

## LA METÁFORA DE LA TEMPORALIDAD EN *ESTORAQUES*, DE EDUARDO COTE LAMUS

JIMMY HUMBERTO FORTUNA VARGAS

RESUMEN	Este trabajo, que hace parte del enfoque semiótico de investigación, trata de presentar, brevemente, algunas ideas acerca de la posibilidad de considerar la obra <i>Estoraques</i> , del poeta colombiano Eduardo Cote Lamus, como una metáfora de la temporalidad. En esta investigación, se puede apreciar una aproximación semiótica al poema <i>Estoraques</i> , especialmente, a una estrofa en la que se dan como artífices del tiempo a “los hombres”. Para este análisis semiótico, se seleccionaron estos versos, ya que en ellos se muestra la toma de distancia que hace el <i>yo poético</i> de los de su especie, al mencionar “los hombres” y referirse a “ellos” como hacedores del tiempo, lo que, de entrada, presupone una mirada subjetiva, pues éste solo existe en y por la conciencia.
PALABRAS CLAVE	Temporalidad, metáfora, semiótica, viento, triple mimesis, estoraques.
ABSTRACT	<b>THE METAPHOR OF TEMPORALITY IN <i>ESTORAQUES</i>, BY EDUARDO COTE LAMUS</b>  This work, which makes part of the semiotic research approach, intends to briefly present some ideas on the possibility of considering the work <i>Estoraques</i> , by Colombian poet Eduardo Cote Lamus, as a metaphor of temporality. In this study, a semiotic approach of the poem <i>Estoraques</i> is seen, especially a stanza that considers “men” craftsmen of time. For this semiotic analysis, these verses were selected due to the fact that, in them, it is possible to see the distance set between the authorial voice and their own species by mentioning “men” and by referring to “them” as time makers, which presupposes a subjective view as time only exists in and because of conscience.
KEYWORDS	Temporality, metaphor, semiotics, wind, triple mimesis, estoraques.
RECIBIDO	06 de mayo de 2010
APROBADO	18 de mayo de 2010
CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO	FORTUNA VARGAS, Jimmy Humberto. “La metáfora de la temporalidad en <i>Estoraques</i> , de Eduardo Cote Lamus”, en: <i>Revista S</i> . Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, vol. 4, 2010.

## A LUIS FRANCISCO VARGAS ESTUPIÑÁN

*En verdad,  
el tiempo no contaba, no cuenta.  
El tiempo queda atrás.  
El tiempo en la selva lo mide  
la velocidad del viento,  
la inclemencia de la lluvia,  
la creciente de los ríos,  
la lejana pregunta de un pájaro salvaje  
y la respuesta tremenda de las fieras.<sup>1</sup>*

EDUARDO COTE LAMUS

*Y es que Cote no daba puntadas al azar.  
No se dejaba subyugar  
por el simple juego de adjetivos,  
ni cocinaba sus versos  
en manidos moldes poéticos generacionales.  
Su poesía obedecía  
a un laborioso trabajo de alquimista.  
Era un poeta de taller.<sup>2</sup>*

DAVID BONELLS

El poema *Estoraques*<sup>3</sup>, de Eduardo Cote Lamus, está organizado de la siguiente manera: la dedicatoria en la que aparece el nombre de Jorge Gaitán Durán, poeta nortesantandereano y compañero de la Revista Mito. Después de esta mención, hay dos versos al inicio de este escrito y luego de esto, tres epígrafes que corresponden a igual número de autores: Ageo, T. S. Eliot y Octavio Paz. Acto seguido, están las ocho partes, cuyas divisiones están escritas en números romanos. En total, este texto poético se compone de 513 versos. En la primera parte hay 68 versos. En la segunda, 43. En la tercera, 68. En la cuarta, 63. En la quinta, 60. En la sexta, 113. En la séptima, 85. Finalmente, en la octava parte, hay 11 versos.

