

Tiempo de segar. La imagen abismal

en la poética de Jorge
Eliécer Ordóñez

Mowing time. The abysmal image

in the poetics of Jorge
Eliécer Ordóñez

Miyer Fernando Pineda*
Universidad UPTC, Diutama

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.26.2017.8>

- * Licenciado en Ciencias Sociales, Magister en Historia y Doctorando en Lenguaje y Cultura en la UPTC. Sus dos últimos libros publicados son *Bocetos para la Acontista* (Culturama-2014), libro ganador de la convocatoria de creación de Culturama durante ese año. *Zamuros* (2016), libro ganador del premio de poesía del CEAB 2015. Actualmente es profesor del colegio QUEBEC y Catedrático en la UPTC Diutama. Algunas de sus columnas y artículos se encuentran publicadas en la revista *Rosa Blindada* y en *Palabra Maestra*. El presente artículo hace parte de la tesis *La Estética de un Antipatriota: Análisis hermenéutico a tres novelas de Eduardo Caballero Calderón*, que se desarrolla como proyecto de grado.
losabajofirmantes@gmail.com



Recibido: Diciembre 21 de 2016 * Aprobado: Marzo 30 de 2017

Cómo citar este artículo: Pineda, M. (2017). Tiempo de segar La imagen abismal en la poética de Jorge Eliécer Ordóñez. *Cuadernos de Literatura*, (26), 125-140. DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/c/.26.2017.8>

Resumen

El poder de la imagen en el libro *Vuelta de campana* (1995) del poeta Jorge Ordóñez, ofrece al lector imágenes de su irrupción sobre la fábula kafkiana. De este modo se atestigua la re-descripción de los poderes que aplastan al Ser. El escenario conceptual que respalda el análisis, proviene de parámetros ofrecidos por la hermenéutica de Ricoeur en diálogo con planteamientos de Bachelard y de Taylor, sobre el problema de la construcción del Yo moderno a partir de la mediación textual. Sobre estos parámetros de inteligibilidad se procede a recorrer la obra y se ofrecen las impresiones a manera de reflexión sobre el lado secreto de la fábula, una de las poéticas que integran el trabajo del grupo Si mañana despierto, del que el poeta Ordóñez hace parte y del que aún no existen estudios que lo aborden.

Palabras clave

Hermenéutica, trasfondo, ser, fábula, cicatriz.

Abstract

The power of the image in Jorge Ordoñez's *Vuelta de campana* (1995) offers the reader images of its emergence in Kafka's fable. In this way, The poet re-describes the powers that smash the Being. The analysis used here is based on concepts. Taken from Ricoeur's hermeneutics and their relationships with Bachelard's and Taylor's proposals about. The problems related to the construction of the Modern being via textual mediation. Based on this the text is surveyed and conclusions about the fable's secret are made. This secret lies on one of the poetics that conform the book of poems *Si mañana despierto* of which there are no previous studies.

Key words

Hermeneutics, backdrop, being, fable, scar.

Se narra un viaje o se narra un crimen; ¿qué otra cosa se puede narrar?

E. Renzi

Los poemas de Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz (Cali, 1951) constituyen un relato en el que se cuenta la fundación de una mujer o la fundación de una ciudad; esa es quizá una de las características más interesantes de su mirar poético; la mayoría de sus poemas son pruebas de fundaciones milenarias que se tejen y se conjugan a través de ríos subterráneos. La lectura arrastra al lector a los confines de la infancia, al tiempo triste de la juventud, al *utópico tiempo*, a pesar de que los únicos caminos posibles eran la rutina o el hallazgo pobre de convertirse en obrero de sueños (Quasimodo, 1949). Al igual que la poética de Quasimodo, los poemas de Ordóñez son misivas a los fantasmas extraviados en la memoria, y que aparecen luego en episodios de viajes que se vuelven pretextos para rozar la *saudade*. Así irrumpe el mirar poético de Ordóñez sobre lo kafkiano; se trata de la irrupción de lo humano, de notas de espía testimoniando el viaje de la existencia. Entonces el lector alcanza a vislumbrar la re-descripción de lo real a través de unas resonancias propias que emergen del cauce poético.

La poesía es un territorio de confrontación del mundo. A través de la imaginación poética se ofrecen procesos de re-descripción de la realidad impuesta y maniatada desde un trasfondo ideológico que se propone dominar el mirar poético. Por esa razón la poesía es subversiva; se dirige a soledades que al confrontar el tiempo del poema, comprenden la posibilidad de señalar ese trasfondo. Redescrípción (Ricoeur, 2002) y trasfondo (Taylor, 2006), elementos que sustentan la poesía, entonces como un derecho humano, el leer poesía deviene problema político; así se comprende la mezquina estrategia de frivolidad de la palabra poética; su mutación en la posmodernidad se confunde con falta de rigor y con la simplicidad de la imagen.

