

Melancolía, ritmo y creación en la obra de Fernando González, Porfirio Barba Jacob y Manuel Mejía Vallejo

Presentado por

Santiago Saldarriaga Montoya

Trabajo de grado para optar por el título de Filósofo

Asesor

Andrés Esteban Acosta Zapata

Candidato a Magíster en Filosofía

Universidad de Antioquia

Instituto de Filosofía

Medellín

2022

Tabla de contenido

Introducción	4
Capítulo I: <i>Dolor sin nombre</i>. La melancolía como modo de habitar el mundo, una lectura desde Fernando González	9
Modos de habitar el mundo	9
Rastreo de la melancolía en Fernando González	13
Melancolía como <i>euphoría</i> y como manifiesto de creación	18
Melancolía y soledad	22
Conclusión: melancolía y muerte	24
Capítulo II: <i>Lejanía</i>. El ritmo como creación de una Vida Profunda en Porfirio Barba Jacob	28
El ritmo trashumante de Porfirio Barba Jacob	29
El ritmo perdido que busca el poeta	30
La intimidad, la vida profunda y el ritmo que no se asemeja a nada	33
Con cierto ritmo y en cierta proporción	36
Capítulo III: <i>Cenizas</i>. La creación como camino de una vida que se resiste al olvido en Manuel Mejía Vallejo	40
La lucha de quien anhela	40
Lo que se acerca cuando se aleja	42
Vamos en fila india hacia la muerte, en fila india vamos contra ella	45
Retazos destejidos de la misma melancolía	48
Conclusiones	52
Referencias bibliográficas	55
Referencias fonográficas	57
“Anexo” Comentario sobre las referencias musicales	58

¡Melancolía es ver cómo sangra nuestro corazón!

(Fernando González)

*Termina la fiesta
si apenas empieza.*

(Amílcar Osorio)

Introducción

Este estudio se enfoca en tres fenómenos que se manifiestan de distintas formas en tres autores locales. Estos fenómenos son la melancolía, el ritmo y la creación, que serán leídos como ideas pilares en las obras de Fernando González, Porfirio Barba Jacob y Manuel Mejía Vallejo, para quienes hay una conexión entre la vida padecida y las creaciones que de ella pueden surgir. Las disposiciones que en ella pueden emerger son un estado a través del cual afrontar el mundo en busca de algo que, en general, se constituye como un lugar propio. Las creaciones que de los padecimientos (entendidos aquí como todo aquello que afecta a una persona beneficiando o perjudicando su trasiego) emergen en los tres autores antioqueños se hacen visibles en sus textos, poemas, narraciones, encuentros y apuntes y les permiten mantener un ánimo creador que resulta vital para sus obras.

Para este estudio también se elige una serie de canciones pertenecientes a la tradición popular. En sus líricas como en sus tonalidades y ritmos discurren emocionalidades que se relacionan profundamente con la creación literaria y poética de los tres autores a tratar. Las letras manifiestan lejanía, límite, anhelo, melancolía, búsqueda, tristeza profunda y otras emociones que proponen un clima muy parecido al de las notas, narraciones y poemas de González, Barba Jacob y Mejía Vallejo. Sus ritmos, que casi se confunden con los ambientes en que suelen sonar, tienen una línea de la que difícilmente se pueden desligar: las canciones populares, tanto como la cotidianidad de sus sitios recurrentes, comprenden en toda su sonoridad un ritmo de creación cercano, si no casi fundido, a la melancolía.

En primer lugar, se trata el fenómeno de la melancolía como un modo de habitar el mundo, que se hace patente en la obra de Fernando González, sobre todo de sus primeros textos, a saber, *El payaso interior*, *Pensamientos de un viejo*, *Viaje a pie* y *Mi Simón Bolívar*. En el autor envigadeño se desarrollan, además, temas diversos nacidos de la vivencia propia y las disposiciones emocionales que van marcando un carácter particular en su escritura. Para ello se realiza una descripción corta pero necesaria de lo que ha significado la melancolía, desde su carácter etimológico hasta llegar a las disquisiciones actuales que en el mismo González se hacen evidentes.

La propuesta de González que se ha de tener en cuenta para esta lectura es principalmente el *leitmotiv* del padecimiento, que está acompañado siempre por el fenómeno de la creación de un ritmo propio, en el cual pueda transcurrir una posibilidad de encuentro con un lugar propio. Dicho *leitmotiv* es el “padezco, pero medito” (González, 1969, pp. 94, 95, 104, y González (1973), pp. 72, 75), que es una sentencia reiterada de un yo que tiene la capacidad de descomponerse en los padecimientos y recomponerse en la meditación de lo que le sucede y le imponen estos.

El espacio que se entreteje entre el sí mismo y todo lo circundante tiene una imagen diferente cada vez en las meditaciones del González. Configuran la vida y le reafirman un camino a seguir, con su propio ritmo particular. El autor entonces concentra su reflexión en el tormento más grave y constante que se ramifica del árbol del padecimiento: el límite. Transformado cada vez y renovando a cada paso padecido su propio espacio interior, este filósofo propone en su obra, particularmente en la más joven, una visión crepuscular de la vida meditada. Esto es, un espacio crepuscular donde las cosas se develan irremediamente lejanas, pero a la vez cercanas, dando entrada al fenómeno de la melancolía.

El hecho de que la vida sea la mayor y más azarosa de las posibilidades y que, aun así, se le presente llena de límites, alienta al autor a pensar que no puede tener todas las cosas del mundo ni determinarlas como propias. El clima interior (González, 1970, p. 1) que el filósofo desprende de su primera meditación de las notas de *Viaje a pie*¹, es una disposición fundamental para comprender cómo el autor concibe el padecimiento a través de lo que la vida le da. Por ello, se habla de un filósofo vivencial, en quien la reflexión no se desliga de la cotidianidad. La vida cotidiana se muestra como una reiteración en la que hay que leer el entrelíneas para comprender los lugares comunes y extraer de allí los pilares de un lugar interior que González denomina *Intimidad*. Este momento de la meditación de González le otorga su carácter filosófico, en la medida en que se piensa ante la vida como una posibilidad permanente de cambios y búsquedas que lleven a la reintegración de un lugar propio.

¹ González, F. (2002). *Viaje a pie*. Medellín. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

A partir de la consideración de la melancolía como dolor del límite, se intenta leer este fenómeno como un ímpetu creador del espacio de la intimidad. Se explica el método de esta dinámica creadora y su incidencia en la necesidad vital que yace en ella. En las creaciones que nacen del límite se halla no solo una fórmula para la supervivencia del espíritu ante la imposibilidad de serlo todo, sino también un juego que se impone a la búsqueda de la Intimidad. Finalmente, con este autor se resalta la importancia de la permanencia en la conciencia de la muerte, en tanto transitoriedad y pérdida de las cosas, del valor que reside en los padecimientos que acercan cada vez más a este suceso en el que todos los límites se desfiguran y de la posibilidad de trastocar la muerte con el ritmo creador que se debe buscar a partir de la melancolía.

En segundo lugar, se pretende dar una afirmación de la intimidad en el poeta Porfirio Barba Jacob, en quien la búsqueda se torna al fenómeno del ritmo, primero por medio de una relación entre su obra y la de González y luego como una búsqueda auténtica de una Vida Profunda que se desarrolla a lo largo de toda su obra poética. Esta última se ha de considerar ligada a la Intimidad en González. Para ello, se establece una declaración filosófica de la errancia en Barba Jacob, en quien la pérdida del camino funciona como una posibilidad de encuentro con todas las cosas del mundo. Así, con este poeta se afirma que la pérdida supone un encuentro con todas las posibilidades. A su vez, estas imponen una decisión al autor: deber elegir un camino por sobre los demás, dejando de lado un todo posible y fragmentándose en cada búsqueda de la totalidad. La errancia del poeta es de vital importancia en la medida en que en ella yace el ritmo lento. Es precisa la lentitud para el encuentro de una Vida Profunda, pues la configuración de un espacio propio en el que todo está lejano y se halla inabarcable imposibilita un gasto repentino y mal gestionado de ánimo creador. De esta manera se establece una relación importante en el estudio a desarrollar: todo ritmo, en tanto debe ser gestionado, tiene un límite.

La creación en Barba Jacob mantiene un carácter de posibilidad: cuando la búsqueda se entabla, todo elemento que proponga el espacio circundante es una posible respuesta. De esto se trata la poesía en Barba Jacob: la imagen de mundo que el poeta crea es inquieta y móvil y lo que intenta en sus creaciones es proponer un detenimiento en el mundo, a fin de intentar ver lo que de sí mismo hay perdido en la totalidad. Lo que busca Barba Jacob se entiende como una Vida Profunda perdida, cuyo ritmo no tiene igual y cuya posibilidad de retorno se mantiene lejana e inasible.

Sin embargo, se propone que la soledad que nace de esta imposibilidad de serlo todo no tiene relación con un aislamiento. En tanto las cosas se develan como posibilidad, nada hay que no pueda trastocar los límites y ampliar cada vez un poco más la capacidad creadora de ensoñar y guardar el anhelo de reencuentro. En el poeta santarrosano se ha de entender entonces que el ritmo más preciso para el encuentro de una Vida Profunda es el de la ilusión inamovible de encontrarse a sí mismo en medio de todo lo móvil.

Por último, la lectura de Manuel Mejía Vallejo abre la discusión acerca de la creación. En este caso particular, la búsqueda se enfoca en un fenómeno que desencadena melancolía y las búsquedas de cierto ritmo: el recuerdo. Esta dinámica se hace patente en el autor, tanto en sus obras narrativas, como *La tierra éramos nosotros*, como en su obra poética, que comprende un título primordial: *Prácticas para el olvido*, en la que se resalta la búsqueda de una memoria de lo olvidado. La obra guarda de Mejía Vallejo guarda siempre una tendencia recurrente a elucidar imágenes del pasado. Los anhelos de la creación del autor toman la forma de un pueblo ficticio en el que se hallan, como recuerdos propensos al olvido, los dramas internos que padece y sitúa en la meditación. Se trata de Balandú, el pueblo que se constituye de rememoraciones de la montaña en la que este autor creció y se creó un ánimo propio. La lectura entonces de la creación en este autor se hace evidente en esa insistente rememoración de las cosas a fin de salvarlas del olvido, que para este caso es el máximo límite que se trastoca en el juego creador. La obra de Mejía Vallejo se lee como una lucha en la que las disposiciones anímicas determinan la claridad de las imágenes que el autor considera propias y anheladas. Así, en la cotidianidad recordada yace el lugar de sus búsquedas y de sus batallas, pues es allí donde se ve más reflejada la Intimidad del autor y su lucha más sostenida.

Se entabla un lazo que concatena a los tres autores y sus propios mundos así: lo que para González se establece como una búsqueda de la Intimidad en medio de todas las cosas y para Barba Jacob se configura en una lucha con la totalidad por hallar la Vida Profunda, en Mejía Vallejo tiene la imagen del recuerdo de Balandú, la aldea en la que todo lo que lo conecta con la vida se encuentra resguardado. Sin embargo, este lugar íntimo de Mejía Vallejo peligra en cada paso que el autor propone, pues así como en los dos autores anteriores, cada ritmo contiene sus posibilidades de encuentro como de desencuentro y pérdida. Es por esta razón que la más vital de las necesidades del autor se torna hacia el rescate de lo perdido en los recuerdos. La memoria del olvido y su

impredecibilidad mantienen en el autor una conciencia de muerte que también se lee en los autores anteriores. En este caso particular la muerte es el olvido. Incluso cuando el recuerdo prevalece, el autor es consciente de que hay algo ya perdido. Cada paso y cada creación renueva a la vez que corroe el mundo interior.

Finalmente, en son de dar una consideración sobre la esperanza que reside en la creación, se afirma una tensión entre la melancolía y la esperanza, en la que la primera es el sustento para la segunda y viceversa. Se pregunta qué sería del mundo sin las consideraciones contradictorias que se hayan en la vida cotidiana y en la filosofía; sin la desesperanza, sin el desánimo, sin la visualización anhelada del lugar propio que nunca deja de reconfigurarse y reavivarse en tanto se padece y se lleva a meditación todo lo padecido, lo vivido y lo recordado.

La consideración de estos fenómenos en autores locales, que son de alguna manera cercanos, brinda la posibilidad también de encontrarse inmerso en una discusión que, más bien que mal, nos acerca a un contexto filosófico que se puede considerar propio del pensamiento que siembran las conversaciones cotidianas y todo lo que se padece, se gestiona y se crea en ellas.

Capítulo I: Dolor sin nombre. La melancolía como modo de habitar el mundo, una lectura desde Fernando González

Para el entendimiento del mundo, para el padecimiento de sus circunstancias y para la creación de una identidad frente a este, las personas admiten disposiciones de toda virtud, bajo las cuales gestionan lo que les es propio, tanto en términos materiales como espirituales. En el primer capítulo se abordará la disposición desde la que Fernando González escribe sus primeras obras, a saber, *Pensamientos de un viejo*², *El payaso interior*³, de edición póstuma, y *Viaje a pie*⁴ y *Mi Simón Bolívar*⁵, que fueron publicadas después de casi quince años silenciosos. La disposición de la que hablaremos es la melancolía, que se configura como un “clima interior” relacionado con la creación y como punto clave de discusión sobre los modos de habitar el mundo. Inicialmente se procederá a caracterizar la melancolía, diferenciándola de la nostalgia y de otras disposiciones similares. A partir de allí, se dará forma a la melancolía como disposición creadora y se rastreará González como tal. Finalmente, se relacionará con la soledad y la muerte, que se configuran como dos de las grandes cuestiones que aparecen en la obra del autor de Envigado. Para concluir, se dará a la melancolía la imagen del *dolor sin nombre*, que permanece en el sujeto como un clima preponderante del espíritu.

Modos de habitar el mundo

Para determinar qué es un modo de habitar el mundo, es necesario considerar unos ejemplos en los que existen disposiciones que empapan la pluma de ciertos autores. Fernando Pessoa, por ejemplo, construyen su obra sobre la fragmentariedad más radical, con sus heterónimos, cada uno de los cuales habita su propio mundo dentro del mundo del autor mismo. Pessoa se encuentra frente al mundo desde el retazo, pertenece fragmentariamente a este. Otro ejemplo es Darío Lemos, para quien el mundo está gangrenado; su vida es una suerte de realidad enferma, escatológica; una podredumbre de los tejidos, que se extendió hasta sus letras y se visibilizó allí, como algo marginado. Lemos es la imagen ejemplar del nadaísmo para los nadaístas, pues su obra fue su vida: maloliente, llagada, abismada y exiliada. Para dar testimonio de esto, el autor jericano menciona:

² González, F. (1970). *Pensamientos de un viejo*. Medellín. Editorial Bedout S.A.

³ González, F. (2005). *El payaso interior*. Medellín. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

⁴ González, F. (2010). *Viaje a pie*. Medellín. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

⁵ González, F. (2015). *Mi Simón Bolívar*. Envigado. Ediciones Otraparte.

«Ven y saluda a tu padre desde cualquier nube. / Creo que viviré en desierto o montañita / por toda la vida.» (1985, p. 91). Su obra es invadida, por ejemplo, por un motivo de su vida: el anhelo de volver a ver a Boris, su hijo, mientras se encuentra exiliado en una prisión, lejos de la posibilidad del retorno al mundo de afuera de las rejas.

Históricamente la melancolía se ha entendido como una patología crónica que, en tanto dispone a las personas a partir del sentimiento de pérdida, lleva a emocionalidades tristes, solitarias, pesimistas, volubles o ensimismadas. Se le conoció también como *lipemanía* [*Lype*: tristeza; *Manía*: locura]: locura causada por la tristeza. El sentimiento en el que se sostiene la melancolía es la pérdida: no solo de las cosas del mundo, de las externas, sino también de sí mismo, de lo interior. Entendiendo la melancolía de este modo, se puede establecer una primera premisa sobre ella: que no es una emoción o una dolencia localizada en el cuerpo o en el alma, sino que supone un dolor por la vida, pues todo lo percibido desde el habitar melancólico se torna hacia la pérdida y hacia el desprecio del mundo. Así lo manifiesta Bernardus Morvalensis⁶: *contemptu mundi* [desprecio por el mundo]. La vivencia del mundo desde el desasosiego, desde la íntima y auténtica pérdida de sí mismo, es un síntoma de la melancolía con que este se habita.