Respecto de la métrica y de la rima, hay que señalar que este poema se compone de versos heterométricos y anisosilábicos. En torno a este aspecto de los versos heterométricos, en la estrofa

1, al hacer el conteo de sílabas, se aprecia que el primer verso tiene 11; el segundo, 12; el tercero, 11; el cuarto, 11; el quinto, 10 y el sexto, 9. Hecho que corrobora que, efectivamente, esta estrofa se compone de versos que tienen un número desigual de sílabas métricas. En cuanto a la mención de anisosilábico, es decir, de corte irregular, se percibe que no hay igualdad ni regularidad con los versos que componen esta estrofa, pues estos varían entre verso y verso.

ESTROFAS	VERSOS
1	68
2	43
3	68
4	63
5	60
6	113
7	85
8	11

**Tabla 1.** Número de estrofas y versos de *Estoraques*, de Eduardo Cote Lamus.

Para el análisis semiótico de esta investigación, se tomará todo el poema, es decir, las ocho partes que conforman *Estoraques*, ya que cada una de las divisiones que integran este extenso texto poético son claves y evidencian el proceso degenerativo de esa montaña que termina convirtiéndose en estoraques, donde ya no hay nada. Además, para poder hacer ese rastreo de la presencia de la temporalidad como ese tiempo vivido que experimenta el *yo lírico*, se hace necesario hacer el recorrido narrativo de cada una de las porciones que aluden a un mismo lugar y a un mismo fenómeno, pero desde una diferente mirada, óptica y perspectiva que se plantean en cada una de las divisiones del objeto de estudio. Es decir, que *Estoraques*, de Eduardo Cote Lamus, es un poema que está dividido en ocho partes independientes entre sí, pero que, al mismo tiempo, integran una totalidad vinculada por la unidad temática de la temporalidad que puede ser visible al considerar el todo como un proceso de la narratividad. Al respecto, el maestro Eduardo Serrano Orejuela expresa, a partir de una idea de Gérard Genette, que "lo narrativo (=el relato) es un modo de <<representación>> necesariamente verbal que se diferencia de otros modos de «representación», como el dramático, el gráfico,

<sup>1</sup> COTE LAMUS, Eduardo. Obra literaria. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976, p. 356.

<sup>2</sup> BONELLS, David. "Epílogo", en: FLÓREZ MOYA, Cicerón (et al.). Eduardo Cote Lamus: 30 años de ausencia. Cúcuta: Instituto de Cultura y Bellas Artes del Norte de Santander, 1994, p. 79.

<sup>3</sup> COTE LAMUS, Eduardo. *Estoraques*. Bogotá: Ministerio de Educación, 1963.

etc.”<sup>4</sup>. Hay que señalar, como lo expresa el profesor Serrano Orejuela en las *Notas* que acompañan al libro antes citado, que “el modelo narratológico no agota su pertinencia en el terreno de la narratividad literaria, sino que la hace extensiva al amplio campo de la narratividad *verbal* (es decir, de la narratividad manifestada lingüísticamente), que incluye la literatura, pero también la historia, la noticia periodística, la conversación cotidiana, la tradición oral y muchos otros dominios que sería insensato pretender evocar”<sup>5</sup>.

En el estudio de la relación del plano formal con el de la significación, se podría esbozar perfectamente un análisis sobre esas imágenes fotográficas que acompañan el texto poético y ver cómo se complementan y enriquecen ambas producciones semióticas en el extenso poema titulado *Estoraques*. Es evidente que para este tipo de análisis, los aportes de la semiótica de la imagen, de las figuras retóricas y de la sintaxis figurativa serán imprescindibles, ya que permitirán establecer hasta qué punto lo que está escrito de manera poética alimenta lo representado a través de las imágenes. Sin embargo, ésta no es la preocupación principal y el análisis se centrará solamente en el poema, sin tener en cuenta esas fotos. La articulación imagen y palabra podría ser una continuación de la presente investigación. Como se aprecia, este comentario podría enriquecer el análisis, pero no hace parte de la presente investigación y posterior estudio.