A esta situación siempre le hizo frente el grupo *Si mañana despierto*; colectivo fundado entre los años de 1988 y 1990 en Bogotá, en las aulas del Instituto Caro y Cuervo, por los poetas Jorge Eliécer Ordóñez, Julio César Goyes y Gabriel Ferrer, a los que se sumarán el poeta Carlos Fajardo Fajardo, Donald Fredy Calderón, Germán Diego Castro y Francisco Forero.

En 1992 el poeta Jorge Eliécer Ordóñez se radica en la ciudad de Tunja y crea *Si mañana despierto* capítulo Tunja en los pasillos de la UPTC, en compañía de Nohora Gómez, Yolanda Álvarez, Álvaro Neil Franco, entre otros. Con los años

se sumarán Wilfredo Vega, Patricia Sainea, Patricia Martínez, Óscar Ariza, Luis Miguel Rodríguez, Virginia Vargas, Lida Orduz, Pedro Martínez, Andrea Fore-ro, Ayda Blanco, Lucía Bustamante, Miyer Pineda, entre muchos otros, quienes también anduvieron y reflexionaron la palabra y su relación con la cultura. En el mundo sin centro que es la aldea global, lo local se apropia de espacios para testimoniar el trasegar y el camino; por ello se deben estudiar los grupos literarios que han surgido a lo largo de los años, incluso en los confines del reino.

Si mañana despierto se propuso encarnar la poética de Jorge Gaitán Durán, quien junto con Eduardo Cote Lamus y Hernando Valencia Goelkel, fueron la fisura a través de la cual respiraba la dignidad del pensamiento en la década del 50 en plena Violencia y en plena Dictadura, hasta que se abrió al experimento aberrante llamado Frente Nacional que sentó las bases de ese país que vivimos ahora (Jurado Valencia, 2005). Para *Si mañana despierto* la poesía era el método para pensar la realidad y repensar los malestares del trasfondo ideológico que articula aún la violencia y la manipulación de lo humano para respaldar intereses mezquinos (Ordóñez, 2004).

Al decir de Charles Taylor (2006), el trasfondo es lo que permite al sujeto articular su concepción de sí en un escenario cultural e histórico, lo que somos está atravesado por una serie de marcos referenciales que dan cuenta de lo que creemos que somos, y esos marcos referenciales conforman el trasfondo (Taylor, 2006) que determina nuestros juicios y acciones. Sin embargo la poesía sospecha, resana, ausculta, arroja imágenes al mundo para que los iniciados las descifren; el texto poético ficciona un mundo en este mundo. Ricoeur recuerda que ficción viene de *fingere*: hacer (Ricoeur, 2002), y la poesía ficciona, hace, opera, subvierte, imagina, señala zonas mórbidas y estancadas. En la simplicidad de la imagen poética, analizada por Bachelard (1997), yace el germen de lo subversivo; del territorio libre del sueño (Roca, 2016) en el que lo utópico tiene la palabra.

En una entrevista publicada en *La experiencia estética* Ricoeur (2000) sintetiza premisas que definen la poesía manifestada en una praxis. En primer lugar señala que la obra como tal está en capacidad de intensificar elementos, condensándolos, de manera que logra configurar varios niveles de significación y de sentido (2000). Este es un rasgo primordial de la poesía: intensifica elementos condensándolos. En la obra se distingue la configuración, que es la capacidad del lenguaje de modelarse a sí mismo en su espacio propio, y la refiguración que expresa la capacidad de la obra para reestructurar el mundo del lector desconcertando, contestando y remodelando sus expectativas (2000). La poesía añade imagina-

ción al escenario de la cultura; el mirar poético es la capacidad de ver el envés desde el envés. Ordóñez lo explica a través de una imagen abismal, la relación que existe entre la luna y la fábula; se escribe relación pero se debe comprender, abismo: “Qué extraña debe ser la historia de lo que nadie ha sabido, porque las fábulas, al igual que la luna, tienen su lado secreto” (Ordóñez, 1995, p.9).

El mundo como fábula sostenida desde el trasfondo, y en el lado oscuro, la poesía fluyendo a través de imágenes, resguardando la utopía. El poeta rastrea esas imágenes que configuran el lado secreto y las ofrece al mundo en un canto singular; el lector entonces en una dinámica de comprensión descifra esa estructura textual y descifra el sentido; se apropia del mundo abierto por el texto. Así se comprende el proceso de re-descripción.