¿Qué caracteriza la melancolía de otros modos de padecimiento del desprecio por el mundo? Para responder esta pregunta, hay que compararla con la nostalgia, cuyo padecimiento es distinto. La nostalgia ha de ser entendida etimológicamente. *Nostos*, que refiere al retorno a lo pasado, al retroceso, a la regresión; *algos*, por otro lado, refiere al dolor, al padecimiento, a la angustia. La nostalgia es un dolor por el pasado, una añoranza de regreso a lo que fue. En la nostalgia se desprecia el mundo por no ser ahora lo que era antes, por alejar el presente del pasado, lo que refiere a una visión lineal de la temporalidad. En la nostalgia convergen el pasado, el presente y el futuro desde la dolencia por la abismal distancia entre los tiempos y la conciencia de ello. Para dar una imagen de lo dicho, Manuel Mejía Vallejo (2014), en sus líneas poéticas, escribe:

Seguía desvelado / como un río, / mi destino era también viajar / y estar ligeramente triste, / como un río. // Así supe esta noche / que el río estaba triste / porque siempre se iba. // El río, también, seguía siendo / el más interminable adiós. (p. 28)

⁶ Cf.: Engelhardt, G. J. "The 'De contemptu mundi' of Bernardus Morvalensis," *Mediaeval Studies*, vol. 22 (1960), pp. 134–135. Source: George J. Engelhardt, *The De contemptu mundi of Bernardus Morvalensis, Part One: A Study in Common place* - PhilPapers.

La nostalgia en esta imagen se ve reflejada en el río, que alude a lo sido, a lo que se va y que, en su pasaje, trae consigo adioses. La claridad de la nostalgia en el poema se encuentra en el hecho de que la tristeza del río y de quien lo narra, nace en la distancia que el mismo recorre sin pausa alguna, marcando cada vez una distancia mayor.

La nostalgia es un dolor localizado y engendra añoranza, mientras que la melancolía es un dolor que desborda la posibilidad de hallar una fuente; es un desprecio por el mundo que nace de la imposibilidad de abarcar la pérdida. Mientras en la nostalgia la pérdida es el pasado, en la melancolía la pérdida es todo *lo sido*, *lo siendo* y *lo por ser*. La primera desprecia el mundo presente por no ser el pasado, la segunda es un desencanto tanto por el mundo presente como por el mundo pasado y el mundo futuro. El *cosmos* es motivo de pesimismo, pues la melancolía se entiende desde una sensación vital de dolor. El dolor es el principio vital de la melancolía: esta es, ante todo, un *dolor sin nombre* -como diría la canción de Tartarín Moreira, con el mismo título⁷- pues lo que duele es todo aquello que no tiene por qué doler, y sin embargo, mantiene en pie el mundo en que se habita: el dolor es dolor de vivir.

En ambos casos el sentimiento es de pérdida: tanto la nostalgia como la melancolía implican cierto grado de exilio del mundo, de lo que se considera propio. Esta pérdida se actualiza en cada vivencia, pues debe considerarse que todo cuanto se padece acerca y aleja a las personas de sí mismas; de su pasado y su presente, confluyendo entonces en la posibilidad de creación del futuro. Pero la persona nostálgica pretende que su futuro se torne hacia el lugar del que echó raíces en el pasado, mientras la persona melancólica es consciente de que el abismo entre el ahora y el retorno al pasado es imposible y, por tanto, irremediablemente lejano. Lo que se busca con la melancolía entonces es el alcance de un cierto grado de autenticidad: hacer auténtico ese *contemptu mundi* en el mundo vivencial.

En conclusión, se entiende que la melancolía es un modo de habitar el mundo, más que una sensación parcial de pérdida. Es el desasosiego del mundo presente y la consciencia de la lejanía que hay con eso que en algún momento se llamó y ya no se llama. Se hace entonces un modo vital

⁷ Obdulio y Julián. (2019). *Dolor sin nombre* [canción]. En *Cuatro preguntas*. Looks like Music. Fuente: Spotify.

del espíritu, se convierte en un fundamento de autenticidad. La melancolía es un íntimo padecerse a sí mismo en la pérdida propia, pero, además, es una fuerza vital que se configura en el encuentro del lugar propio. De este modo, la melancolía es una fuerza móvil de creación del sí mismo.

Asimismo, la nostalgia es una comprensión del exilio de sí, configurada en una imagen del pasado, donde el mundo queda prefigurado en una versión auténtica. La nostalgia se mueve bajo el impulso del retorno a lo que se llamó, sin aceptar completamente la lejanía abismal entre lo que se es y lo que en algún momento se era. No se es nostálgico, sino que se está nostálgico; como no se está melancólico, sino que se es melancólico. Esta diferencia verbal lleva a la aclaración de que los tiempos de la melancolía son, en tanto comprenden el mundo en toda su espacialidad y temporalidad, más amplios que los de la nostalgia. Esta se privilegia del pasado, mientras la otra se privilegia de la convergencia de todos los tiempos.

Sobre esta diferencia se puede dar la palabra a León de Greiff (1925), quien da sus líneas a la melancolía diciendo: «Yo canto una novia que no ha de ser mía... / (Si te ponen miedo mis ojos ausentes, /mi vida bohemia, mi melancolía...)» (p. 124). Con esto da a la melancolía ese tono presente que cuesta desprender de la vida, que lleva el acorde de la bohemia y del abatimiento. La aceptación de la lejanía del amor, darse al deseo de crear a partir de lo que no es correspondido, a partir del dolor de vivir irremediamente lejano. Pero la nostalgia tiene esta figura ya marcada del pasado. Dice, en ritmo de vals, Olimpo Cárdenas: «Luché como varón para vencer / y pude conseguirlo, / alcanzando mi anhelo de vivir / con todo esplendor. / En medio de esta dicha me atormenta la nostalgia / del pueblo en que dejé mi corazón.» (1994, min. 18:50). Con estas líneas se comprende entonces el tiempo en que la nostalgia propone su trasiego: el pasado, ese “pueblo en que dejé mi corazón”, que ya no volverá a ser ese sitio de vieja andanza; aun teniendo ese esplendor del presente, el provinciano siempre tendrá nostalgia de su provincia, pues se ha de suponer que el retorno nunca será efectivo. En palabras de montaña: la provincia ya no es provincia, ni el provinciano que retorna es el mismo que había partido.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario cuestionarse por qué pertenece tanto una persona a sí misma cuando la melancolía se convierte en su modo de habitar el mundo. Pues, si bien la nostalgia tiene una sensación de pertenencia, esta es respecto del pasado. Del yo anterior que es diferente del actual. La nostalgia considera entonces una no pertenencia respecto del yo

actual, pues busca la autenticidad del sí mismo en una imagen pasada de sí: distante, abatida e inalcanzable. Si bien ambos son propios y son parte del mundo de una sola persona, hay una tendencia a pensar que el yo de ahora no es el yo del pasado; se abre una brecha entre el pasado y el presente que no se puede remediar.

Mientras tanto, la melancolía se juega en medio de la pertenencia constante al sí mismo, entre el mundo que era antes y el que es ahora. El modo de habitar melancólico se desprende de una suerte de abandono de todas las posibilidades de encuentro, con el fin de darles un sentido nuevo desde la lejanía. Si todo le es lejano al provinciano, nada es entonces provincia, por lo que la posibilidad de encontrar provincia en sí mismo es posible; en sí mismo y en el mundo al que fue abandonado.

La imagen de la melancolía que Fernando González brinda permite hacer un sondeo general, pero fructuoso de su visión de afrontar el mundo, dice González (1970):

Todo pasa, todo cambia y todo vuelve a renacer... Y el alma se va tornando silenciosa, melancólica... En aquellas regiones todo es crepuscular... Silencio, olvido... Presentimientos del *Alma única*, infinita, que atrae entonces al pobre corazón. Es algo, algo así como un eterno crepúsculo. (p. 35)

Este fragmento tiene la potencia del crepúsculo como eje fundamental de la melancolía. Todo es posible y pasajero -menciona González en sus líneas-, pero todo se pierde en el lago de la oscuridad que alcanza el crepúsculo cuando culmina su temporada del día. Esta representación de la melancolía tiene mucho que ver con cosas anteriormente mencionadas, sobre todo, con el dolor de vivir en medio de lo irremediamente lejano. El crepúsculo convence a las personas de que todo cuanto se cree posible es una silueta lejana, empapada de luz que puede brindar esperanza, pero a la vez las convence de que, aunque haya una cercanía tal que las cosas del mundo sean posibles, nunca serán comprendidas del todo, pues el crepúsculo muere con su silueta, y se pierde el mundo, y el melancólico entiende el desprecio del mundo, que nunca le permitirá acceder por completo al cumplimiento del deseo.

Rastreo de la melancolía en Fernando González

Para abordar el trasfondo de la melancolía en Fernando González, hemos de considerar sus primeras obras, mencionadas al principio del capítulo⁸, en las que el espíritu melancólico, ese del joven viejo, es más patente. La pluma de Fernando González, su línea, se fragmenta, se hace retazo. Es menester tener en cuenta esta propuesta para reflexionar el estado melancólico del filósofo. Su obra es fragmentaria; reconoce los abismos propios y la imposibilidad de unidad del ser humano consigo mismo. Esto lo podemos relacionar con las preguntas que se hace Pessoa (2020): «¿Qué sé? ¿Qué busco? ¿Qué pienso? ¿Qué pediría si tuviese que pedir?» (p. 102), en la medida en que se reconoce que las meditaciones que presenta Fernando González en su primera obra, *Pensamientos de un viejo*, no son las meditaciones de cualquiera, sino sus propias meditaciones. El primer González, si se le puede decir así en referencia a sus primeras obras es, de hecho, un filósofo que cuestiona el mundo desde el problema de la melancolía, incluso desde la indagación melancólica de su propio mundo. El juego de la meditación, que es también meditación de sí mismo es, en Fernando, un juego de intersticios, de fragmentos, de joven viejo que se pregunta por su clima interior⁹.

Para retocar esta última idea, se ha de hacer una búsqueda necesaria de tres conceptos importantes en la obra del pensador. En primer lugar, el asunto de los intersticios, que hace referencia al problema del límite. En este sentido, la dinámica de la meditación trae consigo una visualización del límite respecto de la creación, de la gestión y de la voluntad propias, además de la posibilidad de jugarse con esta frontera y atravesar el límite, desde los tumbos de la creación, de tal manera que esta última sea una suerte de sacrificio rebelde de la tranquilidad, hecho con el fin de establecer una cercanía mínima con todo lo lejano del mundo, con lo que ha sido separado y fragmentado de la propia unidad del sí mismo. En este orden de ideas, el juego de González es darse al enfrentamiento de esos límites, a fin de intentar encontrar caminos posibles hacia la totalidad y hacia el conocimiento del mundo propio.

De lo anterior surge que, en los *Pensamientos de un viejo*, González concentre su reflexión desde la base de la melancolía. El tono atormentado de las meditaciones es debido a que su momento de padecimiento más profundo coincidía con su momento de creación más profundo. El tormento del límite mueve a González a pensarse, no solo ante la vida (de ahí que se piense en un

⁸ Ver notas al pie 1-4.

⁹ Cf.: González, F. (1970). p.1.

viso del *ritmo* que aparece en *Viaje a pie*¹⁰) sino ante el límite más potente que tiene frente a sí: la muerte.

En el filósofo de a pie, una vida padecida es también un fragmento padecido, teniendo en cuenta que solo se comprende la vida en tanto se padece y se reconoce como un *dolor sin nombre*¹¹, un dolor que se debe gestionar; al que se le debe encontrar el ritmo. El segundo concepto, el de *clima interior*, aparece en las primeras líneas de *Viaje a pie* (2010) así: «Antes de todo, un autor debe definir su clima interior.» (p. 1). Si bien la imagen del clima interior refiere a la tesitura del carácter reflexivo de quien crea, es necesario atisbar que el clima interior se determina padeciendo el mundo interior, con todos sus dolores y delicadezas; pues quien no sepa determinar el clima en que su espíritu habita, difícilmente logre gestionar su refugio interior y a causa de ello, prefiera huir de sí mismo y enfocarse en las cosas que no correspondan con el ritmo propio. Para cada clima entonces hay un ritmo de vida, de creación y de padecimiento, por ello es necesario que toda creación se establezca en el juego de los límites, de la gestión del clima interior y de la posibilidad de explorar el mundo propio padeciéndolo.

¿Por qué, entonces, tomar para este texto la melancolía en González? Hay que reconocer, antes de abordar los pasajes, una breve posibilidad de la melancolía. Bernardo Soares¹² (2020) la

¹⁰ Cf.: González, F. (1970). p.1.

¹¹ Cf.: Obdulio y Julián. (2019). *Dolor sin nombre* [canción]. En *Cuatro preguntas*. Looks like Music.

¹² En la introducción al *Libro del desasosiego* [Pessoa, F. (2020). *Libro del desasosiego*. Bogotá. Seix Barral] de Ángel Crespo (2020), se menciona que «Soares “es un semi-heterónimo porque, no siendo la personalidad la [de Pessoa] es, no diferente a la [suya], sino una simple mutilación de ella.» (p. 7). Este fragmento que extrae Crespo del *Libro del desasosiego* da a entender que Soares, no solo fue el más complicado de los heterónimos de Pessoa, sino que también puso en tela de juicio la propia comprensión del autor de lo que era un heterónimo. En el fragmento 1, Pessoa / Soares (2020) hace una descripción del personaje:

A la cara pálida y sin facciones interesantes, un aire de sufrimiento no le añadía interés, y era difícil definir qué especie de sufrimiento indicaba aquel aire; parecía indicar varios: privaciones, angustias y ese sufrimiento que nace de la indiferencia de haber sufrido mucho. (p. 19).

Tal es el comportamiento del heterónimo de Pessoa, a quien se le adjudica el tedio como modo propio de habitar el mundo, además de la ya marcada fragmentariedad que se registra incluso en el estilo del *Libro del desasosiego*. Y, más adelante, se podrá rastrear una suerte de *dolor sin nombre* como identitaria del espíritu de Soares.

toma como un desasosiego ante la vida. Dice: «[t]engo la impresión de que he conocido momentos de todos los colores, amores de todos los sabores, ansias de todos los tamaños. Me he desmandado por la vida, y nunca me he bastado ni me he soñado bastándome» (pp. 302-303). Con esta cita, Soares comprende en la vida ese carácter crepuscular que se menciona más arriba, a la vez que la necesidad incesante de establecer vínculos con el mundo interno, a pesar de la imposibilidad de cruzar todos los límites que impone el mundo. En tal caso es debido decir que Soares comprendía que el límite último era la muerte, y que solo allí desaparece todo límite. Melancolía se confirma como el modo de habitar el mundo desde la imposibilidad de comprenderlo, y desde el desprecio por esta imposibilidad. Asimismo, autores locales como Porfirio Barba Jacob (1944) la conciben en sus poemas. Citamos a Porfirio: «¿Quién puso en nuestro espíritu anhelante, / vago rumor de mares en zozobra, / emoción desatada, / quimeras vanas, ilusión sin obra? // Hermano mío, en la inquietud constante / nunca sabremos nada...» (p. 87) Para dar fuerza a lo que Soares pretendía, Barba Jacob ya comprendía que a pesar de todo, todo está irremediamente lejano, y que el límite es el padecimiento vital de la melancolía: la melancolía es el intersticio, entonces, en que se habita cuando se crea, pues todo aparece cercano en la medida en que se aleja.