El análisis que se propone se puede plantear partiendo de cualquier punto, pero como lo señala el profesor Horacio Rosales “ninguno de éstos se produce separado de los otros: las demostraciones alcanzadas en uno determinan los alcances analíticos en el otro nivel”<sup>6</sup>. Con base en esto, se optó por partir del nivel figurativo, es decir, de la superficie del discurso. A partir de los hallazgos encontrados en este nivel, se procedió a seguir con el nivel semionarrativo, es decir, el análisis de lo que el objeto relata, y, finalmente, con el axiológico, donde se

aprecia el sistema de valores que sustenta la obra *Estoraques*, de Eduardo Cote Lamus. En este último nivel, se presentaron todas las valoraciones que emergieron, es decir, los valores que este extenso poema pone en tensión. De igual manera, se muestran algunas conclusiones en torno a la forma de vida que propone el objeto, definida como ese “correlato bastante general que define al *estilo cultural* de una colectividad”<sup>7</sup>. Dicho de otro modo, esta investigación presenta el análisis semiótico realizado a todo un poema considerado como un producto de la cultura, como lo expresa Horacio Rosales:

La culture, en tant qu’objet de la sémiotique, est considérée comme un vaste espace de pratiques de sens. Évidemment, l’analyse de ces pratiques ne se limite pas à l’identification d’un comportement comme une qualité indiciaire, car ce sont des actions qui évoquent d’autres formes et d’autres signifiés, même lorsqu’on envisage une expérience sensible et perceptive.<sup>8</sup>

Con base en esto, *Estoraques*, visto como un objeto vinculado al mundo, es lo que hace de éste un objeto que produce sentido y, por ende, se asume como un objeto semiótico de investigación en el que hay de manera implícita y explícita toda una serie de relaciones.

## NIVEL FIGURATIVO

Como lo plantea el semiólogo Desiderio Navarro, en “los discursos lingüísticos (construidos con una “lengua natural”), el componente *figurativo* es aquel conjunto de rasgos del contenido que tienen un correspondiente *perceptivo* en el *plano de la expresión* del mundo natural”<sup>9</sup>. En el objeto de estudio de esta investigación se cumple, precisamente, esa serie de aspectos que el autor, antes citado, menciona cuando se refiere a esta instancia que en el nivel figurativo del discurso se muestra como

<sup>4</sup> SERRANO OREJUELA, Eduardo. La narración literaria. Cali: Colección de Autores Vallecaucanos, 1996, p. 14.

<sup>5</sup> SERRANO, op. cit., p. 110.

<sup>6</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. Esquema de trabajo o esquema de presentación del trabajo de investigación. Notas de clase (inédito). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en semiótica, 2008, p. 2.

<sup>7</sup> Cf. FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG. Tensión y significación. Lima: Universidad de Lima, 2004; ROSALES CUEVA, José Horacio. Mesa temática de trabajo. Meta-representaciones (semiótica) de la cultura colombiana. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2008.

<sup>8</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l’autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique. Limoges: Université de Limoges, 2006, p. 13.

<sup>9</sup> NAVARRO, Desiderio. Semiótica del texto fílmico. Lima: Universidad de Lima, 2003.

los nuevos investimentos que se agregan al nivel temático, a través de las figuras del contenido; con base en ello, los objetos se hacen visibles, es decir, pueden ser percibidos como referentes del mundo<sup>10</sup>, ya que en *Estoraques*, como se evidencia, hay toda una larga lista de referentes que funcionan y establecen vínculos con el mundo natural, son esos lugares comunes que hacen posible la precomprensión<sup>11</sup> que permite una aproximación al texto poético. Lo que se hace palpable en este nivel es cómo “el sujeto percibiente y actuante” del que habla Desiderio Navarro, citando a Hjelmslev, asigna un orden a la materia *inorganizada* y la transforma en una *sustancia*<sup>12</sup> que nos impele a reflexionar, actuar y a tomar una posición en el mundo construido y configurado por el autor.