En el *corpus* de Ordóñez esta re-descripción se asume como encuentro con la fábula. El pacto hermenéutico traza el camino del lector acercando esa magia textual a su propio mundo. Desde su etimología, “fábula” ofrece varios caminos de interpretación; por un lado, “hablar” y por otro, “pieza teatral”. La expresión “*Fábula acta est*”, atribuida al emperador Augusto en el momento de su muerte, y entendida como “La función se ha terminado”, opone la fábula a otra fábula; dos mundos superponiéndose, una simbiosis. Un trasfondo ideológico que tiene que lidiar con un río de imágenes que señala sus vacíos de imaginación. El habitante poético del mundo singular de Ordóñez, fábula, y así el lector atestigua el nacimiento del mundo. Esta es una de las condiciones reconocidas por Ricoeur que legitima la obra de arte: penetra en el mundo de la experiencia cotidiana para trabajarla desde el interior (2002), la poesía como caballo de Troya, renueva la experiencia de la realidad (2002), por eso a pesar de la imposición ideológica a través de la supermaquinaria del sistema de dominación, aún se lee poesía; el lector vislumbra el peso de la libertad a través de la re-creación de una imagen que antes no existía.

Pensar la lectura de la poesía de Ordóñez desde Paul Ricoeur, resignifica el problema del ser afectado ante el *leitmotiv* de la muerte, elemento nuclear en el reino inmóvil que naturalizó el horror como parte del trasfondo ideológico en el que el habitante ha construido su identidad; este elemento se verá en sus libros posteriores y será tema de otra reflexión. Por ahora, en *Vuelta de campana* (1995), la poesía en su poderosa y aparente “simplicidad” (Bachelard, 1998, p.11) pone a tambalear el horizonte y las expectativas del lector, quien en adelante habita el mundo de la obra. La poesía, desde parámetros hermenéuticos, aparece como una forma de habitar el mundo, y la lectura, como una forma de resignificarlo

y de habitarse desde fórmulas críticas que señalan los “núcleos de sentido” (Ricoeur, 2002) que provocan la catástrofe.

La obra rivaliza el mundo, lo redescubre a través de la fábula, busca una serie de efectos a través de su estilo y de su propio manejo del lenguaje, por ejemplo, ciertos tonos, y el uso reiterado y obsesivo de ciertos elementos. Uno de los objetivos es liberar una emoción; de esta manera la obra poética puede ser comprendida. Esas resonancias golpean desde perspectivas estéticas que son éticas y ontológicas. Para Ricoeur lo que constituye el éxito de una obra es que “el artista haya penetrado en la singularidad de una coyuntura, de una problemática, combinada para él en un punto único, y a lo que él responde como gesto único” (2002, p.64).

Pensar en el cauce poético de la obra del poeta caleño, requiere de parámetros hermenéuticos porque así se puede resaltar la singularidad señalada por Ricoeur, como rasgo del mirar poético, es decir, como testimonio del ser afectado que ausculta el trasfondo ideológico sobre el que resplandece la utopía, motor de la re-descripción.

La imagen poética pone en movimiento el pensamiento; opone a la ideología imperante el concepto de utopía, que desde Taylor se puede asumir como un bien superior o un hiperbien. Ficcionalizar un mundo distinto pone en duda el real, y la capacidad de crearlo, e incluso de cuestionar sus problemas; tendría que resguardarse como un bien superior.

Para Taylor, un hiperbien es un bien superior, y en ellos se articulan las concepciones morales; son “bienes que no sólo son incomparablemente más importantes que los otros, sino que proporcionan el punto de vista desde el cual se ha de sopesar, juzgar y decidir sobre éstos” (Taylor, 2006, p.101). Taylor señala que los hiperbienes son generalmente fuente de conflicto, y desde su perspectiva “Quiénes abrazan los hiperbienes los entienden como un paso encaminado hacia una conciencia moral superior” (Taylor, 2006, p.102).

Para Ricoeur (2002), ideología y utopía son dos de las formas en las que actúa lo que denomina como “imaginario social”, que puede ser individual o colectivo. Acepta que el acercamiento peyorativo a estos conceptos ha impedido comprender la función social del imaginario colectivo pero concede que la utopía vendría a recoger la expresión de todo el potencial de un grupo, reprimidas por el orden existente (Ricoeur, 2002).

Nada hay más tortuoso que un trabajo para un creador, así se alcanza a vislum-

brar la noción de lo kafkiano, no hay nada más aplastante que un transcurrir existencial en el que el ser ha devenido código, cosa, patología o estadística; así la poesía es utopía, el no-lugar, o como lo ha definido en un verso Juan Manuel Roca, “el territorio libre del sueño” (Roca, 2016, p.94). Aquí se propone pensar nuevamente el peso de la imaginación poética y su relación con ese no-lugar que es la utopía y que se opone al mundo, o que surge al margen del mundo:

Así la utopía es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente. La utopía es un ejercicio de la imaginación para pensar en *otro modo de ser* de lo social (...) La utopía es el sueño de otra manera de existencia familiar, de otra manera de apropiarse de las cosas y de consumir los bienes, de otra manera de organizar la vida política, de otra manera de vivir la vida religiosa. (Ricoeur, 2002, p.357).