La melancolía en estos dos autores se entrelaza con la melancolía que se rastrea en González, en la medida en que hay caminos comunes en los que se padece un desprecio por la incertidumbre, por quererlo todo, sin poder llegar a ser nada; por el estado de ruptura con el sí mismo que ello supone. De nuevo, el *dolor sin nombre* es la consciencia del límite creador de la vida que se lleva a cuestras, de la fragmentariedad que el ser humano es, que nunca se supera sino en la muerte.

El camino en la obra de González ya es un límite irremediable. Se muestra que en el límite ya está la semilla de un ensueño, que solo se siembra en tanto se padece su imposibilidad. Esto es, el ser humano ya está limitado por el propio camino escogido. Todos los caminos tienen de paralelo un límite; siendo el más potente la muerte, compañera de la lucha diaria y enemiga al mismo tiempo de cada respiro. Así es como González se torna hacia un pensamiento del límite, donde el camino propio tiene como base reflexiva un relato de la melancolía: en ella se consolida un desencanto por el mundo.

La melancolía es una consciencia atterradoramente maravillosa del sabor a límite en el relato propio de las personas. Es el padecimiento motor de la ensoñación, por tanto, de la creación¹³. La pequeña muerte que es la ensoñación, que es, de alguna manera, una forma que cada persona se crea de sí misma en medio de la incertidumbre.

El límite es un *dolor sin nombre*. En otros términos, aquella imposibilidad de reconocerse como unidad es un *dolor sin nombre*, pues siempre está en derredor lo desconocido, sembrando en el terruño de sí mismo una semilla que fragmenta la tierra firme mientras crece. Dice la meditación sobre el corazón que jamás se aquieta: «La limitación es la gran tristeza, y la vida se fundamenta precisamente en ella. Así renegar del límite es renegar de la vida toda, ¡hasta de la alegría misma!» (González, 1970, p. 81). Y en las mismas líneas agrega: «¿Y qué hombre no se siente como acobardado por un peso, después de todo contento? El corazón jamás se aquieta; siempre lleva el ansia como de un vivir sin medida.» (González, 1970, p. 81). En este sentido, aquel *dolor sin nombre* se contempla como una maravilla sin nombre; la maravilla de lo innombrable, de lo inabarcable, a la vez que el desencanto porque lo innombrable nos limita y define. La melancolía en González es una tristeza infinita por ser de un modo¹⁴.

El pensamiento está empapado de los padecimientos. Pensar la muerte es padecer la posibilidad más constante de todas. A la muerte, podría decirse en consonancia con el estilo de González, hay que tenerla de enemiga, pues si al amigo hay que tenerlo cerca, al enemigo aún más cerca. La creación, a partir de este suelo reflexionado y vivido, es un negocio con los límites, para tocarlos sin dejarse abismar en ellos. Federico García Lorca, quien en sus líneas poéticas nos regala una imagen más que certera de este movimiento de creación, escribe: «Ahora en el monte lejano / jugarán todos los muertos / a la baraja. ¡Es tan triste / la vida en el cementerio!» (García Lorca, 2021) Con esta imagen, se da a entender el movimiento que se consume en el juego de los límites, en que la vida del cementerio es protagonizada por la muerte, que se juega y se apuesta en la baraja. Con lo lejana que es la muerte, desde la creación poética se le acerca y se hace propia, se le advierten dinámicas y se le crea, para mantenerla en el mundo interior como una posibilidad

¹³ «¡Oh, soñador! Sueñate todas las visiones posibles, todos los amores y todas las tristezas.» (González, 1970; p.57).

¹⁴ Cf.: *Ibid.*; p. 58.

siempre cercana. El relato de Sergio Stepanky, de León de Greiff (1975), hace alusión a este jugarse la vida:

Juego mi vida, cambio mi vida. / De todos modos / la llevo perdida... // Y la juego o la cambio por el más infantil espejismo, / la dono en usufructo, o la regalo... // La juego contra uno o contra todos, / la juego contra el cero o contra el infinito, / la juego en una alcoba, en el ágora, en un garito, / en una encrucijada, en una barricada, en un motín; / la juego definitivamente, desde el principio hasta el fin [...]. (p. 85)¹⁵

Para este autor, la vida juega con la muerte como juegan los niños con sus juguetes: se entiende propia pero a la vez lejana y limitada; se recrea en el juego diario contra el todo de la vida, es decir, contra la cotidianidad, que es finita y repetitiva, a la vez que infinita e irrepetible. De Greiff padece la posibilidad de una manera desafiante: juega con ella y en este juego de roles, la lleva como a la enemiga más cercana.

Además de lo dicho, en la cuarta meditación de *Pensamientos de un viejo*, dice González (1970): «el poeta: - solo es bello lo que cambia y se va...» (p. 59), con ello, se puede resaltar que toda creación es posibilidad de salir de límite, sin el riesgo de salir realmente, visceralmente, de la vida delimitada que se tiene. Cada uno se ve a sí mismo en las cosas de la vida¹⁶, dice González, es decir, el desprecio melancólico por el mundo es un desprecio a la vez por sí mismo, que contamina toda noción de mundo y acompaña toda gestión de sí, y sin embargo, es una manera de pertenecer al mundo y hacerlo propio. Vivir es, en González, un vivir con la melancolía por no ser todas las cosas, a la vez que un vivir en relación con todas las cosas (aunque sea esta una relación de lejanía).

Melancolía como euforia y como manifiesto de creación

La pura vida refiere tal vez a encontrar en la vida el tesoro del saberse inconcluso y limitado. Meditarse a sí mismo es descubrir la autenticidad del padecimiento como un tesoro. Esa es la *euforia*. Dice González (2015) sobre Lucas Ochoa, su *alter-ego*¹⁷: «¿Cómo no perseguirlo, a

¹⁵ Greiff, L. (1975). *Libro de relatos*. Medellín. Compañía de Empaques S.A.

¹⁶ Cf.: *Ibid.*

¹⁷ La figura del *alter-ego* se explica como una manera de participar del mundo desde la vida de otro *yo* creado, sin desligarse visceralmente de quien lo escribe y lo configura narrativamente. A partir de esta figura, González intenta

Lucas, mi vecino...? Sus barbas efímeras, muertas en las mejillas, son retrato de su ánimo; indica sus grandes ritmos, euforias, y depresiones.» (p. 5). Esta euforia de la que habla González proviene etimológicamente de *eu*: bueno/a, y del verbo *pheró*: soportar. La euforia que leemos en Lucas Ochoa se puede proponer como el ánimo del ensueño de sí mismo, en tanto el sí mismo se padece como lo vitalmente limitado. El buen soporte al que la *euphoría* invita es la afirmación de una vida regida por la energía vital que, bien gestionada, encuentra que el límite se resquebraja y es maleable.

La melancolía en nuestro autor es entonces un ahondamiento en la *euphoría*: ella es la consciencia de que uno va muriendo a cada paso, pero a la vez es la confirmación de que los pasos son límites que se rompen y se recrean. Cada paso es un padecimiento, y muchos pasos son una brega animosa que la persona melancólica carga como una herramienta creadora de sentidos; brega que, coloquialmente se entiende como intento repetitivo: «La vida del hombre sobre la tierra es brega y tristeza. Vivir es luchar con el tiempo, el cual nos arrastra, a pesar de resistirlo. ¡Qué horrible es, durante algunos días, vivir!» (González, 2002, p. 15).

De ello se puede pensar en la melancolía como un *δεινός* [deinós]: terrible, admirable, hábil; cruel. Se ha de proponer un hincapié en esta dicotomía: terrible-admirable. El melancólico es visto como un intersticio, que soporta el desprecio por lo terrible de la vida padecida, a la vez que lo admirable de la vida ensoñada, que ese padecimiento siembra a partir de la meditación. De la lucha con el tiempo que se padece irremediabilmente, se puede advertir que toda creación de sí es una pequeña heroicidad para quien reconoce en el límite la clave del ritmo propio de vida.

Toda creación trae consigo un método, no solo las creaciones figurativas lo requieren, sino también las composiciones musicales, las obras de teatro e incluso las improvisaciones del día a día. Metodizar la vida es recrearla en términos de una obra vivida y por vivir. Pero el método es también el sendero hacia el reconocimiento del tormento de ser limitado. Y así la cuestión, se ha de considerar el ritmo que se toma para llevar a cabo tal método, como un padecimiento medido del mundo. El autor de las meditaciones menciona: «La vida del hombre sobre la tierra es brega y tristeza.» (González, 2002, p. 15), con lo que se reconoce entonces la conexión entre el ritmo y el

articular una experiencia fragmentaria pero unificada de la intimidad, en la que cada personaje es una perspectiva del *sí mismo*, a la vez que de su relación con el mundo.

padecimiento del *dolor sin nombre*. Hay que tener un cierto ánimo para soportar lo limitado del ser humano.

Sobre esto, González (1970) menciona: «El hombre [...] con su visión limitada, solo ha visto una parte de la infinita posibilidad [...]» (p. 138) Esto es, atribuye a la condición humana la característica de lo limitado, pero también reconoce que este límite puede servir como impulso para el ánimo. La invitación de González puede leerse como una lucha del día a día, con todo y los límites que impone; con todo y la imposibilidad de serlo todo; con todo y la dificultad de encontrar la intimidad. La reintegración de todos los fragmentos de un sí mismo que se va descomponiendo y recomponiendo en un ritmo propio se reconoce como el método; uno guiado por la creación.

Líneas abajo de la cita anterior, el autor se cuestiona, «¿por qué no buscar nuevos conceptos, nuevos valores, nuevos ídolos? ¿Por qué no trabaja cada hombre por considerar la vida de una manera extraña, original, y no llevar siempre, como una fría y pesada losa, los moldes de los abuelos?» (González, 1970, p.139). Con esto, se puede entender que todo límite aparece con la sombra de la posibilidad de su trastocamiento. Para crear, para romper esos límites, es vital padecer. Aunque el reconocimiento del límite genera tristeza, aleja las cosas del mundo y las hace imposibles, también forja una mirada sobre los propios anhelos. Todo dolor meditado da cabida a la creación.

Al respecto, en su poema *Balada de la loca alegría*, Barba Jacob (2012) clama: «Ah de la vida parva, que no nos da sus mieles / sino con cierto ritmo y en cierta proporción.» (p. 29). En conexión con el “vivir despacio, inervados”¹⁸ de González, se puede optar por decir que el ritmo que se lee en las meditaciones refiere ya a un padecimiento meditado. Este es entonces el punto en el que la melancolía se hace una manera de habitar el mundo: se vive en melancolía en tanto de ella emerge una comprensión del mundo, un modo de reflexión de los padecimientos y una creación de sí en dicho habitar.

La melancolía es una sed de lo *sin nombre*. La sed mantiene a las personas en la brega; Con la sed nace una brega triste. Según González (1970) en sus *Pensamientos de un viejo* esta «lucha

¹⁸ Cf.: González, F. (2002). p. 15.

con el espacio, con el tiempo y con el límite» (p. 70), este habitar melancólico, es un placer de los solitarios: la melancolía es un padecimiento de un ritmo que no todos pueden soportar. No todas las personas tienen en su espíritu la euforia, es decir, el ánimo melancólico, que ha de ser tan potente que pueda resistir un padecimiento del *δεινός*, del intersticio, del ser fragmentario, lo que es proporcional a jugarse en la dualidad del joven-viejo. Soportar esto es vivir en el límite y hacer de ello un modo de vida. Por tanto, los melancólicos se gestionan una soledad en la cual soportar el peso del límite infinito.

Alberto Cortéz escribe: «me gusta andar... / pero no sigo el camino, / pues lo seguro ya no tiene misterio.»¹⁹. El camino del melancólico nunca es seguro. En lo seguro hay un tedio que no se hace consciente; no se juega la vida como sí en el padecimiento del límite. No todos pueden jugarse la vida yendo a los bordes del abismo. De nuevo, meditar a sí mismo es reconocerse fragmentado, inseguro siempre de lo que la vida trae consigo, de sus posibilidades abrumadoramente infinitas y limitadas. Por ello que González (1970) nos diga que «[l]a gran tristeza es la tristeza de ser limitado.» (p. 60)

La virtud de los melancólicos es entonces la posibilidad creativa a la que lleva el pensamiento de un límite. En el limbo, en el intersticio, los ritmos propios son maleables, tienden a retorcerse en la medida en que se acercan a un modo u otro de camino, de paisaje. El melancólico siempre tiene al mundo como algo lejano, pero, a su vez, encuentra en la lejanía un método para habitar el mundo y, en esa medida, se reconoce desde su condición. Se vive en el mundo en la medida en que este se hace algo inabarcable y, por ende, incomprensible e insoportable. La creación desde la melancolía tiene la medida del dolor, el límite, la tristeza, la brega y la soledad. En estos elementos se juega toda creación del sí mismo que se habita y no se asimila. Esto último tiene en Álvaro de Campos (2012) la forma de las primeras líneas de *Estanco*: «No soy nada. / Nunca seré nada. / No puedo querer ser nada. / Claro que, aparte de eso, tengo en mí todos los sueños del mundo.» (p. 295), y luego, líneas más abajo, «y todo esto me pesa como una condena para ir al destierro, / y todo es extranjero, como todo.» (p. 301). Se trata entonces de querer ser todo sin poder ser nada, lograr ser todo siendo limitado y creándose y sucediéndose desde este

¹⁹ Cortez, A. (1971). *No soy de aquí* [canción]. En *No soy de aquí*. Hispavox S.A.

límite, sin dejar de lado el irremediable dolor de vivir. En González (1973) se propone que «[e]l presente de cada hombre es la medida con que hay que medirlo, y en todos es mensurable, pero hay un presente que es la totalidad de la existencia.» (p. 19), con ello, se puede afirmar que en el fragmento se reconoce la totalidad del sí mismo, así como en el presente se puede comprender la totalidad de la existencia. Saborear el límite es, de alguna manera, saborear también la totalidad; este es el modo de ser de la melancolía.

Este irremediable juego del todo como posibilidad dolorosa tiene como principal conductor de la creación a la ensoñación: la medida con que hay que medir esa totalidad de la existencia presente. Para dar una elucidación de lo que el camino del ensueño propone, Pessoa, esta vez bajo su mutilado Bernardo Soares (2020), anota:

Lo inútil y lo fútil abren en nuestra vida real intervalos de estática humilde. ¡Cuánto de sueño y amorosas delicias no me provoca en el alma la mera existencia insignificante alfiler clavado en una cinta! ¡Triste de quien no sabe la importancia que esto tiene! (p. 247)

El encuentro de lo mínimo con lo infinito, la capacidad de ensoñación a la que lleva aquella inquietud del detalle, del sentimiento de lo limitado. Todo cuanto limita invita a la ensoñación y al encuentro con las existencias insignificantes, no solo para reconocer grandeza en su mera presencia, sino para configurar un espacio en que la soledad de todas las cosas atómicas conforma una intimidad cada vez más auténtica.

Melancolía y soledad

El padecimiento invita a la soledad. El dolor se hace más potente cuanto más se la padece. El sufrimiento es, sin embargo, un preludio a la meditación de sí mismo, por ende, a la vida melancólica. González (1969) se refiere a los padecimientos de la soledad; dice:

¿Quién más solo? Todos huyen. / Mis ojos son de loco, resplandecen / entre ojeras cenicientas. /
 ¿Quién más enamorado? / Voy enloquecido / corriendo en busca de maestro... / [...] Nada espero
 sino de mí; nadie da. / ¡Pobres los hombres! Nadie puede dar. ¡Concentrémonos!
 ¡Concentrémonos! / ¡Bendita soledad! Por fuera, hallo el mal. / Todos huyen apenas me acerco. /
 Estoy sujeto a mí mismo / como prisionero amarrado. / Todos huyen, todos huyen... (pp. 91-92)

Lo que se puede leer en este manifiesto de modo de vida es un ritmo que no todos saben llevar, pues la resistencia al dolor requiere unas disposiciones tormentosas, unos métodos para llevar auestas el tedio por el mundo actual; no todas las almas soportan tanta soledad, de ahí que, por ejemplo, Luchas de Ochoa se proponga el método de los viajes como camino para lograr una relación de intimidad con su mundo. Con sus libretas se abre el espacio para comprender que toda agonía es un negocio consigo mismo, es decir, que requiere un modo de administrar, de gestionar y de atisbar las cosas que van sucediendo en esa empresa que es el encuentro de lo íntimo. Esto es, un dolor propio que se medita. No se abandona un negocio que se quiere resolver. La razón por la que la gestión del ritmo propio es dolorosa es justamente que hay que luchar con el mundo todos los días. Gestionar un ánimo en soledad, a pesar del dolor de vivir, es desgastante; las personas melancólicas conciben como una imposición de la cotidianidad ese negocio propio: germen del dolor de querer ser todo lo que se atisba pero no poder ser nada de eso.

