relato, no descartar lo filosófico en un exquisito coctel

donde historia y fantasía marchan juntas, sin someterse a norma alguna, listas para violar todos los axiomas, postulados y reglas de la racionalidad. Relatar dejando inconcluso algo, en algún lugar, que inquiete la atención del lector. Lo absurdo también es prioritario en mi producción narrativa de madurez. Lo surreal y lo real, hermanados para relatar una historia que nace de las observaciones cotidianas o que salta de algún libro que leo, de una imagen en internet, de escuchar alguna pieza musical o de un sueño. Enrique Anderson Imbert, fue uno de los autores que me enseñó a escribir minificción, a partir de la lectura de su libro *El gato de Cheshire*. Ramón Gómez de la Serna y sus fantasmagorías, como llamó a la serie de microrrelatos que incluyó en su obra *Los muertos y las muertas*. Cortázar, con *Último Round* y *La vuelta al día en ochenta mundos*. Galeano, con *Memoria del fuego* y *El libro de los abrazos*. Kafka, Pär Lagerkvist, René Avilés Fabila, Marco Denevi, Salarrué; de Colombia, importantes en mi formación, Jairo Aníbal Niño y Harold Kremer. Manuel Mejía Vallejo, Gonzalo Márquez Cristo, con *El tempestario*, Cepeda Zamudio, Javier Tafur, Guillermo Bustamante, Triunfo Arciniegas entre tantos otros autores que forman un tejido de influencias y orientaciones, de señales en el género, que uno no puede descartar ni subvalorar en el proceso personal de escritura y estudio del minicuento.

Te dejo constancia de algo: Predominan los autores latinoamericanos sobre los europeos o norteamericanos. ¿Qué minicuentista que tome en serio su trabajo podrá prescindir de Monterroso, de Alfredo Armas Alfonso, de Luis Britto García, de Ana María Shua? Te voy a citar uno de los mayores minicuentistas de Colombia por la belleza de su lenguaje, por sus temas, por su brillante estilo y su dedicación al género y, sin embargo, de los más injustamente desconocidos: Fernando Romero Loaiza, heredero estructural de Walter Benjamin. Romero ha

publicado varios libros de minicuentos: *Crónicas itinerantes*, *Crónicas de la certidumbre*, y sus estremecedoras *Crónicas de vampiros*. Al leer su obra, todos cuantos escribimos minicuentos en Colombia debemos rendirle tributo a este maestro del género en Latinoamérica. Es un pereirano a quien, por la limitada difusión de sus libros, se conoce poco dentro del desarrollo del minicuento en Colombia. Entre los planes de Cuadernos Negros Editorial y del Centro de Investigación y difusión del minicuento Lauro Zavala, frentes de trabajo de la Fundación Pundarika, que dirigimos con Leidy Bibiana Bernal, mi compañera, está el de promover el nombre y la obra de tan depurado exponente del microrrelato en Colombia. Tienes toda la razón, Orlando, cuando haces eco de Víctor Shklovski: “Las nuevas formas artísticas se crean mediante la canonización de las formas periféricas o marginales”. Romero Loaiza, podría ser otro de los narradores que enriqueciera el conjunto de autores que seleccionaste para la Generación mutante, necesitado, como tantos otros en Colombia, de aquella crítica dialógica propuesta por Todorov y que, como bien lo resaltas, debe ser “una lectura sin prejuicios ni cargas teóricas; una forma de escuchar con amabilidad y recrear los textos, de percibir los múltiples ecos de la literatura; una renuncia a ser juez con pretensiones de clasificaciones jerárquicas y descalificaciones basadas en soberbios juicios teóricos”. Las lecturas y críticas que tanto daño hacen, son aquellas que mencionas en el ensayo *Las distopías de Thomas Disch*, en la revista virtual Axxón y que no puedo dejar de citar en este diálogo. Mencionas a Edward Said y su denuncia sobre la crítica literaria contemporánea, “como una crítica que ha huído de la realidad social y se ha refugiado en los limbos escapistas de la jerga filológica del estructuralismo textual, del despojamiento de la fuerza crítica de las obras mediante procedimientos sofisticados como, por ejemplo, la autopsia gramatológica derridiana o la disección psicoanalítica lacaniana. Estas escuelas son auténticos y

efectivos bozales que se les pone a las obras literarias para que no muerdan los dominios de los señores de la realidad oficial”.