También de otra manera de crear y de mirar lo bello y lo ruinoso; aprender a ver el envés, el lado secreto de la fábula. Desde *Vuelta de campana* (1995) comienza a edificarse la poética de Ordóñez. La fábula kafkiana que es el pasado, arroja sus semillas para resolver la cercanía de la locura y de la muerte. El habitante del mundo de la obra ha visitado un hospital mental para refugiarse de la dureza de la realidad y de la implacable simplicidad de la acción humana.

El lector dominado por el abismo, habita la obra y ha sobrevivido a la muerte para comenzar a confrontar la ausencia; con los años, el pasado será raíz y semilla de la textualidad de la imagen poética. Bachelard ha referido que la poesía niega el pasado (1998), o bien que la imagen poética, desde su perspectiva, es sin pasado (1997) ubicando de esta manera la redescrición en el futuro. Sin embargo la obra de Ordóñez, su mirar poético, ha depurado su poder en la ficción que deja ver la cicatriz, y la cicatriz es la huella del pasado, experiencia contenida, dignificación del dolor. Toda cicatriz vislumbra saudade. El lector de poesía descifra cicatrices, las apropia y así adquiere experiencia del ritual: se resana con la imagen poética.

El habitante del mundo de la obra asiste a los rituales: “Espíritu de la acacia,/ayúdame a quemar estos recuerdos” (Ordóñez, 1995, p.15). La cercanía de la muerte ha permitido comprender que en adelante todo será ausencia; ella se ha marchado “para siempre como los dinosaurios” (1995, p.15).

Las imágenes de *Vuelta de campana* apremian, incitan, el encadenamiento de lo

simbólico golpea al lector y lo obliga a rastrear núcleos de sentido estimulando procesos de autocomprensión: “En esta ciudad de lento amanecer/he visto al hombre que apaga los faroles/y regresa silbando a su casa entre las frondas/El mundo desaparece/en las bocas de los amantes/que pastan junto al Moldava” (Ordóñez, 1995, p.13).

El peso de la ciudad y de sus fábulas

Se trata de Kafka y de Milena, es decir, de la luna; el lector también los mira desde otra puerta (Borges, 2005). Así el libro de Ordóñez profundiza en nosotros un pacto de complicidad con su mundo, comprendemos la cicatriz del habitante de una ciudad extraviada entre recuerdos que deben contemplarse con estoicidad, porque nos han hecho lo que somos, habitantes tristes que cantan boleros a altas horas de la madrugada, y que llaman a los pocos amigos que existen para leerles un poema, aunque vivan en los confines del reino. “Hoy no iré a trabajar/me quedaré en el lecho repasando su carta/hasta que llegue la noche/y sólo se escuche por las calles de Praga/el lento cascabel de una carroza/tirada por caballos blancos” (Ordóñez, 1995, p.14).

Estos versos de “Poema de ausencias en Praga ” son el envés de la fábula, de otra fábula, de otra fábula que es la cultura que refiere a un trasfondo; y así termina, pensando en la fábula del cuerpo ahora transfigurada para demostrar la mutación del ser en el trasfondo ideológico que ha sido impuesto: “¿Para qué levantarme?/ La fábula del cuerpo se habrá transfigurado/No habrá manos, ni ojos, ni perfume/ Sólo mi cerebro, caracol libre y poderoso/Y las voces humanas perdidas para siempre” (Ordóñez, 1995, p. 14).

Y el cerebro como un caracol en el que resuena el mar, y en su inmensidad, las voces humanas perdidas para siempre, extraviadas en el pasado, consumidas pero resguardadas en la cicatriz del poema. La poética de Ordóñez redescrive el mundo pero no corta la raíz; debe atenderse la cicatriz que sumada a otra cicatriz forman un faro y dan cabida a la fábula, la otra forma de la utopía. La cicatriz abismal es confrontada en el mundo de la obra: “Si alguna vez invoqué tu nombre/hoy me arrepiento/Se me acabó el alpiste que dejaba en la ventana/para que vinieras a calmar tu hambre de despojos” (Ordóñez, 1995, p.17).