Para tolerar la soledad es necesario entonces cierto ánimo, cierta euforia. Los solitarios van a lo más lejano y abismal de sus propios límites. Dice González (1970): «así pues, ¡oh, rey!, te contesto que la felicidad y el dolor son dos inseparables, y que los dos son hijos de la vida...» (p. 13). Es decir, que para los solitarios toda alegría es un dolor, y viceversa. Toda alegría supone la consciencia de que solo se está padeciendo esa alegría; todo dolor supone la alegría de que solo se está padeciendo ese dolor. En este sentido, se trata de una reivindicación y confirmación del dolor y el tormento con los que González crea: concibe en los silenciosos el $\delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\varsigma$, el punto medio del tejido de retazos, donde crear desde el silencio es de un carácter admirable y aterrador. Así, se puede considerar entonces que la vida sí es un intersticio; siempre se crea y se recrea desde el límite, lo más doloroso y lo más alegre a la vez: el silencio, que es dolor y anhelo del melancólico, es un posible sinónimo de $\delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\varsigma$.

Con González es menester recapitular el ritmo en cada padecimiento; hablar del dolor que se reflexiona. Pues en un ritmo que marca las alegrías no conviene desasosegarse, así como en un ritmo fúnebre no conviene improvisar alegremente las melodías que vengan al alma. Padecerse es reflexionar el mundo desde una disposición del espíritu, en que se crea siempre desde la triste brega del límite. La creación es una entrega de sí al mundo; entrega, por cierto, siempre consciente de la imposibilidad del retorno a los ritmos más originarios.

La vida solitaria y silenciosa, es una apuesta filosófica firmemente propuesta por González. Él nos dice que «todo filosofar es una lucha interior de los instintos. Y el solitario inconscientemente personifica esos instintos» (1970, p. 63), y con esto nos invita a pensar la filosofía como un ejercicio de lucha interna, de combate, de conflicto. El conflicto más preocupante en la vida del ser humano sería entonces aquel que se padece en soledad y en silencio. El sitio del conflicto del sujeto se acentúa en un campo en que todo parece lejano e imposible. Por ello, se puede concluir que toda disputa interna se mueve por el deseo de habitarse a sí mismo en su completitud.

Es necesario pensarse y habitarse en el misterio de la totalidad para hallar en sí mismo fantasmas en conflicto, con sus propios misterios y posibilidades, sus tristezas y sus ánimos propios, es problematizar la soledad múltiple y el ruidoso silencio que es uno mismo. «El hombre tiene muchas almas» (González, 1970. p. 63), esto quiere decir que guarda fantasmas que ni él mismo comprende. Estos fantasmas interiores del ser humano son padecidos; desconocidos y aun así padecidos. Los propios instintos son un *dolor sin nombre*. La pérdida del paraíso en que todo es conocido y resuena en unidad, es el motor de la melancolía desde la que Fernando compone estas meditaciones.

Conclusión: melancolía y muerte

Ser limitados es reconocer una pérdida de lo propio, es encontrarse con la totalidad siendo un átomo en esta, es reconocerse a sí con todos sus fantasmas: con lo que se aparece en la lejanía, como espectro de lo inalcanzable. El ser humano es un animal desconcertado. La brega de la persona silenciosa es siempre intentar buscarse en las cosas del mundo; en medio de ese ruido que se le aparece tan lejano y a la vez tan abrumador. El ser humano que no prepara sus ritmos para la soledad entiende que el mundo que habita y los caminos que elige son infinitos; se desprecia a sí mismo en tanto desprecia al mundo desconocido, y se abriga en su pasado en tanto es un mundo ya conocido. Preferiría no luchar con lo que le es propio.

Se entiende entonces que en el camino del solitario están el dolor y la felicidad, hijos de la vida, por eso, modos de habitar en la potencia del ensueño, a pesar de que todo ensueño es a la vez una proyección de los ritmos de un mundo inaprehensible, porque el ensueño es un trastocamiento del límite. Todo momento está inundado de límite. González (1970) anota:

Vivir es cambiar constantemente. Así, mientras vivas pasarás constantemente de un estado a otro... y unos serán más agradables... habrá para ti alegría y dolor... Tú dices cuando te sientes alegre: [s]i pudiera vivir siempre así. Pero no; ese momento no sería placentero, si en tu vida no hubiese otros menos agradables, para compararlos... No puede haber alegría si no hay dolor, y este existirá mientras haya vida... (p. 27)

La lucha del solitario es la comprensión del límite que aborda cada instante de alegría o de dolor. De ahí que se requiera una fuerza creadora que rompa los límites incluso de esos instantes. Los combates internos del melancólico, de aquel que se encuentra permanentemente impaciente, desarticulan y rearticulan el mundo lejano e intentan componer una armonía entre lo que existe y lo que lo limita. Es capaz entonces de descomponer y recomponer el dolor y la felicidad como dos cosas que existen y se limitan mutuamente, a la vez que se potencian y se configuran como hijos de la vida.

La palabra que se escribe acerca del límite perpetuo de la muerte es el tormento al que González se ha estado adentrando ya desde el principio de sus meditaciones. La muerte marca la vida; la marca dolorosamente como un sello que se le pone a las vaquitas. De nuevo, la muerte se muestra como una enemiga, porque es necesario tenerle cerca. Su palabra, la de la muerte, es más auténtica: no se maquilla como la palabra de cualquier otra persona con vida. La muerte es, tal como el crepúsculo, un suceso que devela la más íntima y auténtica verdad del melancólico: la triste alegría de ver que todo se aleja, que se diluye en el horizonte en cuanto cae la noche oscura y logra desvanecer también el límite del horizonte. Con la muerte cerca, la vida en cada detalle se hace posibilidad de ensoñación lejana. Sobre esto, González (1970) propone que «[N]o es tristeza esto. Es Melancolía... ¡Melancolía es un parálítico en cuyo corazón florecen amores imposibles...! ¡Melancolía es un sendero adormido al hechizo de la luna...! ¡Melancolía es ver cómo sangra nuestro corazón!» (p. 37) Con esta imagen nos da a entender muy bellamente que, en primer lugar, en la melancolía del parálítico, en quien se halla una suerte de metáfora del límite, sigue existiendo esa posibilidad profunda y visceral de la ensoñación. En el parálítico está el querer ser todo y, sin embargo no poder ser nada. En segundo lugar, el melancólico comprende que su trasiego está repleto de límites como lo está de sueños.

El valor de la melancolía reside entonces en que cada padecimiento es, en potencia, un hacerse uno con las cosas (González; 1970, p.29). Hacer de cada camino un descubrimiento de

una vida interior delicada, sensible y meditada; vinculada con los sentidos y los deseos tanto como con un espíritu reflexivo y de ritmo balanceado. Una vida en la que se puedan conectar melancolía y corazón en el alegre dolor de vivir.

Se hace camino a cada paso, aunque esto signifique una pérdida, un trastocamiento de la vida en toda su posibilidad. En cada paso hay realmente una muerte, y los melancólicos reconocen esto, de allí que sus creaciones tengan la marca del desprecio y de la impotencia. En el pasaje de “los niños” dice González (1970): «Lo que hace terrible a la muerte es verla llegar paso a paso, y el considerar que el instante de entrar en el misterio se acerca por segundos.» (p. 66). Tener la muerte cerca es advertir sus movimientos y revelar su *δεινός*; los niños juegan con ella, lo mismo que los melancólicos. A cada trampa que el mundo tiende le corresponde una consciencia de los límites. La muerte, desde el principio, es un instante lleno de infinita posibilidad en el que se juega la vida. El ser humano, desde que nace, revive el placer de vivir siempre con la muerte cerca, se hace con de ella y comprende que ella tiene un ritmo de vida (y una manera de jugar) indescriptible. Todo mundo creado es una muerte posible, y gracias a eso, el melancólico se comprende desde la muerte de las cosas y de sí mismo en cada una de ellas.

En tanto reconfigura los límites (o los destruye... eso no lo sabemos), la muerte es el posible tormento del ser humano, es el detenimiento de todo, es *otra cosa*²⁰. Dice González (2002): «En Aguadas vimos un entierro. Ante la idea de la muerte cesa nuestro atrevimiento» (p. 36). Pensar la muerte es hacer consciente el hecho de que de ella no regresamos vivos, y que, sin embargo, como los niños, se puede jugar con ella a fin de quebrar los límites que nos impone.

Gracias a este jugarse la vida con la muerte cerca, y crease en este límite, se comprende que la verdad que es el padecimiento propio no exige una palabra. Toda palabra creadora es también destructora a su vez de otras palabras. Por ello «la palabra es la muerte de las cosas del alma» (González, 2002; p. 68). Es decir, que toda palabra tiene un ritmo y todo ritmo, en una obra musical, termina siempre con la resolución del *dolor sin nombre*.

²⁰ Cf.: González, F. (2002). p. 36.

El amor es también un límite, por eso los melancólicos lo ven aterrador y admirable. Los melancólicos mantienen sus deseos como deseos. Aquel deseo es su euforia, su modo de vida. Un deseo desde el desprecio por el mundo, que es también un deseo desde el desprecio por sí mismos.

Capítulo II: Lejanía²¹. El ritmo como creación de una vida profunda en Porfirio Barba Jacob

Para traer a colación el fenómeno del ritmo, es indispensable enfocarse en un autor que busca constantemente en su obra, ese *leitmotiv* que le permita considerar un modo de crear el mundo desde el ritmo de lo poético. Se trata de Porfirio Barba Jacob, quien ya en Fernando González aparece como un referente para la consideración de este fenómeno vital en el rumbo creativo del sujeto. González (1973) cita a Barba Jacob así:

Y nuestro Barba Jacob dice: “Ni un albor, ni un odio me esclarece, / alma negra en la sombra ilimitada; / y a ritmo y ritmo el corazón parece / decir muriendo: Nada! Nada! / ‘Mi musa fue de dioses engañada’”. (p. 77).

El autor del *Libro de los viajes o de las presencias* encuentra en este poeta de la embriaguez, de la patria perdida de la infancia y de la consciencia angustiosa de la melancolía que padece, un viso de la noción del ritmo que ambos autores comparten. González de una manera más vivencial que Barba Jacob (2012) a quien la poesía le acompaña como una búsqueda, este último declara: «enfermedad sagrada que busca lo absoluto / en nuestro ser efímero y no lo puede hallar; / amante Poesía que llevas hasta el bruto / tus perfumadas ánforas, tu lirio, tu azahar[.]» (p. 137). Dando ya un viso del fenómeno que en González se elucida como una búsqueda del clima interior, del ritmo propio que es siempre lejano y cercano.

El ritmo entonces será el centro de discusión de este capítulo, en el que se desarrollarán temas como la pérdida de sí mismo, del hogar y la respectiva relación entre estas dos pérdidas. Este hogar perdido, en el caso de la lectura que se propone, se establece como el centro de enunciación de un lugar propio en el cual cabe la posibilidad siempre de nombrar una intimidad. También serán espacios para la discusión el modo de habitar nómada y su conexión con el habitar melancólico observado en González, la recreación del ritmo en relación con el juego tenso de la vida y la muerte y las estaciones de la vida como paisajes que evidencian el paso del tiempo y la lejanía, cada vez más grande, con la niñez: símbolo del ritmo auténtico de creación.

²¹ El título de este capítulo hace referencia a la canción, a ritmo de pasillo de Lucho Bowen y Carlos Rubira, en la que se habla de la sensación inevitable de que la vida se va antes de que se pueda decir que se vivió lo suficiente. Fuente: Bowen, L.; Rubira, C. (1991). *Lejanías* [canción]. En *Clásicos para el recuerdo*, vol. 12. Aquellas Canciones Récorde.

El ritmo trashumante de Barba Jacob

Porfirio Barba Jacob se caracteriza por una vida trashumante incorregible²²; hijo de la bohemia y del *dolor sin nombre*: la pérdida de sí mismo. Ejemplo de ello es que el nombre de Barba Jacob, por el que todos lo conocen, es solo un seudónimo de Miguel Ángel Osorio, como también lo son el nombre de Maín Ximénez, Juan sin Tierra, o el de Ricardo Arenales. La lectura de su vida se podría entender en términos de una figura fragmentada del poeta. En este punto se debe reconocer la fragmentariedad como un fenómeno relacionado con el límite, en la medida en que la creación sugiere un salto a la posibilidad de ser la otredad, sin dejar de ser radicalmente uno mismo²³. La imposibilidad de ser todas las cosas es, a su vez, la posibilidad de explorar el mundo siendo otros, esto es, dando paso al *álder-ego* cuando el *yo* se apaga en el límite; reavivando el ritmo de la vida con la llama de la posibilidad.

En los años de madurez, la vida y obra de Barba Jacob tienen un influjo de bohemia, de fuga y de extrañeza que le daban a su creación un clima particular: una combinación de anhelo de retorno a las raíces y de entrega al nomadismo, que caracterizaron su trasiego por los paisajes de Colombia, Centroamérica y México. Esta dinámica de trashumancia se hace patente como una actitud poética y filosófica del autor. Dice en su *Lamentación de octubre*: «Oh, quién pudiera de niñez temblando, / a un alba de inocencia renacer.» (2012, p.123). Con esto, se puede establecer un primer acercamiento a la relación entre las obras de González y Barba Jacob, pues ambos tienen una consciencia del límite; se sienten aprisionados por la vida y, sin embargo, buscan algo parecido. Mientras en el primero la búsqueda es el ritmo propio, en forma de intimidad, en el segundo la búsqueda es el ritmo propio, en forma de una vida profunda.

Toda vida en su potencia es inabarcable. La reflexión sobre la vida profunda se caracteriza porque esta se reconoce inagotable y, a veces, incluso inenarrable. Tanto en González como en Barba Jacob, hay una invitación a la búsqueda de la armonía, que se encuentra oculta en el caos del mundo y que, por tanto, ha de requerir un método. La importancia de esta observación radica en la misma palabra “método”, la cual, etimológicamente, proviene de *methodos* [*Meta*: más allá; *Hodós*: camino]: camino para llegar más allá. Con esto, nos encontramos frente a una necesidad

²² Cf.: Jacob, Porfirio B. (2012). *Poesía completa*. Áncora Editores.

²³ Sobre la creación del *álder-ego* se habla en la nota al pie 18.

vital de proceder con un ritmo particular en medio de la multiplicidad que supone el todo. Sobre dicha búsqueda, en sus *Cartas a un joven poeta*, Rilke (1982) exclama:

¡Ah si el hombre aceptara más humildemente y sobrelleva con mayor seriedad este misterio de que está llena la Tierra hasta en su cosa más pequeña, si aguantara siquiera y sintiera qué terriblemente difícil es, en vez de tomarlo a la ligera! (p. 48).