Algo te aseguro: Nunca leo y nunca voy a leer nada relacionado con esa pandemia editorial que infecta a millares de lectores en nuestro continente, propiciada por los reconocidos grupos editores que cada vez más determinan los autores y libros que debemos leer y ensalzar. Es el reinado de la cantidad, de la homogenización en todos los aspectos, de la construcción de nichos de mercado donde te introducen mediante la publicidad. Hay que estar a la defensiva y correr, correr sin mirar atrás, cuando las editoriales intenten deslumbrarte diciéndote que de un específico libro se han vendido millones de ejemplares.

El Dinosaurio de Monterroso parece haber abierto una puerta olvidada en el castillo de la literatura latinoamericana. ¿Cómo entiendes tú, otro cultivador de cuentos atómicos, esa fuerza telúrica de un minicuento que se lee en menos de veinte segundos?

Ese dinosaurio, cuento atómico de siete palabras que Monterroso publicó por primera vez en 1959, se ha convertido en el mayor símbolo, en ícono del minicuento latinoamericano, capaz de representar y resumir todas las teorías y formulaciones que se han hecho, se hacen y se plantearán en torno al microrrelato. A ese dinosaurio, en la narrativa, le sucede lo mismo que en la poesía a la rana de Basho: Cada día crece más en la literatura; la brevedad de ambos textos no impide que se escriban miles de páginas explicándolos desde múltiples puntos de vista. Se convierten en retos para encontrarles facetas que otros no habían observado. *El dinosaurio* es un microrrelato que ha sido parodiado, glosado, citado, interpretado, desmenuzado y estudiado

como ninguno otro en la narrativa hispanoamericana. Ha originado diversas poéticas narrativas. Uno de sus admiradores, el lúcido teórico mejicano Lauro Zavala, señala que tal minificción ha suscitado aproximaciones como motivo literario, motivo de estudio y como motivo de reflexión política. Esa gota narratológica, es un océano cuando te sumerges en ella para encontrarle significados. Zavala hizo una edición crítica de dicho microrrelato, publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana de Méjico. Es un libro de 136 páginas donde se rasgan velos para observar las colosales dimensiones de tal narración. Te sorprenderías con el potencial estimulativo de estudios críticos inherentes a esas siete palabras. Escritores como Will Corral; José Luis Martínez Morales, analizando semántica y morfosintácticamente cada una de las siete palabras de *El dinosaurio*; Seidy Rojas resaltando, a partir de este, las estrategias de la ironía inestable; Pedro Luis Barcia, Eduardo Moga, Zavala, este fenómeno no va a detenerse ni está agotado. Es un cuento atómico arrollador, dice lo que cada lector desea escuchar. Ya es un mito narrativo. Una microcosmogonía literaria. Mario Vargas Llosa le dedica varias páginas en *Cartas a un joven novelista*. Ese cuento figura en más de una veintena de antologías y ha sido bien y mal citado en millares de ensayos sobre el cuento moderno latinoamericano. Mi trabajo de grado en la Universidad del Quindío, fue un ensayo extenso, que posiblemente se publique como libro, de *El dinosaurio al liubanofismo*, en torno a este y un amplio corpus de microrrelatos con menos palabras que el de Monterroso. Para la memoria colectiva, *El dinosaurio* trasciende lo literario. No resisto aquí traerte algunas referencias de Lauro Zavala que pueden contribuir a mostrarnos, como bien lo dices, la fuerza telúrica de esta novela (Monterroso lo llamaba así), y que resume de manera académica todas las aproximaciones que ha despertado *El dinosaurio*:

¿Cuál es, en síntesis, la razón por la que este texto tiene tal persistencia en la memoria colectiva? Después de leer estos y muchos otros trabajos, podríamos señalar al menos una docena de

elementos literarios: la fuerza evocativa del sueño (elidido); la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi todo el texto (cuatro de siete palabras); la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más literarios); al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza); una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos); el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios); la ambigüedad semántica (¿quién despertó?, ¿dónde es allí?); la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final); la presencia de una cadencia casi poética (contiene un endecasílabo); una estructura gramatical maleable (ante cualquier aforismo); la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) como microrrelato (moderno o posmoderno), con más de una interpretación posible); la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror; y la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas).