El mundo de la crítica se sorprende cuando una obra ficciona temporadas en el infierno de un sanatorio, en donde nacen flores que iluminan en forma de poemas; sin embargo, la poética de Ordóñez recibe su bautismo de la muerte y de la

negación de la existencia; sus poemas han sido terapia para volver a respirar; su germen se ubica en el psiquiátrico de la ciudad; allí la locura se retira la venda de los ojos y contempla las alas en la espalda del esclavo; allí la locura y el hastío señalan el peso del mundo y la importancia del mirar poético que procura la travesía del abismo. Al final, la otra orilla desde donde se contempla la experiencia y se arroja al futuro el trasegar: “Dedico este libro a María Claudia Velásquez Brand, en su fiesta de tiempo. Por ella se confunden mis puntos cardinales”, señala la dedicatoria de *Vuelta de campana* (1995).

Y en ese nombre todos los nombres. En la sentencia se alcanza a percibir la sinuosa y petrificante relación física de las palabras. Una festiva danza en un drama espacio-temporal: la relación de lo utópico y lo ucrónico, es decir, la simbiosis entre el no-lugar y el no-tiempo en el mundo de la acción, en el aquí y el ahora en el que brota la imagen poética; el instante señalado por Bachelard, capaz de transfigurar el tiempo: “La poesía es una metafísica instantánea [...] produce su instante. Para construir un instante complejo, para anudar sobre ese instante simultaneidades múltiples, el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado” (Bachelard, 1998a, p.226).

Destruir el tiempo y sobrevivir; edificarlo; no ceder a los impulsos del trasfondo impuesto; trazar otro en el mundo de la obra, refugiarse en él y escuchar el río, el viento entre las cañas. *Vuelta de Campana* (1995) es una fabulación exquisita en la biblioteca del reino. Los núcleos de sentido comprueban que la vida del autor ha devenido cuasitexto, y que leer los poemas permite un acercamiento al tiempo edificado que ahora transfigura el mundo. Desde el no-lugar y el no-tiempo que es un psiquiátrico, dirimiendo el duelo y advirtiendo las raíces del poema que ha de emerger del ser aquí y ahora, se comprende la razón de Kafka y del Quijote en el mundo de la obra.

Esa es la diferencia de los poemas de Ordóñez con las impostaciones literarias que se supone abordan la génesis creativa en el espacio de la locura. Mientras para el habitante de *Vuelta de campana* (1995) o de *Ciudad menguante* (1997), se señala el instante poético genuino como mecanismo que permite la confrontación del duelo, otras obras carecen de cicatriz, son artificios.

Sin embargo se acepta que toda obra da cuenta de un trasfondo, salvo que la de Ordóñez posee el valor de la superación del duelo. “El río te alivia” diría el Maestro Ordóñez, en alguna conversación, haciendo el papel de Virgilio en la fábula de la existencia, mientras nos lleva a conocer su reino; el río atraviesa lo

que somos y se lleva los despojos. Rejuvenece el alma en medio del caos; orea nuestros recuerdos que uno tras otro son la vida, y permite que el sol los alivie y los conmueva un poco. El río permite comprender la historia para poderla contar luego; su poética comprueba la obsesión abismal por el agua; la búsqueda del retorno y de la tranquilidad, la necesidad de escuchar la música del mundo ajena a los señalamientos de la urbe. Kafka en el río también habría escrito poesía; es decir, habría detenido el tiempo en lugar de advertir su inefable transcurrir.

La fábula abismal de *Vuelta de campana* (1995) inicia con Kafka y termina con Kafka. El primer poema, “Poema de ausencias en Praga”, y el último, “Testimonio final de un extranjero” trazan los límites del reino por recorrer. Kafka lleva la re-descripción del mundo al extremo de comprobar la mutación de lo humano que origina el trasfondo ideológico: “Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 1985, p.9).

El mirar poético kafkiano es transgresor y Ordóñez lo ubica como uno de sus escuderos, en la situación vivida. Kafka se vuelve un núcleo de sentido que permite la autocomprensión. La imagen abismal hace las veces de espejo para señalar la profundidad del ser y encaminar el duelo. Lo poético sobrevuela la catástrofe y conmueve; afecta al lector. De allí al poema hay menos de un paso, “Fue fugaz, imposible/como todo lo hermoso” (Ordóñez, 1995, p.61), mientras Kafka insiste en la realidad que transmuta lo humano, la poesía insiste en el instante que poetiza la autocomprensión, la belleza y la comprensión de la desesperanza:

Parábola

El hombre del paleolítico
pintaba bisontes en la caverna
Después los flechaba
Creía que debilitándoles el ánimo
podía cazarlos en la estepa

Hago lo mismo, paciente y primitivo,
Sigo tirando flechas
a tu imagen de piedra
y sólo tu ausencia
Se me enreda en las manos
(Ordóñez, 1995, p.79)

El hombre cree en la magia porque aún es primitivo, pagano. La cultura civiliza

y despoja; enseña a matar el amor. La poesía insiste en la posibilidad mágica de amar sin el instinto primitivo, y asumiendo la posibilidad de resguardarse del mundo en el amor; ese es el engaño del arte, su magia. Para no perecer de realidad, transfigura el mundo “olvidando el antiguo vicio de tener razón” (Ordóñez, 1995, p.81). La imagen abismal señala que el dolor cicatrizará, y que eso hace parte de lo poético, de la condición humana. La poesía alivia la infamia, la señala. Es el reflejo de lo estrictamente humano: humaniza. Este elemento es detectado por Bachelard en la obra de Eluard, pero puede extrapolarse a la poesía de rigor: “La poesía es un humanismo en acción, una fuerza constante de renovación humana” (Bachelard, 1998b, p.178).