Aún en la embriaguez de sus últimos años de vida, la consciencia del misterio del límite es para Barba Jacob una constante. Se hace cargo de observar su ritmo desde el exilio con la misma seriedad que propone Rilke en su carta: tanto en el autor de las cartas como en el poeta santarrosano componen una reflexión acerca del ritmo con que hasta las cosas simples se convierten en fuente de creación. Allí reside la importancia de Barba Jacob en relación con el ritmo. Podría decirse que su poesía es una obra en busca de un ritmo perdido.²⁴

El ritmo perdido que busca el poeta

La vida profunda requiere un ritmo, pues no habría profundidad de no ser por el paso lento del pensamiento por los padecimientos. En González (1973), este es el *leitmotiv* «padezco, pero medito» (p. 72)²⁵, en el cual se transmite la máxima de una vida meditada y llevada a la intimidad. Otro autor que comprende dicho paso lento es David le Breton (2014), que declara que «[...] cada uno busca su ritmo para reflexionar u olvidarse un momento. La lentitud es más propicia a la reflexión [...]» (p. 28) Es necesario entonces que la lentitud sea el ritmo con el cual mantener la búsqueda de la profundidad de la vida. Sin embargo, la obra de Barba Jacob guarda matices que, a pesar de llevar a cabo tal búsqueda, se muestran frenéticos, llenos de pasión o incluso de embriaguez. El ritmo en el que se configura la obra del poeta se emparenta, de un modo u otro con la manifestación de brega por una vida enérgica que ya en González se lee. La embriaguez poética que parpadea en Barba Jacob pareciera guardar una profundidad diferente a la beata profundidad remordida de las búsquedas de González. Sobre todo en las creaciones de juventud, este frenesí ilusionado y jovial de Barba Jacob (2012) se hace evidente. Dice el poeta:

²⁴ Guiño a la obra reconocida de Proust, *En busca del tiempo perdido*.

²⁵ Esta sentencia también aparece en otro momento del *Libro de los viajes o de las presencias*, a saber, 1973, p. 75.

Y yo discurro en paz, y solamente pienso / en la virtud sencilla que mi razón impetra; / hasta que, en elación el ánimo suspenso, / gozo la sencillez que viene y me penetra. // Sencillez de las bestias sin culpa ni resabio; / sencillez de las aguas que apuran su corriente; / sencillez de los árboles... ¡Todo sencillo y sabio, / Señor, y todo justo, y sobrio, y reverente! // Cruzando las campiñas, tiemblo bajo la gracia / de esta bondad augusta que me llena... / ¡Oh dulzura de mieles! ¡Oh grito de eficacia! / ¡Oh manos que vestiréis en mi espíritu / la sagrada emoción de la noche serena! (p. 55)

La declaración de cierta ilusión anhelante de serenidad, de pureza y apaciguamiento son la evidencia de una ilusión que, a pesar de frenética y explosiva, resulta lenta y se apacigua gradualmente hasta encontrarse con una aceptación de la sencillez de la vida; no por esto superficial. La profundidad que reside en las cosas sencillas del mundo le permite al poeta descubrir una certeza de que, incluso en las más lentas e insignificantes cosas, está la chispa ilusionada de una vida profunda. El ritmo lento del poeta expresa también cierto encuentro lejano con el mundo: el encuentro melancólico con la inmensidad que habita en la sencillez.

Para hablar entonces del ritmo es necesario entablar un diálogo con algo que le es simultáneo y le acompaña inexorablemente: el límite. En Barba Jacob este fenómeno se manifiesta como una vivencia sencilla hecha poesía; por ello dice en *Acuarimántima*: «¡Pobre, ru[in] saber! Y, sin embargo, / la leve mariposa del anhelo / entra por la ventana sin r[u]idos.» (2012: p. 213). Con estas líneas se puede establecer una relación entre el límite y el anhelo de serlo todo y no poder ser nada, que ya en González se advertía bajo la visión crepuscular del mundo: la melancolía. Tal consciencia del límite y la soledad a la que se asocia también figura en canciones como *La tristeza es mía*, interpretada por Margarita Cueto y Juan Arvizu (2018), en quienes se haya una posibilidad poética de resaltar las rutas de la melancolía a través de la canción popular. Cantan:

La tristeza está en mí, / como está en mí la vida; / por eso es que mi canto / es la voz de una herida, / que cuan[t]o [más] triste y hond[a] / más sincera y mejor. / Pues de no ser el hombre, / quizás yo hubiera sido / en la flauta agreste / dulcísimo quejido, / o sollozo en las tunas / de humilde rondador.²⁶

²⁶ Arvizu, J.; Cueto, M. (2018). *La tristeza es mía* [canción]. En *Dulce añoranza*. Looks like Music. Min. 31:48.

Este ejemplo es una guía para determinar el alcance de la creación a partir de la consciencia de la soledad. No tan solo la poesía, sino también las canciones de vieja cantina e incluso los apuntes de libreta, de los que González habla²⁷, e incluso cualquier otro tipo de manifestación artística que profundice los padecimientos, se ven empapados de este fenómeno. El mismo cancionero antioqueño de Barba Jacob, quien para la ocasión usa el nombre de Miguel Ángel Osorio, compila un texto de Alfonso Castro²⁸ en su quinto volumen, que narra:

[L]a vieja Maruja gimoteaba tristemente [...] sin ver un rostro caritativo que le aliviara en parte sus dolores; y, en fin, careciendo, cuando muriese, hasta de quién anunciara su muerte al sepulturero, para que este la colocara, a buen tiempo debajo de bastante tierra, y así no importunar a las gentes con la vecindad ignorada de su carne corrompida. (2016, pp. 96 - 97).

El sentimiento de insignificancia de la vieja Maruja es una suerte de reconocimiento angustioso de la soledad y la pequeñez, a tal punto de no querer importunar la vastedad que supone su propia vecindad, para la cual ella, según narra Castro, tiene poca relevancia y llama poco la atención. Entra en un espacio en el que su propio cuerpo es incluso la cárcel en la que sus dolencias se intensifican hasta llevarla a abandonarse a la muerte. González (1969) cuenta con una imagen similar, que explica la relación de Maruja con la soledad del límite; dice: «[s]olo; a nadie le importa mi bien y mi mal. No hay en el mundo un hombre tan solo...» (p. 91). En el capítulo anterior se discute con menor entereza la composición de la soledad y de la errancia del cuerpo en medio de la totalidad; sin embargo, con el pasaje anterior se puede advertir su relación con la fragmentariedad y el sentimiento de no pertenencia a ningún lugar.

Tal sentimiento es constitutivo de un modo de habitar el mundo particular: el habitar del apátrida: aquel que no tiene algo a lo que llamar hogar, patria o lugar propio. Barba Jacob se reconoce apátrida en tanto su obra es imagen de su vida trashumante, llena de errancia y empapada de nomadismo. Sin embargo, esto no es un impedimento para su creación poética. Con la creación, cualquier posibilidad guarda la seguridad del poder ser, es decir, *puede ser* que, en tanto se crea, se tenga la posibilidad de ser y hacer del mundo un lugar propio, como la posibilidad de dejar de

²⁷ Cf.: González, F. (2002b). *El maestro de escuela*. Envigado. Ediciones Otraparte. Pág. 1.

²⁸ El Cancionero Antioqueño en su volumen N°5, del primero de mayo de 1904, dirigido por Miguel Ángel Osorio, se encuentra, entre otros, el texto *Brumas*, de Alfonso Castro. A este texto se une en el número, por ejemplo, *Lira vieja*, del mismo Miguel Ángel Osorio.

ser y alejarse de lo propio. Con esta observación, se puede proponer que la creación es una búsqueda de patria, no sin más, sino con el reto de un ritmo en que esta necesidad debe ser resuelta. Además de una posibilidad de anotarse en la lejanía de las cosas, en el umbral entre lo que se considera parte de sí y lo que no.

Aquí cobra importancia el ritmo, que en este caso (para Barba Jacob), es un ritmo del apátrida que reconoce en el mundo la posibilidad más grande de hogar, de lugar propio, a la vez que la imposibilidad de encuentro con eso que podría ser, pero no se logra. En tanto nada le pertenece y él no pertenece a ningún lugar, cualquier lugar le puede pertenecer. El juego de la creación cobra sentido en Barba Jacob bajo el techo del reconocimiento de la inquietud como impulso creador. Ser ese *trashumante incorregible* le propone el reto de fenómenos como la lejanía, la errancia, la melancolía y la pérdida del mundo que se manifiesta como la imposibilidad de serlo todo. Dice Barba Jacob (2012):

No hay nada grande, nada, sino la Muerte... En vano / querrá un ardiente Numen, tras líricos empeños, / aprisionar la turba de los silfos risueños / o descubrir las líneas de un rostro sobrehumano. // Las cosas son la espuma del tiempo en nuestra mano; / la gloria es eco de una proeza urdida en sueños: / joyeles y palacios de exóticos diseños / son fábrica de niebla, ruido del océano... (p. 112).

Con esto se llega a una consideración: a pesar de que la creación mantiene el carácter de posibilidad en las cosas del mundo, el ritmo del poeta, su clima interior, tienen tal disposición que, incluso en el más álgido de los momentos de la vida, estas cosas aparecen lejanas, e incluso imposibles. La imagen del mundo que Barba Jacob crea sigue siendo (siguiendo a Moreira) un *dolor sin nombre*, un episodio crepuscular que mantiene lo propio como irremediablemente lejano. Cuando González (1973) dice «padezco, pero medito» (p. 72), Barba Jacob propone «[h]ermano mío, en la inquietud constante, / nunca sabremos nada.» (2012, p. 87). Es decir, que ya en Barba Jacob se reconoce una condición permanente como el padecimiento: la imposibilidad de saber nada.

La intimidad, la vida profunda y el ritmo que no se asemeja a nada

Dicha imposibilidad, la que advierte Barba Jacob en su poema *La estrella de la tarde*²⁹ propone, en relación con el ritmo, un gran reto en el que se juegan el sentido, la ilusión y la búsqueda de una vida profunda, entendida como una suerte de estado de intimidad con las cosas; estado en que, además, se comprende una relación con una totalidad móvil y a la vez inconmensurable. Mientras en González se reconoce una búsqueda de Intimidad, en Barba Jacob se reconoce pues una búsqueda de la vida profunda. Antes de establecer una relación entre la vida profunda y su ritmo, es preciso establecer un lazo entre la intimidad de González y la vida profunda de Barba Jacob.

Por un lado, la intimidad de González se propone como una experimentación de las cosas que generan inquietud y hacen nacer la sensación de soledad y límite al punto de creer ser nada. Sin embargo, en el proceso doloroso de este padecimiento se forja un yo que se va reconociendo y se va reconciliando con su ser limitado; se desnuda y se hace parte de esa nada que es, en últimas, la totalidad de las cosas. En González (1973) la intimidad se da a conocer en el siguiente pasaje:

Todo es NADA. Penetra en tu nada y nunca acabarás. [...] Sigue tu camino. [¡]Destruyelo! Vivir es ir desnudándose, digiriendo la nada en uno. Un viaje, un desnudar indefinido. Buscar la nada, hacerse nada, confesarse y arrojar a los hombres el cadáver de su nada y vas sintiendo el terror, y temblor y beatitud de la infinita intimidad, que ya no es nada, sino NINGUNA COSA, pura desnudez. (p. 35)

La confesión, que en este pasaje se relaciona con la búsqueda de una totalidad que el autor reconoce como la nada, refiere a una entrega del yo, tal y como es, configurado y reconfigurado en cada viaje y cada padecimiento³⁰. La vía de la intimidad refiere entonces a una confesión, en la que el yo se entrega a la totalidad y se deja invadir de lo que, al final, ya no es nada. Se entiende entonces que el reconocimiento de la conexión dolorosa con el todo insinúa que la sensación del límite y la soledad se reconcilian con la de lo ilimitado y la comunión con el ritmo del mundo que

²⁹ Cf.: Barba Jacob, P. (2012). *Poesía completa*. Bogotá. Punto de Lectura; págs. 86-88

³⁰ Estos dos últimos son tomados por González como factores fundamentales para el método de los viajes que se menciona en el primer capítulo de este trabajo. Se trata de la frase “padezco, pero medito” (González, 1969, pp. 94 - 95, 104, y González (1973), pp. 72, 75): una sentencia reiterada del yo que tiene la capacidad de descomponerse en los padecimientos y recomponerse en la meditación de lo que le sucede y le impone padecimientos.

se padece. De allí la importancia de la intimidad: permite reconocer un ritmo en el mundo; ritmo que, sin embargo, no tiene forma ni se asemeja a nada.

Por otro lado, la vida profunda de Barba Jacob refiere a una manera de reconocer la movilidad del todo y su imposibilidad de ser algo conocido y susceptible de ser apropiado como algo unificado. Además es un modo de autoexpresión del padecimiento del mundo con todo y su movilidad, con todo y su *abscóndita armonía*³¹ que limita e insinúa un sentimiento de soledad y límite. Sobre esto, Barba Jacob (2012) escribe: «Mi mal es ir a tientas con alma enardecida, / ciego sin lazarillo bajo el azul de enero; / mi pena, estar a solas errante en el sendero; y el peor de mis daños, no comprender la vida.» (pp. 27-28) Con ello, se advierte el padecimiento de lo limitado, de la no comprensión de la totalidad de la vida, como también la tristeza que produce la no comprensión del ritmo que esta propone e impone. La vida, en fin, trae consigo ritmos imposibles que, sin embargo, se convierten en el factor por el cual mantener cierta conexión con el mundo y con lo que de él se pueda considerar hogar.

En sus líneas poéticas, Tomás González (2018), a quien los viajes le llevaron a la creación de paisajes, recrea una imagen del límite, de esa imposibilidad de tenerlo todo que se extiende desde lo más cercano y va al horizonte y que, a pesar de ello, mantiene el impulso creador como un ancla al mundo:

Así como los días no se componen de horas / ni las dalias de pétalos. / Así como las huellas digitales / no se componen de células arracimadas / en armoniosas formas circulares. / Ni las páginas de palabras. / Ni los libros de páginas. / Así como el amor no se compone / de gestos más caricias, ni lo forman las miríadas / de segundos de amor bajo las sábanas, / anchos como estuarios... / del mismo modo las cataratas del Niágara, / patrimonio de poetas, / concertistas, mecánicos, agiotistas / y de todo aquel, en fin, que quiera disfrutarlas, / podrán medirse, analizarse, escupirse, / e incluso aniquilarse, / pero nunca serán poseídas por el hombre / ni por nadie. (p. 135)

Las cosas del mundo, en el caso que nos propone Tomás González, son inmunes a la posesión por parte de lo humano. Nada en el mundo, a pesar del esfuerzo de querer conectar con

³¹ Este término aparece en el poema *Acuarimántima* y expresa lo que podría leerse como la manera en que el poeta propone un modo de mirar el mundo, es decir, como una armonía secreta o escondida; un entramado de tonos que no se puede descifrar. Cf.: Barba Jacob, P. (2012). *Poesía completa*. Bogotá. Punto de Lectura; p. 208.

él, es comprensible, en términos de su apropiación, ni mucho menos posibilita que se dé un mínimo encuentro con la totalidad. A esta totalidad se llega solo por medio del encuentro consigo mismo. Esto es, teniendo en cuenta que viviendo la vida profunda se reconoce el mundo con su ritmo incomprensible, se puede advertir que en el mundo propio, limitado y doloroso, se halla algo fragmentario que, sin embargo, se conecta con todo desde la posibilidad. Con esto, se puede decir que la vida profunda, tanto como la intimidad, es la búsqueda del ritmo del mundo a través del ritmo propio. Una tarea dolorosa que, sin embargo, configura y reconfigura el mundo solo con un paso a la vez.

La soledad en estos casos no es sinónimo de aislamiento. Ambas búsquedas apuntan a un clima interior, a un ritmo en que se configura un modo de habitar que reconoce la imposibilidad; esto es, un modo de habitar melancólico, en el que se reconoce el límite y la tristeza de ser limitado. Sin embargo, este límite, esta soledad íntima y profunda, es susceptible de ser trastocado, pues para la búsqueda de la intimidad y la vida profunda son indispensables la ensoñación, esa capacidad de rehacerse en la posibilidad, la ilusión, aquella que acerca lo perdido en el mundo y lo conjuga con lo propio, y la creación, de la que nace el entramado a través del cual se cruzan los límites y se establece un lazo con el ritmo incomprensible que empapa la vida y nos hace padecerla.

Entendiendo entonces esta relación entre la creación y la búsqueda de una vida profunda, vale preguntarse cuál es su ritmo y qué hace que en el encuentro con la profundidad de la vida se configure un desencuentro con el paso del tiempo. Para ello, es necesaria la configuración de un ritmo lento, en el que la creación juega el papel de posibilitar el encuentro con lo simple como un hallazgo de las potencias de la totalidad, a pesar de que la vida siempre está más allá del alcance de dicha lentitud.