Desde la fundación de tu revista Kanora, no te has cansado, de manera quijotesca, de crear proyectos editoriales que tú mismo financias y que mandas a tus amigos y colegas del país y del resto del mundo. Esta faceta de editor de autores y géneros que no se encuentran en los circuitos comerciales de la industria del libro, ¿es tu manera de rechazar el imperio de la mediocridad apabullante de la sicaresca narrativa que estamos padeciendo?

Kanora, la revista que atrás mencionamos un poco, fue un hito importante en mi formación y consolidación como escritor, al lado de innumerables escritores regionales, nacionales y de otros países y continentes. A partir de Kanora se crearon múltiples plegables, periódicos, hojas

sencillas de tipo literario, para promocionar el nombre de autores y libros, inexistentes dentro del panorama literario nacional, para darles visibilidad en nuestro ámbito narrativo y poético. Hoy por hoy, consecuencia de aquellas fecundas andanzas fundamos con Leidy Bibiana Bernal la editorial Cuadernos Negros, que en cuatro años ha publicado cerca de 50 títulos, enfatizando la minificción y el haiku. Hacemos parte de Reic (Red de Editoriales Independientes Colombianas). Retomando el epígrafe de tu libro *La generación mutante*, Orlando, podría calificar mi actual trabajo con Cuadernos Negros como la acción concreta, definida e ininterrumpida, para darle cuerpo a las formas periféricas literarias que a través de su canonización darán surgimiento a nuevas formas artísticas. Por este lado, valoro y gozo mi trabajo. Con esta acción manifiesto mi rechazo, mis náuseas por cuanto padecen los lectores y escritores colombianos asediados por la voracidad de los grupos editoriales. Todas mis actividades de editor, son producto de mi amor por los libros.

A qué te encuentras más cercano: ¿A un monje Zen, a un vagabundo Sufí, a un loco como Walser, a Alfonsina a punto de entrar en las aguas del mar?

Al monje zen que camina acompañado de un derviche sufí, por los senderos que recorrió Walser, quien le dijo a Seeling en uno de los largos recorridos: “Cuando la lejanía desaparece, la proximidad se acerca con ternura. ¿Qué más necesitamos que una pradera, un bosque y unas cuantas cosas apacibles para estar contentos?”. Walser fue el gran caminante suizo. Me siento cercano a sus actitudes de desapego, sencillez y pobreza.

Alfonsina, no significa nada dentro de mi obra.

Unas preguntas a partir del mítico cuestionario Proust: ¿Narrador favorito? ¿Qué músico? ¿Un poeta? ¿Un poema? ¿Un olor? ¿Un color? ¿Un sabor? ¿Un pintor? ¿Una mujer? ¿La palabra más bella? ¿La palabra que le da pánico? ¿Una parte del cuerpo preferida? ¿Un oficio? ¿Un ko-an? ¿Una locura? ¿Un animal? ¿Un paisaje? ¿Una pesadilla? ¿Un pensador? ¿Una obra filosófica? ¿Una utopía?

- a. Scheherezada.
- b. Paganini
- c. Ryokán
- d. Ítaca, de Cavafis
- e. Jazmín de noche
- f. Verde
- g. Guanábana
- h. Dalí
- i. Kyra (la maga amiga de Santo el enmascarado de plata)
- j. Vida
- k. Político
- l. En la mujer, el culo
- m. Profesor
- n. ¡Mu!
- o. Editar
- p. La mariposa
- q. El Quindío

- r. La masificación del ser humano
- s. Krishnamurti
- t. Las Enéadas, de Plotino
- u. La tierra sin corporaciones

¿Algo que quisieras escribir y no lo has hecho? ¿Por qué?

Quiero escribir una novela breve. No encuentro el tema, la estructura, el tono, el lenguaje, la madurez literaria para hacerlo. Todo se me escapa. Escribir algo por el estilo de *La casa de las bellas durmientes*; o de *La paloma*; o de *Seda*; o de *El extranjero*; o de *Arturo, la estrella más brillante*; o de *Pensamientos de guerra*; o de *Muerte en Venecia*; tengo una lista de cien novelas breves en las cuales encuentro algo de cuanto quisiera escribir. Si fuera a frustrarme como narrador, aquí encontraría motivo para ello. O tal vez esa novela me espere en algún momento de mi vida. Sospecho que algunos personajes y el tema andan por ahí, escondidos entre mis hojas de diario.

Tu daimón te advierte que te quedan cinco minutos en esta Tierra. ¿Cuál sería el epitafio que escribiría Umberto Senegal?

¡Viví!