La poética de Ordóñez como organismo vivo provoca el encuentro con lo humano, con la *saudade* que llega con el viento cuando la cicatriz duele todavía un poco. El habitante de *Vuelta de campana* (1995) ahora habita la fábula kafkiana; nuevamente la simbiosis. Tal como sucede con Gregorio Samsa, la lluvia produce en el lector una gran melancolía y le enseña a sentir horror por su trabajo, le recuerda al habitante de la obra que lo humano es de naturaleza enfermiza; le dibuja el paisaje mientras viaja en tren y le sugiere ver las cosas desde un ángulo agudo y particular. Samsa estudia itinerarios y está convencido de que meditar serenamente es mejor que tomar decisiones drásticas, su afición, la marquetaría además de la carpintería, para colgar los recuerdos y esos retratos de las mujeres que Samsa se merece, pero que sabrá Dios por qué injusticia, no están con él (Kafka, 1985).

El mundo de *Vuelta de campana* (1995) es enteramente kafkiano: “Por mi aversión a los gatos/espero para mis años de jubilación/aprender el oficio de la marquetaría/Son demasiados los objetos que tengo por ahí/a la espera de ser colgados en la pared desnuda” (1995, p.47). Insectar, mutar, poetizar viendo el abismo del dolor; dignificar la cicatriz que ha provocado la articulación de lo humano con el trasfondo ideológico impuesto. En el libro *Brijula insomne* (1997) aparecerá el poema “Cambalache” reforzando el peso de la imposición y el precio que se paga por atreverse a ver la realidad de otra manera. El poema cuenta la historia desde el barrio; llega Cambalache y hace trueques de cosas por ropa vieja:

Cambalache

Las casas del barrio nacieron pobres,
 Algunas dieron por fin cara de domingo,
 La nuestra se quedó en el primer día de la creación

...

De cuando en cuando
 Sonaba la voz ronca de Cambalache,
 El hombre que cambiaba cualquier cosa por ropa vieja

...

El gran duelo de la familia empezó
 Cuando le di el canario a cambio de la lámpara de Aladino:
 Mis padres perdieron un negociante pero ganaron un poeta.
 (Ordóñez, 1997a, pp.61 y 62)

Y la familia, que hubiera preferido un banquero, un abogado brillante, o al menos una piedra para la gran pirámide, y Samsa preocupado por su indefensión y por la carga en que se ha convertido para ellos. La referencia al silencio en la fábula kafkiana es absolutamente poética, de una sabiduría oriental; Samsa espera a que el silencio lo vuelva a su estado normal. El silencio que bien podría ser nuestro padre o nuestro Dios como dice el poeta Gonzalo Rojas (2000, p.75), ni siquiera es el de la muerte sino el de la poesía: se trata de la imagen silenciosa que transcurre como resonancia. La muerte en la fábula kafkiana permite el regreso al mundo real, la poesía en cambio nos obliga a ver su transmutación y a reflexionarla desde la imagen poética. Así se comprende mejor la simbiosis a que se hace referencia. Esto lo enseña *Vuelta de campana*: Samsa es un poeta.

Pero en ese momento no es así, es más adelante cuando el lector de la fábula simbiótica (Kafka-Ordóñez) comprende que la metamorfosis de Samsa es una metamorfosis que tiende hacia la desaparición, y esa es la otra clase de silencio: el de la poética abismal que se niega a la muerte testimoniando el duelo: La poesía sería su respiración. Kafka es la imagen del hombre que quiere ser artista pero al que no se le han facilitado las cosas, y que entonces se siente repulsivo (Cardona, 1999). El silencio de Samsa es su esencia, y esta atestigua una extinción muy lenta, una permanente evolución, una metamorfosis para deshacerse de las trampas infames impuestas por una sociedad frívola e inhumana. Samsa, plenamente enfermo, a pesar de la tuberculosis, detesta la leche, como para indicarnos que su enfermedad no es esa, que esta se extiende mucho más allá.