Con cierto ritmo y en cierta proporción³²

El deseo permanente de devorar el mundo, referido esto a la posibilidad de obtener de él la totalidad, pero no poder es una de las cualidades características de la melancolía. Para la creación de sí mismo son necesarios tanto este deseo como el dolor de no poder satisfacerlo. Toda experiencia creadora se asume como dolorosa porque acrecienta la sensación de incomprensión de

³² Este subtítulo refiere al pasaje del poema *Balada de la loca alegría*, de Barba Jacob. Cf.: Barba Jacob, P. (2012). *Poesía completa*. Bogotá. Punto de Lectura; pág. 165.

las cosas que se hacen manifiestas en ritmos confusos e inarmónicos. Este tipo de dolor, de nuevo, se puede encontrar en las líricas de la canción popular, en la que se conserva un sentido melancólico de un mundo inabarcable. En las primeras líneas de su canción *Lejanías*, Lucho Bowen y Carlos Rubira Infante (1991) cantan:

En las lejanías dejé mis tristezas. / He forjado solo mi robusta sed. / Oscuro, no valgo todas las grandezas / que siento muy hondo, / que siento muy hondo / dentro de mi ser. [...] Corazón anciano, ya no hay quién te quiera. / La tragedia dura de mi senectud. / Ya para mis huesos, cuando yo me muera / tal vez lo más blando, / tal vez lo más blando / será mi ataúd.³³

Con ello se puede dar cuenta del encuentro entre la creación y el dolor de no poder hacer propias todas las cosas del mundo, a pesar de ello, los músicos encuentran que su sed, es decir, su anhelo de acercarse al mundo que se les aparece tristemente lejano permanece incluso en su vejez. Manifiestan, además, cierta ilusión de que, aún después de la muerte, habrá en el mundo un sitio blando en el cual reposar su cuerpo inerte. La vida dura y los vestigios del mundo que no volverá a ser se ablandaría un poco, según narra la canción, en el reposo eterno del cuerpo en el ataúd.

Mantener el anhelo es una de las tareas más difíciles de la búsqueda del ritmo de la vida profunda. En Barba Jacob (2012) este anhelo se hace patente cuando pone de manifiesto:

[...] hay días en que somos tan plácidos, tan plácidos... / - ¡niñez en el crepúsculo! ¡lagunas de zafir! - / que un verso, un trino, un monte, un pájaro que cruza, / ¡y hasta las propias penas! nos hacen sonreír. (p. 107)

Con ello, el poeta que canta a la movilidad de las cosas propone que en medio de los padecimientos y la sensación de incompletitud, las cosas sencillas, con ritmos proporcionados y lentos, que se aparecen como cotidianas y aparentemente simples, pueden proporcionar un cierto alivio frente a la inconmensurabilidad del mundo. Tales cosas, a pesar de su sencillez, acercan el mundo en toda su complejidad y permiten alcanzar un fragmento casi atómico de totalidad; fragmento que se presenta, como diría Barba Jacob (2012), «con cierto ritmo y en cierta proporción» (p. 165), es decir, con la medida perfecta para forjar una ilusión en la que hasta las penas son motivo de sonrisa, pues son una muestra dolorosa de la grandeza del mundo y su inmensa

³³ Bowen, L; Rubira, C. (1991). *Lejanías* [canción]. En *Clásicos para el recuerdo*, vol. 12. Aquellas Canciones Récorde. Min. 15:07.

posibilidad. De allí que se pueda expresar, con el autor, que la forja del ritmo de la vida profunda, aunque dolorosa, se juega en medio de ilusión y creación de ritmos propios que acercan, al menos vagamente a esa “niñez del crepúsculo” y a esas “lagunas de zafir” (2012, p. 107) en que la totalidad no era una imposibilidad, sino un hogar de juegos que todo el tiempo podía ser trastocado y explotado por ese ritmo explosivo y esa creatividad inimaginable propios de la infancia y la juventud.

El ritmo de la vida profunda se devela en Barba Jacob, finalmente, como un ritmo de la juventud perdida, en la que todo se reconocía un poco más cercano y, por ende, daba la imagen de un hogar que en el presente se pierde como una silueta crepuscular que pronto se confunde con las siluetas del mundo que alguna vez fue tan propio y vívido. En otras palabras, la búsqueda de la vida profunda tiene la cadencia de un ritmo que ahora no se comprende, que se hace lejano y se reproduce como anhelo y como ilusión que luchan por no perderse a través de los juegos de la creación. Si se le da un ritmo al *dolor sin nombre*, sería entonces un *ritmo sin nombre*, un ritmo que a nada se parece y con nada se compara; ritmo de constante pérdida que se muestra fragmentariamente en las creaciones dolorosas de sí mismo, para dar de cuando en cuando un viso de ilusión que hay que esforzarse en mantener. Dice Barba Jacob (2012), en su *Canción de la hora feliz*:

Tuve yo un dolor tan íntimo y tan fiero, / de tan cruel dominio y trágica opresión, / que a tientas, en las ráfagas de su huracán postrero, / fui hasta la Muerte... Un alba se hizo en mi corazón. // Bien sé que aún me aguardan angustias infinitas / bajo el rigor del tiempo que nevará en mi sien; / que la alegría es lúgubre; que rodarán marchitas / sus rosas en la onda del lúgubre vaivén. (p. 180)

Esta imagen da a entender el fenómeno de la ilusión que se mantiene aún cuando la lejanía y la muerte de las cosas del mundo están presentes en la creación del sí mismo. A pesar de aquel dolor íntimo y de la cercanía que ello le supuso con la muerte, el autor se permite redescubrir cierta alegría a través de la imagen del alba en el corazón. La propuesta es, entonces, reconocer que en el dolor y la muerte existe la posibilidad del desenlace del alba. A cada crepúsculo le sucede la oscuridad y a cada oscuridad, la luz del alba del día que se anhela.

La famosa línea que declara anhelante «[t]al vez bajo otro cielo la Gloria nos sonría... la vida es clara, undívaga y abierta como un mar» (Barba Jacob, 2012, p.1) pone de manifiesto la

ilusión de que, más allá del dolor y el padecimiento del límite, más allá del sentimiento de no pertenecer a ningún lugar y más allá de aquel *ritmo sin nombre* que configura el mundo y lo aleja de toda comprensión del ser humano, la búsqueda de la vida profunda, que siempre se padece *con cierto ritmo y en cierta proporción*³⁴, se consume en cada fragmento de creación de sí y del mundo; y que esta creación nunca se detiene, como no se detiene la movilidad de las cosas del mundo.

³⁴ Cf.: Barba Jacob, P. (2012). *Poesía completa*. Bogotá. Punto de Lectura; pág. 165.

Capítulo III: Cenizas³⁵. La creación como camino de una vida que se resiste al olvido en Manuel Mejía Vallejo

Más allá de la mera cuita del paso de los días y del mero divagar del transeúnte, un espacio que conjuga el mundo interior y el mundo que rodea a las personas; uno en que el recuerdo de lo olvidado y dejado de lado por la misma memoria en su jugarreta se dispone a aparecer en el melodrama del día a día. De este misterio en el que dos mundos se juntan, nace una narrativa que se configura como el camino de un creador solitario: Manuel Mejía Vallejo, el escritor que nació en una casona diagonal a la casa natal de Santa Laura Montoya, en Jericó, Antioquia, hace el milagro de recrear un universo propio a partir de la mirada sobre la montaña, para lograr sobrevivir al olvido del mundo que pasa desapercibido frente a las grandes simples cosas.

La obra de Mejía Vallejo se configura en gran medida como un compendio de relatos dedicados a la memoria de aquello que ve lejano y sin nitidez, derruido por el tiempo. Su vida, al igual que sus letras, se constituyen en un desarraigo que su propio trasiego le impuso. Se trata de un viajero obligado, llevado fuera de la tierra que él considera propia, exiliado de su patria geográfica. Como Barba Jacob, lleva una vida de trashumante y se reconoce lejano de sí mismo y de las cosas que le rodeaban y le permitían captarse como en un refugio. La tristeza, la congoja, la sensación de límite y otros tantos fenómenos que padece, permiten enlazar a Mejía Vallejo con Barba Jacob y González. Más aún, la configuración de un ritmo, en tanto motivo de supervivencia y revelación de cierta memoria olvidada, la escritura acerca de las cosas que no vuelven y que fracturan cada vez más la unidad del sí mismo, y la creación a partir de los tormentos del camino y de los recuerdos que acercan lo lejano, son los puntos que conectan la obra de Mejía Vallejo (por lo menos la obra poética, que tendrá más peso en este estudio) y su vida con los autores de los capítulos anteriores.

La lucha de quien anhela

³⁵ Este título es tomado de la canción *Cenizas*, interpretada por Los Yumbos. Cf.: Los Yumbos. (1996). *Cenizas*. [canción]. En *Añoranza, 20 grandes éxitos*. Sonolux.

La comprensión de la lejanía es un *leitmotiv* de la obra narrativa y poética de Mejía Vallejo, en la medida en que, incluso en las cosas más comunes y corrientes, es decir, en la cotidianidad que se le impone, encuentra fragmentos que reconoce ya olvidados. Más que nostalgia, en él se puede reconocer una melancolía, pues no anhela volver a ciertos momentos de la vida en su narración, sino que se permite reconocerlos imposibles e inabarcables; con la imagen crepuscular que González propone a la melancolía³⁶. En su primera novela, *La tierra éramos nosotros* (2000), escrita, según él mismo, en medio de momentos de baja anímica³⁷, confiesa: «en seguida de mi apartamento se oye el martilleo del zapatero que habla con su mujer sobre lo difícil de la vida.» (p. 23) y más adelante, «[s]í, las mañanas de mi pueblo son tristonas. Esto debe ser como a ratos imagino el cielo: un lugar bellamente aburridor.» (p. 23). Así, ya en el autor jericiano se encuentra una suerte de confrontación de la cotidianidad, que ofrece cosas y las desborda y que, sin embargo, se torna un lugar para el hastío y el desencuentro de sí mismo. Con la cotidianidad entonces es necesario mantener una brega; una brega honrada (Mejía Vallejo, 2000, p. 22), que resulta fundamental para el encuentro con la auténtica creación de sí mismo en medio de todas las cosas.

La reiteración, que ya aparecía en la obra de González y se intuía en el ritmo poético de Barba Jacob, toma un papel importante en la obra de Mejía Vallejo. La búsqueda en la que se ve envuelto el autor cuando comienza a escribir una obra a partir de su propio recuerdo le hace dar cuenta de algo fundamental: la reiteración de los días, que hace que estos pierdan sus límites y sus contrastes entre sí, también permite advertir mejor los sucesos que marcan la vida y desdoblan y reconfiguran sus ritmos. Por ello el autor ya advierte un ritmo creador que intenta integrar los fragmentos de su vida. Su vida es, pues, una vida atada a una *memoria del olvido*³⁸. En el caso de Mejía Vallejo, la búsqueda se realiza en el pasado, a partir de un retorno que, en su caso, es doble. Lo que relata en *La tierra éramos nosotros* nace, no solo de un retorno por medio del recuerdo a la tierra que consideró en algún momento su lugar propio, sino también de un retorno físico en el que reconoció una posibilidad de amplificar, en medio de tantas cosas que consideraba reiterativas, fenómenos que se camuflan en el entrelíneas del día a día. En cada recuerdo que se le abría con

³⁶ Cf.: González, F. (1970). *Pensamientos de un viejo*. Bedout. [p. 28]

³⁷ Cf.: Mejía Vallejo, M. (2000). *La tierra éramos nosotros*. Biblioteca Pública Piloto. *Advertencia inútil*.

³⁸ Este es el nombre que recibe uno de sus libros de poesía. Cf.: Mejía Vallejo, M. (2014). *Memoria del olvido*. Universidad Externado de Colombia.

ver ciertos personajes y lugares, se abría también todo un mundo de posibilidades. Mundo que, sin embargo, ya reconocía como lejano y dispuesto al olvido más que al reencuentro completo.

Así, Mejía Vallejo se reconoce con Barba Jacob y González en un punto: el retorno es imposible. No se puede regresar a un lugar siendo la misma persona. En cuanto un lugar es dejado atrás, también es dejado atrás el fragmento de sí mismo que se reconoció en ese lugar. Pero no se trata de dejar que cada retazo se quede en los lugares dejados, pues recrear esas imágenes pasadas implica un inevitable rescate de algo que es propio, de un trozo auténtico que debe mantenerse en la búsqueda de la unidad del sí mismo. Tal es la razón de la creación de Mejía Vallejo. Él es foráneo de sí mismo y, sin embargo, lleva a cuestas todo su mundo. En el mundo, el autor es capaz de encontrar fragmentos de hogar, pues cotidianidad y recuerdos son fenómenos que se pueden hallar en cualquier lugar y tiempo.

Para dar claridad a lo anterior, en la presentación del libro de coplas *Prácticas para el olvido* (1993)³⁹, Mejía Vallejo declara una sensación de desencuentro con las cosas presentes, que intenta configurar como un todo a partir del recuerdo. Dice:

Este soy yo, el que se va. Mirada larga para las cosas, angustia lenta en las soledades. Vecino de la muerte, ahí, como quien respira, [...]. Y el amor, prolongación de todos los tiempos sin conjugación posible. Lo que fue seguirá siendo; lo que no ha sido, será. No habría entonces, turno para la desesperanza. Y en ella vamos quienes aparecimos tarde a sabiendas de que llegará un día. El día. Estaremos lejos. (p. 9)

La escritura de Mejía Vallejo es, entonces, una mirada desolada de sí mismo, es decir, una mirada melancólica de las cosas que lo constituyen. Ahí nace la mirada larga: una mirada en la que las cosas pasan a lo lejos, inasibles e inacabadas; la mirada de la soledad de Mejía Vallejo tiene un registro angustiado y cercano a la conciencia de la fragmentariedad. Tal amputación de las cosas que le rodean supone una conciencia del límite que se hace patente también en González y Barba Jacob.

Lo que se acerca cuando se aleja

³⁹ Cf.: Mejía V., M. (1993). *Prácticas para el olvido*. Editorial Universidad de Antioquia.

La imagen de la melancolía en Mejía Vallejo toma cierta forma en el pueblo de Balandú, nacido de un imaginario de anhelos y recuerdos que se saben ya imposibles y a veces imposibles para la evocación, por su pérdida en el olvido. Sobre Balandú, el autor dice: «[s]i una nota que el amor hiera, y se estanca en el corazón olvidado, eso es Balandú.» (Mejía Vallejo, 1984, p. 50) Esta declaración se puede tomar como invitación a pensar en la creación de un mundo interior, oportuno para guardar las cosas encontradas, para emprender una búsqueda que no cesa, que por ser búsqueda se ha de construir, poco a poco, en base a cierto ritmo que, en el caso de Balandú, se juega entre el recuerdo y la sensación del olvido en el corazón.

En este punto emerge la lucha de la obra de Mejía Vallejo: se trata de la lucha de un agonizante⁴⁰ que tiene como horizonte un lugar propio. Para esta brega, el autor jericano recurre a un fenómeno importante en su obra: una búsqueda de la memoria del olvido. De esto se puede concluir, al menos parcialmente, que lo que en González es la búsqueda de la intimidad y en Barba Jacob es la Vida Profunda, en Mejía Vallejo es Balandú, que se configura en una memoria particular: la memoria del olvido.