Si en los términos hermenéuticos de Ricoeur, se accede a posicionar la obra en un campo cultural, hasta los códigos históricos de entonces, habría que recordar por supuesto la situación de Checoslovaquia en esos años, y la particular situación de Kafka: hijo de judíos, retraído desde niño, sueña con ser escritor pero el trabajo se lo impide; esto le produce una gran angustia, escribe de noche y con el tiempo

se enferma, comienza a sufrir de insomnio, crisis nerviosas y tuberculosis. Un día se siente como un insecto repulsivo y lo escribe. Grete, como se llama la hermana en la *Metamorfosis* (Kafka, 1985), parece haber sido inspirado en un personaje real (Cardona, 1999).

En 1912 conoció a Felice Bauer; el siguiente año, ella le presenta a una amiga llamada Grete Bloch, con quien al parecer tuvo un romance y un hijo. Kafka, presumiblemente, ignoró la existencia de ese niño quien muere cuando tiene siete años de edad. (Pero quién sabe, qué extraña debe ser la historia de lo que nadie ha sabido). En 1915 publica *La Metamorfosis*. Vivió durante algún tiempo en una calle llamada Alchemist. A Milena Jesenská la conoció hacia 1920. Estaba casada, era feminista y una gran traductora, inteligente y liberada para la época; se carteaba de manera asidua con Franz Kafka. Hacia 1923 conoce a Dora Diamant, una mujer de veinte años que lo acompañará en sus últimos días. Kafka muere en 1924 (Cardona, 1999). Sus padres fueron sepultados en la misma tumba. Su padre en 1931 y su madre en 1934, un año después de que Hitler asumiera su rol de canciller. Grete, Milena y las hermanas de Franz Kafka, murieron a manos de los nazis. Los mismos que quemaron sus libros cumpliendo en cierta forma su voluntad. Kafka le había pedido a su amigo Max Brod que quemara sus escritos y este en lugar de cumplir con el deseo de Kafka, los editó, los publicó y se convirtió en su mejor biógrafo. Aunque a lo mejor es cierto que Kafka no existió y es una ficción de Brod.

Kafka era un extranjero hasta en su propio cuerpo, y Ordóñez lo señala: “Cuando me vieron los otros/Les asustó mi piel, las nuevas formas de mi carne/Madre, no resistí del cielo sus rigores/Ahora soy una brizna flotando entre la nada” (Ordóñez, 1995, p.83). El poema al que pertenecen estos versos se intitula “Testimonio final de un extranjero” y se ofrece como un óbolo para que el ser se mire en el silencio. El poema insecta, es la fábula kafkiana pero a la vez es la fábula del abismo que llama al lector de la mutación habitante de esa fábula. “No entiendo si premiaba mis actos/O quería recordar alguna de mis transgresiones” (Ordóñez, 1995) dice al comienzo el poema señalando que la poesía es peligrosa porque transfigura el mundo, o en términos de Ricoeur, lo redescubre, logra una comprensión del mundo de la obra y luego la hace parte del mundo de la obra del lector a través de un poema, y llega el lector de la obra de Ordóñez y esa doble fabulación señala el trasfondo que es el nuestro, y entonces comprendemos y nos comprendemos en esa imagen del abismo existencial a través de la simbiosis de las fábulas.

¿Ahora intentar volver al estado original retomando el camino de la realidad? Difícil, el registro poético se adhiere. *Vuelta de campana* (1995) es un libro que confirma el paciente trabajo que el poeta ha realizado a las veras del camino. Un poeta hacedor de umbrales, de una arquitectura propia donde habitan sus fantasmas milenarios, “espíritu de la acacia/ayúdame a quemar estos recuerdos”. El lector es detenido por el asombro y la sorpresa, “hay puertas que no se abren en años...”, “mi mano se detiene en la mitad del aire/qué tal que me responda el zarpazo de un coyote/o la escopeta de un loco” (Ordóñez, 1995, p.19).

La poesía es el arte de luchar contra las palabras que se han acostumbrado a no ser más que residuos del consumo, la ignorancia y esa metafísica vacua dominada por un platonismo estúpido y taimado. Es el arte de dar un nuevo aire a las palabras, el arte de encontrarlas nuevamente en su cristalina oscuridad. Es el arte de rescatar las palabras de los pozos abúlicos y oxidados de la historia, porque son palimpsestos, fósiles, huesos diminutos de mujer acariciada por la muerte a una temprana edad. El poeta sabe que la poesía es el arte de ejercer la tristeza, de olvidar el antiguo vicio de tener razón, utilizando esas viejas armas de caballería (Ordóñez, 1995), que contienen el espíritu de un reino que podría ser, pero que lamentablemente no es de este mundo.