El rescate que trae para Mejía Vallejo la creación es, sobre todo, una suerte de evocación. Por la creación se vuelve a sí mismo. Un sí mismo perdido que se intenta reencontrar en cada camino y cada jornada reiterada de la cotidianidad. Se lucha en cada camino y atraviesa lo circundante como si se tratara de un mapa de su propia patria perdida, de su intimidad fracturada en la memoria que se olvida y va muriendo. Mejía Vallejo (2000a) relata en *El forastero*⁴¹ al personaje que retorna a un sitio que pareciera considerarlo propio, a pesar del nomadismo que comprende su figura:

Traía con él su mirada, como envuelto en ella, como si ella no le dejara ver. Pero observaba las calles empedradas del pueblo, sus balcones con macetas y muchachas, los zaguanes amplios, la sombra que el sol arrojaba contra las aceras: al recorrerlas parecía caminar dentro de sí mismo para

⁴⁰ Para este texto, los términos *agonizante* y *agonía* refieren a las ya escritas por González en el *Libro de los viajes o de las presencias* (1973), en el que dice: «[...] se trata íntimamente de un negocio personal, con uno mismo, dirigiendo su persona para encontrar su originalidad. [...] El agonizante cada vez huele más a sí mismo, camina, orina y hace todo como solo él puede hacerlo, en fin, va siendo él mismo.» (p. 13) Se afirma que el agonizante es aquel que va caminando en búsqueda de la intimidad y la lucha que este trasiego compone. La agonía es una brega permanente con los padecimientos propios, que proponen una creación y recreación de sí mismo en la medida en que la gestión del ritmo se va configurando con el paso de los días y el camino que se recorre.

⁴¹ Este microcuento de Manuel Mejía Vallejo, junto con otros tantos que se recopilaron, se encuentra en Mejía V., M. (2000a). *Otras historias*. Biblioteca Pública Piloto.

rescatar su vida de antes, su vida ligada al pueblo estancado en un tiempo de soledad, eso parecía.
(p.27)

El forastero guarda en su mirada una suerte de melancolía, su ritmo de creación parece tener como bastón este padecimiento, se encuentra en medio de las cosas lejanas, que se guardan en medio de la memoria como vitalidades que luchan contra el desdibujamiento. La creación a partir de la memoria es una actividad desesperanzadora: desliga las cosas de su nitidez y presencia permanente. Esta brega creadora se torna en un viaje que intenta rescatar aquello que, finalmente, desborda el recuerdo y, por ende, aquello que en el recuerdo se llegó a considerar propio. Se trata de un exilio de lo propio, que le impone a Mejía Vallejo una entrega a todas las cosas que aparecen como propias, pero que, en esa posibilidad, también comienzan a hacerse forasteras de su lugar propio.

En su poesía, este fenómeno creador que mantiene una tensión entre lo que se tiene como esperanza y lo que se pierde en el desencuentro, se hace evidente por su carácter melancólico, que invita a comprender en Mejía Vallejo (2014) una sensación irremediable de límite. Dice así:

Una voz entreabre la puerta de la infancia / donde juegan recuerdos / suaves como la neblina. // Se despiertan las huellas / y vuelven a susurrar el paso / su paso de regreso. // De tanto andar a solas / se extraviaron los primeros recuerdos. (p. 18)

Lo irremediamente lejano que aparece en la obra de Mejía Vallejo es, principalmente, el recuerdo del pasado. Debido a tal pérdida, incluso la creación de lazos con todo lo circundante en el presente se va tornando extraños, inasibles y cercanos a la imposibilidad. El fenómeno a partir del cual se puede observar la pérdida del mundo que se guarda en los recuerdos es la fragmentariedad: cada parte que se pierde y se olvida es parte de su propio cuerpo que se desgasta, envejece y va muriendo. Mejía Vallejo (2014) describe esta suerte de herida así:

El salto dejó su fatiga / como un sudor de piel cansada: / la vida, / este resuello de los tremedales.
// Yo soy el que invoca en la alta noche, / el que soñó y aguarda. / Solo burbujas de dolor espeso / marcarán mi fuga. // Yo soy el que se hunde. (p. 32)

El hundimiento brinda la imagen de quien se va desposeyendo de la relación con lo propio. En el fango de los tremedales se van quedando, como anclados al suelo, los pasos. La violencia

del respiro de la vida, de ese resuello de los tremedales, es una constante en el viaje de quien va en busca de su Balandú, al encuentro de presencias perdidas y recuerdos perturbados y repletos de límites y oscuridad que marcan desde el principio la obra de Mejía Vallejo.

Vamos en fila india hacia la muerte, en fila india vamos contra ella⁴²

El recuerdo, en tanto es un *leitmotiv* de la obra de Mejía Vallejo, permanece como una esperanza de vida del lugar propio del que se parte para no volver a ser el mismo. Esto es, aunque físicamente no se pueda retornar al lugar de lo ya vivido, a ese Balandú donde se guarda la intimidad del mundo interior la memoria mantiene las cosas apegadas a una vida presente, que sigue marcando, de una manera u otra, un ritmo en el interior de quien está lejos de sí mismo y del mundo.

Sin embargo, para admitir la vida de las cosas en el hogar anhelado que yace en el recuerdo, es necesario extender una suerte de muerte en sus espacios, que se figura como un límite en la memoria. El mundo que sobrevive, lo hace porque está luchando incansablemente y casi fugitivamente contra el olvido; porque permanece agonizante tratando de caminar resolviendo el deterioro y el desgaste de la nitidez de los tiempos y espacios que la memoria se crea. El poeta jericano Amílcar Osorio configura una especie de mundo para resguardarse de los espacios invadidos de muerte, en los que las cosas se permiten luchar contra el olvido irremediable. Se podría hablar de una poesía que batalla contra el fenómeno del límite que cada vez agrieta más lo propio y lo desmenuza, que va consumiendo el mundo guardado y lo convierte en una creación que pierde intimidad y se evapora con lo demás. Dice Osorio (2001) en su poema:

Las losas de terracota han sido removidas; / alguna falta, otra en pedazos reventada. // el sepia de los zócalos partido con los días, / sus dibujaciones cómplices, sus límites, el barniz arcaico; / en él crecen humedades, / progresan líquenes y hongos, / prominentes por los ojos ya en vigilia, / a la iniciación de la noche, / a los márgenes del crepúsculo. (p. 47)

El espacio que describe el autor en el poema guarda la imagen de una casa abandonada, antigua y consumida por la vida más propia del olvido y el dejamiento: líquenes y hongos, que se

⁴² Este subtítulo se encuentra en las líneas de uno de los poemas de Mejía Vallejo en *Memoria del olvido*. Cf.: Mejía V., M. (2014). *Memoria del olvido*. Universidad Externado de Colombia; p. 16.

reproducen en el sitio que guarda humedades. Allá en la casa que antes era habitada relucen por su ausencia los pasos presentes y las agonías de quien se paseaba por los rincones para organizarla como si se tratase de su propio negocio⁴³. Hay pedazos rotos y otros ya no están. La casa que Amílcar Osorio expone vaciada es la morada del mundo interior habitado, del que cada quién se exilia a fin de divagar por otros campos de sí mismo y del mundo de afuera. El mundo que se crea a partir de los recuerdos, que por sí mismo se encarga de luchar contra los polvos de los caminos⁴⁴ y los caminantes que se van deteniendo en su peregrinaje al pasado que alguna vez les fue motivo de presencias.

Por este motivo se entiende que el espacio fragmentario, que se halla en el crepúsculo de su propia presencia, es el sitio más propicio para que se cree, crezca y sobreviva, a pesar de tanto abandono, la vida misma. Así, con la imagen del hogar del olvido nace la imagen hermana de la vida, que solo crece y se reaviva en tanto se va tornando hacia cierto ritmo de vida, en este caso el ritmo de creación a partir del recuerdo

Todo cuanto se crea es un motivo esperanzador para seguir creando; tal es la afirmación de González que se puede leer en los textos de Mejía Vallejo. El primero menciona: «Me gusta la esperanza que hay en el invierno. Lo bueno es la promesa y en el verano [igual] hay promesa de muerte». Todo cuanto parece lejano guarda cierta promesa de cercanía. De ahí que con la creación emerja una promesa de reencuentro con el espacio en bruma del recuerdo. Aunque no se haya habitado por mucho la intimidad de la memoria, ella misma se hace un hogar en los umbrales que emergen en el crepúsculo, en medio de los tejidos de que constituyen una vida que se va buscando. En la muerte de las cosas no hay realmente muerte, sino que hay espacio para otras vidas posibles, anheladas o dejadas de lado en el camino. Mejía Vallejo, no lejos de Amílcar Osorio y González, reconoce este fenómeno en el que incluso la vida en creación y reconfiguración constante se ha de gestionar y gastar con cierto ritmo, con cierto semblante en el paso. De esta manera se mantiene vivo el espacio de lo perdido, a pesar de que ya no es vivido.

⁴³ El negocio propio, que se ha mencionado varias veces a lo largo del texto, sigue teniendo el carácter de gestión del ritmo que ya se ha observado en González. Cf.: González, F. (1973). p. 12.

⁴⁴ Ref.: Irusta, A. (1980). *Polvo de los caminos*. [canción]. En *Fábula para Gardel*. Funny Records.

Mejía Vallejo reconoce el entrelíneas de la memoria del olvido como un espacio crepuscular. Con sus relatos y creaciones poéticas este autor se hace un espacio para el olvido que se constituye como un metrónomo que marca los pasos de sus relatos de errante (que al cabo son relatos autobiográficos). En su libro de décimas, *El viento lo dijo* (1981), el autor brinda estas líneas:

Por tanto cantar la pena / llegué a olvidar el amor, / y en esa pena el agror del alma y su cadena. /
Puede ser que lo que suena / disuene en mi eternidad, / o el silencio sin edad / aturda en la noche
sola / -contra un mar de vieja ola- / esta sola soledad. (p. 59; décima 37)

La décima del autor desborda en bienvenidas los caminos olvidados. Cuando habla del silencio sin edad, no refiere más que al silencio que guardaran las cosas que agonizan en la memoria. Dicha memoria no guarda relación con el tiempo lineal de todo relato y vida de caminos diestros y planeados. En la memoria el tiempo actúa de manera inesperada. Esta da lugar a una confluencia de tiempos, donde pasado y presente convergen en las líneas que se exponen.

Para dar claridad a lo que de la memoria se rescata en las creaciones de Mejía Vallejo, Walter Benjamin (2005) comenta: «[y] como a la mayoría de mis amigos, me gusta lo que me falta, lo monstruoso, lo que no puede vivir, lo que no puede llegar a término [...]» (p. 166). Lo que Benjamin brinda es la figura de lo heterogéneo que transcurre en medio del silencio; de lo que tiene lugar entre la multiplicidad que se oculta en los espacios más marcados por la soledad: lo monstruoso, lo que no puede llegar a término, lo que desborda y es ilimitado; todo lo que nace de ella es lo más vital para la creación.

A pesar de que en estas líneas se manifiesta un olvido del amor, por ejemplo, aún se mantiene este sentimiento de vitalidad, en el que el retorno tiene la posibilidad más grande, llegando en forma de memorias inesperadas y aparentemente arrítmicas a dislocar el presente con su totalidad inasible. Estos silencios que irrumpen la vida que se anda y se desanda se constituyen como las sombras que guardan creaciones del sí mismo que ni siquiera el sí mismo concibe tener.

Por ello Mejía Vallejo, Barba Jacob y González comparten un tipo de creación particular: crean desde el límite. Vierten su obra en las remembranzas, aun a pesar de que en ella se juegan cosas desconocidas. Se juega todo lo que puede llegar a ser a sabiendas de que ya no es posible

que todo a la vez se dé. El juego de las creaciones de Mejía Vallejo surge entonces melancólicamente. Quiere serlo todo, su pasado y su presente y, sin embargo, no puede llegar a ser (o volver a ser[lo]) todo. Sus narraciones, tanto como sus poemas, guardan cierto amor anhelante por el pasado; amor que se va renovando y se recrea y mantiene viva la voluntad de salvar cierta memoria de las garras del olvido.

Retazos destejidos de la misma melancolía

La cercanía de Mejía Vallejo y Fernando González no solo se establece en términos de su obra, pues también en vida, al menos a través de referencias, también se encuentra un lazo. Es necesario precisar lo que González alguna vez dijo de Mejía Vallejo a finales de los sesenta a propósito de uno de los textos que leyó del autor. Dice González:

Quando le hacíamos grandes preguntas, él nos respondía incertidumbres serenas, seguro de que la verdad es más esquiva que el pez en una mano enjabonada. Como el amor. Me parece maravilloso esto de ser experto en desorientaciones, porque nos obligó a pensar. Y si la vida venía de atrás, él nos hizo creer en los años que pasaban y en los que podrían venir, con una fe desgarrada en esta Colombia todavía por hacer.⁴⁵

La desorientación y el encuentro de caminos tangentes en Mejía Vallejo en sus conversaciones no es gratis, pues tanto su obra como su misma disposición emocional le permitían evocar siempre las búsquedas de espacios propios en los que la posibilidad de trastocar los límites, incluso en una conversación cotidiana, le significaran una suerte de juego vital. La creación en Mejía Vallejo es también esta suerte de juego, en la medida en que las cosas se le convierten en mundos que traen consigo posibilidad de lo que González manifiesta sobre él como una creencia en “los años que pasaban y en los que podrían venir”. La tensión entre la esperanza y la desesperanza cumple su tarea en momentos en que la memoria aparece intempestiva en medio de conversaciones corrientes, como las que Mejía Vallejo narra en su obra.

⁴⁵ Cf.: González, F. (9 de marzo de 2022). *Fernando González, Ochoa y Manuel Mejía Vallejo en Otraparte*. Otraparte. <https://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/imagen/ultimos/ua-mejia-vallejo-1/>

Cuando se crea no hay nada totalmente muerto. Todo entra en el sorteo de los límites y por tanto, todo tiene la posibilidad de ir más allá de todo límite. El recuerdo es en lo que se juega la creación en Mejía Vallejo. No desprecia la incertidumbre de ser un apátrida de su propio Balandú, como en González se podría leer acaso en sus primeras obras, sino que se permite dar al pasado la forma en la que él mismo se quiera aparecer. En cada aparición, el pasado se renueva, se reencuentra en el camino con la totalidad de las cosas y habita inesperadamente el Balandú que todas las personas guardan, signifique esto pérdida o ganancia en el reto del reencuentro con el lugar propio.

Eliana Urrego (2016), estudiosa de Mejía Vallejo, argumenta la necesidad de la creación a partir del recuerdo que ya se ha leído en el autor. Aclara muy oportunamente que «la memoria [...] se aparta de los discursos veraces, y se acerca más a la imaginación que permite reconstruir el pasado y darle un sentido a la existencia [...]» (p. 91), con lo que da a entender que la necesidad de la memoria que se relata a partir de los recuerdos, germina y tiene su punto vital en la búsqueda del camino más propicio para hallar el espacio propio. Dice Urrego (2016) líneas más abajo: «Para Mejía Vallejo no hay lucha más intensa en el hombre que la batalla contra el olvido, contra la muerte: “Uno se muere cuando lo olvidan” es uno de sus más conocidos versos.» (p. 93) Y así es como la agonía que menciona González⁴⁶ se hace patente en este autor, en la medida en que la lucha contra el olvido es un constante y el camino se constituye de imágenes pasadas que siempre intentan, a la vista de la conciencia de la persona o no, sobrevivir ante la muerte que supone el olvido.

En Mejía Vallejo, el mundo interior toma muchas imágenes pasadas y presentes. En la narración existe la inevitable confluencia que permite que los límites jueguen entre sí y se diluyan creando un tejido con un ritmo que se va forjando cada vez renovado. Mejía Vallejo (1984) habla sobre Balandú como si se tratara de su propia vida forjada por recuerdos. Dice:

Si vas a un pueblo donde se oye por lo menos el cascoteo de un caballo sobre las piedras, ese es Balandú; si pasas por un lugar y escuchas fuertes golpes de campana que hacen estremecer a las ramas sobre los tapiales, ese es Balandú; si llegas a un sitio de paredes altas y balcones y aleros carcomidos, con golondrinas en el vecindario, ese es Balandú; si ves hileras de muchachas con

⁴⁶ Cf.: González, F. (2002a); p. 12.

alegría temerosa por la plaza y sus aceras, eso es Balandú; si miras un llanto frente a una boca que ríe, campanas al fondo, eso es Balandú, si notas que el amor te hiere y se estanca en el corazón olvidado, eso es Balandú [...]; si a las primeras horas de la madrugada, hacia los rastrojos de unas afueras móviles, pasan fantasmas furtivos, estás en Balandú; si atestigüas por el atrio y las aceras el taconeo de pares y pares de zapatos gastados de ausencia, ese es Balandú; si crees estar en el largo día de difuntos y sabes que las campanas doblan tu muerte, conocerás a Balandú, otra muerte más sobre tu muerte. (p. 50)

Ese Balandú que relata tantas cosas cotidianas, que rememora tiempos que se reencuentran y crean atmósferas de melancolía y ritmos marcados con las cenizas de las cosas que no aparecen hasta que se recomponen; ese Balandú que transfigura los espacios y los convierte en un sinfín de cosas que transcurren al mismo tiempo y que desbordan los sentidos; ese Balandú que presenta las imágenes de una emocionalidad derruida, gastada por el paso del tiempo y la juventud envejecida; todo lo que Mejía Vallejo contempla en la respuesta a la pregunta “¿Qué diablos es Balandú?” es, no solo un espacio creado para el recuerdo, sino un espacio íntimo que alivia la carga de los límites que propone el camino que se anda y se desanda. Balandú es la intimidad; Balandú es la juventud que se busca y la Vida profunda; Balandú es “los días en que somos tan móviles como las leves briznas al viento y al azar”; finalmente, Balandú es la búsqueda permanente de la vitalidad que se defiende con la pluma de la creación constante de sí mismo y de todo lo circundante.

El mundo interior siempre está jugando juegos de vida o muerte. En el Balandú que Mejía Vallejo habita mientras concibe su vida interior la vida misma se le mueve, se le fractura, la padece y la medita⁴⁷ y, en los casos tristes del desbordamiento, se le disuelve en la memoria del olvido. Con Mejía Vallejo se da cuenta de que, aun sabiendo que hay mucho universo perdido en el olvido, es necesario, no menos que vital, seguir creando, seguirse creando a sí mismo, habitando el Balandú que se construye de batallas. Al menos en ese pueblito con alma de memoria que es la vida profunda y la intimidad más auténtica sobrevive algo de lo que la totalidad de las cosas regala como atisbos de todo lo oculto en el crepúsculo; de todo lo que ahora está lejano y solo se acerca

⁴⁷ Esta conexión del “padezco pero medito” de González con la creación desde el recuerdo de Mejía Vallejo y con la creación poética en busca de la vida profunda en Barba Jacob es importante para enlazar a los tres en un mismo fenómeno: la melancolía, el ritmo y la creación, van de la mano en cada uno de estos tres autores.

cuando toma forma en el relato anhelado de un autor melancólico que, sin embargo, carga en su ritmo cierto carácter de esperanza.

Conclusiones

Los padecimientos que nacen en la raíz de los dramas vitales generan inquietudes que no cesan de ahondar en la comprensión de la Intimidad de las personas. Toda filosofía es un drama de preguntas incómodas, que desentrañan las convicciones sobre el sentido de esta y proponen fracturas y límites acerca de su aparente unidad. Toda vida que se sumerge en la meditación interior se ha de jugar su propia condición en medio de luchas permanentes que reconfiguran los ritmos y el ánimo con los que el camino hacia el reconocimiento de sí mismo se va creando.

González muestra una cercanía con este fenómeno del juego vital con las herramientas que le va brindando un dolor que no tiene nombre⁴⁸: el dolor de vivir. Dedicó sus meditaciones a los viajes, a la lentitud, a la presencia desbordada de todas las cosas y al límite, en el que planta la semilla de la permanencia. Dice en sus *Pensamientos de un viejo* (1970): «El que desea, es porque se considera incompleto, porque está descontento de sí mismo» (p. 112). Con esto, se puede considerar que la sensación de incompletitud genera inquietud, en este caso manifestada como descontento. De ella nace la melancolía, que se desenvuelve y reflexiona en González como un impulso para la creación. Líneas más abajo, menciona que «[e]s necesario aceptar el dolor como un hermano inseparable del contento» (p. 113), con lo que se pone en juego el hecho de que cada parte dolorosa y dramática de la vida tiene como contraparte un contento por el hecho de mantenerse en la agonía, es decir, en la lucha diaria por estar en el camino de la búsqueda de la armonía con todas las cosas: la Intimidad.

En el poeta santarrosano Porfirio Barba Jacob se mantiene un talante similar; una suerte de sensación de lejanía consigo mismo y con el mundo le impide retornar a lo que él considera un lugar propio. De ahí que se le considere un desposeído, hijo de la pérdida de sí mismo. Sin embargo, no por esto deja de mantener en su obra el asombro y el ritmo de la juventud del que intenta reencontrarse. Y, aunque para el último aliento de su obra permanece esta búsqueda, el poeta reconoce en sí mismo una pérdida de esperanza. Así, tanto en Barba Jacob como en González se encuentra esta contradicción entre el contento y el descontento, que se podrían traducir en esperanza y desesperanza frente a los caminos de la vida.

⁴⁸ De esta consideración se establece que el capítulo se halla subtítulo *Dolor sin nombre*,

En su poema *Nueva canción de la vida profunda*, Barba Jacob (2012) escribe: «No te vas, torcaza rendida, juventud dulce, / dulcemente desfallecida, ¡no te vas! / Quiero apurar el íntimo deleite de la vida... // - ¿Y nada más / - Y un poco más.» (p. 146). Ante la esperanza desfallecida de la juventud, el poeta se muestra aún esperanzado, aún con fuerza y voluntad para proponerle a su camino ya envejecido un ritmo de ilusión. Propone también una lucha incansable contra el límite: juega con los límites de sí mismo para intentar comprenderse un poco más en medio de la vida.

Barba Jacob, además, fue parte de las citas de Fernando González y le permitió ciertas meditaciones. En este caso, en el *Libro de los viajes o de las presencias* (1973), González cita a Barba Jacob respecto de la desnudez y la intimidad: «Ni un albo amor, ni un odio me esclarece, / alma ciega en la sombra ilimitada; / y a ritmo y ritmo el corazón parece / decir muriendo: ¡nada! ¡nada!» (p. 77). Las reflexiones de ambos autores parecen estar conectadas por el motivo del desbordamiento de todo lo circundante y así mismo sus propios ritmos: asombrados y melancólicos frente a lo ilimitado, pero sin perder el tono de la voluntad permanente de creación de un lugar propio.

Por último, en Manuel Mejía Vallejo está también este tono atiborrado de recuerdos y de lejanías que expresan una suerte de desazón con el mundo y dolor de vivir. Tanto en sus cuentos como en sus novelas extensas y sus poemas se encuentra ese tono melancólico del que se reconoce inundado de límites. La suya es una creación para las sombras, para los olvidos que desbordan la memoria y quedan en los márgenes de su patria interior. Así se expresa, por ejemplo, en su presentación del libro de coplas *Prácticas para el olvido* (1993):

Este soy yo, el que se va. Mirada larga para las cosas, angustia lenta en las soledades. El vecino de la muerte, ahí, como quien respira, sobre los hombros un abrigador de lana india, en la mano un cigarrillo y un sombrero de paja. Y el amor, prolongación de todos los tiempos sin conjugación posible. Lo que fue seguirá siendo; lo que no ha sido, será. No habría, entonces, turno para la desesperanza. Y en ella vamos quienes aparecimos tarde a sabiendas de que llegará un día. El día. Estaremos lejos. (p. 9)

Esta descripción de sí mismo no se desliga de la desesperanza; por el contrario, la reconoce en su vida y la acepta como parte de su ritmo, al que le otorga la mirada larga de los crepúsculos del melancólico y la conciencia de la cercanía de la muerte como una amiga que acompaña. Su

imagen es la de un transeúnte como cualquier otro que camina en los parques y los caminos: padece, pero medita; reconoce en las afecciones una posibilidad de trascendencia de la mera vivencia y se sortea un reencuentro con el lugar íntimo a partir de lo que los recuerdos le permiten rescatar de sí mismo.

En Mejía Vallejo existe, como en González y Barba Jacob, el reconocimiento del límite. «Este soy yo, el que se va» (Mejía Vallejo, 1993, p. 9) está expresado múltiples veces en su obra. Similar al *padezco pero metido* de González (1969, pp. 94 - 95, 104) y *a la espuma del tiempo* que se escapa de Barba Jacob (2012, p. 112).

Además de la vida que se desborda y deja una sensación de límite, además de la melancolía y la mirada crepuscular del mundo, además del reconocimiento de un ritmo lento pero cercano cada vez más con las cosas del mundo y además del padecimiento del viaje que no cesa, hay en estos tres autores un fenómeno común: la creación. Por ella, en ella y gracias a ella, estos autores logran sembrar un techo que da sombra y refugio a la reflexión por el sentido y la gestión de una vida filosófica, es decir, de una vida meditada a pesar de todo.

En los tres autores la creación desde el ritmo melancólico, es decir, desde el ritmo de la lejanía del lugar propio, es el pretexto para mantenerse conectados con las cadencias que configuran el mundo propio y el compartido. Ahí reside el carácter filosófico de la literatura, la poesía y la vida padecida: cada paso, cada impulso, cada amor, cada desamor, cada aventura y cada desventura son movimientos que inquietan la vida y la ponen en entredicho; invitan a la consideración de su sentido y su ánimo vital. En últimas, la creación es un fenómeno filosófico, pues siempre invita a preguntarse qué hacer con lo que se padece y se reflexiona, qué decir frente a los dramas vitales y cómo gestionar una vida que merezca ser vivida a pesar del dolor de vivir.

Referencias bibliográficas

- Barba Jacob, P. (1944). *Antorchas contra el viento*. Ministerio de Educación.
- Barba Jacob, P. (2012). *Poesía completa*. Punto de Lectura.
- Barba Jacob, P. (2016). *Cancionero antioqueño*. Fallidos Editores.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal S.A.
- Engelhardt, G. J. “The ‘De contemptu mundi’ of Bernardus Morvalensis,” *Mediaeval Studies*, vol. 22 (1960), pp. 134–135. Fuente: George J. Engelhardt, The De contemptu mundi of Bernardus Morvalensis, Part One: A Study in Common place - PhilPapers.
- García Lorca, F. (2 de septiembre de 2021). *El diamante*. Poeticous. <https://www.poeticous.com/federico-garcia-lorca/el-diamante?locale=es>.
- González, F. (1969). *El remordimiento (problemas de teología moral)*. Editorial Albon-Interprint S.A.
- González, F. (1970). *Pensamientos de un viejo*. Editorial Bedout S.A.
- González, F. (1973). *Libro de los viajes o de las presencias*. Bedout S.A.
- González, F. (2002). *Viaje a pie*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- González, F. (2002a). *Libro de los viajes o de las presencias*. Ediciones Otraparte.
- González, F. (2002b). *El maestro de escuela*. Ediciones Otraparte.
- González, F. (2005). *El payaso interior*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- González, F. (2008). *Salomé / El remordimiento*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- González, F. (2015). *Mi Simón Bolívar*. Ediciones Otraparte.
- González, Tomás. (2018). *Manglares*. Seix Barral.

- González, F. (9 de marzo de 2022). *Fernando González Ochoa y Manuel Mejía Vallejo en Otraparte*. Otraparte. <https://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/imagen/ultimos/ua-mejia-vallejo-1/>
- Greiff, L. (1925). *Tergiversaciones de Leo LeGris, Matías Aldecoa y Gaspar: primer mamotreto*. Tip. Augusta.
- Greiff, L. (1975). *Libro de relatos*. Compañía de Empaques S.A.
- Le Breton, D. (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Waldhuter Editores.
- Mejía V., M. (1981). *El viento lo dijo*. Ediciones Literatura, Arte y Ciencia de la Universidad de Antioquia.
- Mejía V., M. (1984). *Y el mundo sigue andando*. Editorial Planeta.
- Mejía V., M. (2000). *La tierra éramos nosotros*. Biblioteca Pública Piloto.
- Mejía V., M. (2000a). *Otras historias*. Biblioteca Pública Piloto.
- Mejía V., M. (2014). *Memoria del olvido*. Universidad Externado de Colombia.
- Osorio, A. (2001). *Vana Stanza*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Pessoa, F. (2020). *Libro del desasosiego*. Seix Barral.
- Pessoa, F. (2012). *Poesía IV. Los poemas de Álvaro de Campos 2*. Abada Editores.
- Rilke, R. M. (1982). *Cartas a un joven poeta*. Alianza Editorial.
- Urrego, E. M. (2016). “Manuel Mejía Vallejo, narrador del recuerdo”, en *Escritos*. Vol. 24, Núm. 52. Enero – junio 2016. Pp. 89 – 114.
- Zurita, R. (2017). *INRI*. Fondo de Cultura Económica.

Referencias fonográficas

Arvizu, J; Cueto, M. (2018). *La tristeza es mía* [canción]. En *Dulce añoranza*. Looks like Music.

Bowen, L; Rubira, C. (1991). *Lejanías* [canción]. En *Clásicos para el recuerdo, vol. 12*.
Aquellas Canciones Réconds.

Cárdenas, O. (1994). *El provinciano* [canción]. En *40 clásicos de oro. Disco 2*. Sonolux.

Cortez, A. (1971). *No soy de aquí* [canción]. En *No soy de aquí*. Hispavox S.A.

Irusta, A. (1980). *Polvo de los caminos*. [canción]. En *Fábula para Gardel*. Funny Records.

Los Yumbos. (1996). *Cenizas*. [canción]. En *Añoranza, 20 grandes éxitos*. Sonolux.

Obdulio y Julián. (2019). *Dolor sin nombre* [canción]. En *Cuatro preguntas*. Looks like Music.

“Anexo”: Comentario sobre las referencias musicales

El viaje y la melancolía van ligados como el arco a las cuerdas del violín: se hacen sonoros sus matices al relacionarles. La música es uno de los frutos de la grandeza emocional y poética de la vivencia filosófica (vivencia no conceptualizada) de los provincianos, los viajeros y cabalgantes campesinos que migraron a la ciudad, a causa de las ideas de progreso de la época. La música también fue víctima de estas ideas. Cuando los merenderos y trovadores de coplas migraron, se estaban estableciendo simultáneamente en las ciudades principales del país ciertas instituciones que prometían un grado de profesionalización musical llamativo. La obra primera de Fernando González, Barba Jacob, Mejía Vallejo y otros autores que convergieron con él en sus viajes es, de alguna manera, hija de esta época de nomadismo que emergió entre merenderos y bohemias (idea redundante, ya que ser merendero, bohemio y nómada vienen a sinónimos).

Hemos de considerar en la música su histórico camino hacia los bares donde los campesinos y los señores de alto oído se encontraban. Ella es un momento de encuentro de viajes y de ritmos. Es comprendida como un lenguaje antes del lenguaje⁴⁹, lo que le da un carácter más emocional frente a otros contenidos artísticos. Antes de este último- del lenguaje- hay una emoción, un padecimiento que ha de ser meditado. En las cadencias de melodías, armonías y ritmos se halla un sentimiento, propio del encuentro o desencuentro de algo en el mundo. La música es, en principio, un tiempo de encuentro con un ritmo, una convergencia de los ritmos de la vida en el presente y una determinación creativa que expresa los climas internos a través del choque sonoro entre partículas en el aire.

El camino hacia el reconocimiento del ritmo propio no es realmente un camino. La música, cuya combinación de notas y sonoridades constituye un cierto refugio, no es un sendero en el espacio, sino un instante en que confluyen los tiempos y llega a la memoria lo que se encuentra en las brumas del olvido. Lo ya oído y lo que está por oírse, todo está ahí, en ese momento intempestivo de ritmos y sonoridades.

Refugio es el sitio en el cual una persona se hace consciente del propio ritmo y va tomando con este un modo de habitar el mundo. Por esto, se tomará a la música como el arte a través del

⁴⁹ Cf.: Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Paidós.

cual un impulso creativo puede llegar a un encuentro con la ventura más propia de las personas: el encuentro consigo mismas.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. (2000). *Sobre la música*. Paidós.