Imágenes magistrales señalando la metamorfosis. Diminutas evidencias que permiten vislumbrar que quizá la poesía no se agota en las señales o en las pistas, es decir, en esa experiencia mística de lograr un poema; los poemas en sí, contienen los vestigios suficientes que sirven de llaves o de umbrales para entrar a los mundos descubiertos por el poeta. En su poema “Espejismo” se lee el camino del ser como espejismo: “Dulcinea, perdóname por golpear al escudero/el pobre hombre no velaba mis sueños/ni mis armas de luna/maltrataba el azor/y te llamaba Aldonza/como a cualquier villana/Ahora comprendo,/apenas era la ilusión de un molino” (Ordóñez, 1995, p.31).

¿Quién es el espejismo o la ilusión del molino? ¿Dulcinea? ¿El escudero? ¿Quien escribe? ¿El voyeurista lector? Poemas que sugieren que se necesita de la lucidez y de la palabra para justificar la existencia. El lector ahora sabe que todo no es más que “la ilusión de un molino” (Ordóñez, 1995), y que es de caballeros reinventar y reescribir las fábulas, asumiendo el propio dolor y los propios espejismos. Si los límites del reino de *Vuelta de campana* (1995) son Kafka, el trasegar del poeta implica ser un Quijote a la hora de leer ese camino. Así entonces estaremos preparados; al fin será tiempo de segar, entonces pájaros migratorios vendrán “a picotear la madera que canta” (Ordóñez, 1995, p.83).

Habitaste el abismo, te sumergiste en él, se delimitó con tu dolor; hizo de tu alma su morada, eres un sobreviviente y llevas cicatrices para demostrártelo. Ahora ves la profundidad abismal desde la orilla. Entonces ya es tiempo de segar; esculpir la obra, cortar las flores que iluminan. Arrojarlas al mundo, al río de la cultura. El poeta realiza su alquimia a través de su juego y albedrío. El resultado, una fábula, un poema para el camino, una pintura, un cigarro y un trago en una noche solitaria, un palimpsesto de la existencia, un sollozo y un violín en el cuarto de enseguida, un fósil de lo que hizo en la piel, la poesía. Sigue el umbral; salir de la prisión del cuarto una vez superado el duelo; recorrer los Farallones que rodean a la Ciudad menguante utilizando una Brújula insomne; solo así se podrá abarcar el territorio poético diseñado por el poeta fundador de ciudades y de ríos que se niegan por ahora a encontrar una salida al mar. Quizás ya es hora de emprender un nuevo viaje; abismar la existencia para vivir un poco al margen de la realidad. La poesía insecta, abisma, obliga a edificar un nuevo mundo: “En el cuarto/Alumbrado por un escarabajo/La faz de una mujer/En cuyos pétalos/Todo imperio declina” (Ordóñez, 1997b, p.37). Ya le corresponde al lector recorrer los caminos de la imagen abismal de la poética de Ordóñez, y entonces utilizarla como llave para elucubrar su propia transfiguración del mundo.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Bachelard, G. (1998a). Germen y razón en la poesía de Paul Eluard. En *Bachelard, Gastón, El derecho de soñar*. (pp.171-178). Bogotá: FCE.
- Bachelard, G. (1998b). Instante poético e instante metafísico. En *G. Bachelard, El derecho de soñar*. (pp.226-234). Bogotá: FCE.
- Borges, J. (2005). *Diecisiete Haikú*. Buenos Aires: Emecé.
- Cardona, F.-L. (1999). Estudio preliminar. En *F. Kafka, Cartas a Milena-Carta al padre* (pp.5-20). Barcelona: Edicomunicación.
- Jurado Valencia, F. (2005). *MITO. 50 años después (1955-2005)*. Bogotá: Lumen-UN.
- Kafka, F. (1985). *La metamorfosis*. Bogotá: Seix Barral.
- Ordóñez, J. (1995). *Vuelta de campana*. Tunja: Si Mañana Despierto.
- Ordóñez, J. (1997a). *Brújula insomne*. Tunja: Colibrí Ediciones.
- Ordóñez, J. (1997b). *Ciudad Menguante*. Tunja: Colibrí Ediciones.
- Ordóñez, J. (2004). *Desde el umbral. Poesía colombiana en transición*. Tunja: UPTC.
- Quasimodo, S. (1949). www.ameritalia.id.usb.ve. Recuperado el 12 de enero de 2017, de www.ameritalia.id.usb.ve: <http://www.ameritalia.id.usb.ve/piaz-zetta.portici.libreria.Lopez%20Melendez.Quasimodo.antologia.htm>

- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. México: FCE.
- Roca, J. (2016). *Poesía reunida*. Bogotá: Letra a letra.
- Rojas, G. (2000). *Antología poética*. México: FCE.
- Taylor, C. (2006). *Fuentes del Yo*. Barcelona: Paidós.
- Valdés, M. J. (2000). *Indagaciones hermenéuticas con Paul Ricoeur*. Barcelona: Monte Ávila.