Hay que tener presente que las *figuras*, dentro de la propuesta de Navarro, sustentada en Joseph Courtés, no son entidades autónomas, ya que éstas aparecen como *configuraciones* sostenidas y apoyadas por una forma narrativa que les da, otorga e impone un sentido<sup>13</sup>. Además, dentro de la definición de recorrido figurativo dada por Greimas y Courtés, se asume éste como

Un encadenamiento isotópico de figuras, correlativo a un tema dado. Este encadenamiento, basado en la asociación de las figuras - propia de un universo cultural determinado - es, en parte, libre y, en parte, constreñido, en la medida en que, al colocarse una primera figura, ésta sólo evoca a algunas, con exclusión de otras.<sup>14</sup>

En el caso de la presente investigación se asume el tema de la temporalidad, que puede ser representado por figuras que son perceptibles desde el plano de la expresión.

No hay que olvidar que para poder vislumbrar todo este tipo de menciones, se procede a la identificación de las estructuras narrativas que organizan, constituyen e instauran el discurso

poético convertido en objeto de estudio y análisis semiótico. Estas estructuras se presentarán más adelante.

#### FIGURAS RECURRENTES EN ESTORAQUES

A partir de todo lo presentado en esta investigación y apoyado en la tesis doctoral del profesor Horacio Rosales<sup>15</sup>, se propone una presentación, a manera de síntesis, de las figuras que participan en la construcción de esa metáfora de la temporalidad, contenida en el poema *Estoraques*, del poeta y político Eduardo Cote Lamus. Esas figuras recurrentes son extraídas de la última creación poética del vate nortesantandereano y están, igualmente, subordinadas a la estructuración de las axiologías que serán analizadas posteriormente. La idea es, precisamente, dar cuenta de todo esos entramados que se perciben en *Estoraques* y exponer, como lo plantea Joseph Courtés<sup>16</sup>, las relaciones que se establecen entre temas y figuras, pues, como lo señala Desiderio Blanco: “Un tema cualquiera puede ser expresado discursivamente por figuras diferentes”<sup>17</sup>.

Por esto, el tema es la “experiencia de la temporalidad”, aspecto que el poema hace evidente, pues ese “tiempo vivido” en el poema enlaza con un “ámbito y el entorno de otros ámbitos”<sup>18</sup>; en ese periplo, el *yo lírico* pasa, por ejemplo, por el Palatino para llegar a los estoraques y manifestar que “Aquí el asunto es muy distinto”<sup>19</sup>, lo que da la sensación de diferencia, pero que, en el fondo, es crear algo muy similar, pues como se expresa en el mismo poema: “Tanto viaje humano / hasta el fondo del alma para verse / después de tanta huella igual que antes”<sup>20</sup>. Este sujeto plantea todo un itinerario en el tiempo y en el espacio, partiendo de hechos no vividos por él mismo, pero de los que tiene información, contrastándolos con los que sí ha vivido y padecido y ver en esas torres

<sup>10</sup> NAVARRO, op. cit.

<sup>11</sup> Es decir, la capacidad para entender, con anterioridad, todos los elementos explícitos que componen la obra *Estoraques*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 236.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph COURTÉS. *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1990.

<sup>15</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie Analyse sémiotique*, op. cit, p. 91.

<sup>16</sup> COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos, 1997.

<sup>17</sup> NAVARRO, op. cit., p. 252.

<sup>18</sup> VALENCIA GARCÍA, Guadalupe. *Entre cronos y kairós*. México: Universidad Nacional de México, 2007, p. 11.

<sup>19</sup> COTE, Estoraques, op. cit, p. 42.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 59.

de tierra y arenisca un espejo invertido de todas las civilizaciones anteriores; es decir, toma su lugar de origen, para ver el universo y viceversa. Temporalidad que, en palabras de Merleau-Ponty, a su vez apoyado en las reflexiones de Heidegger, manifiesta que ésta se “temporaliza como futuro-que-va-al-pasado-viniendo-al-presente”<sup>21</sup>. Son, precisamente, estos giros en el tiempo los que se pretenden demostrar, a través del mismo texto poético.

Así, la obra *Estoraques* muestra esa temporalidad, esa experiencia vivida y padecida que se hace palpable por esa práctica que pone en evidencia el *yo lírico* y es esa necesidad de cantar, de darle vida a su canto poético. En otras palabras, el *yo poético* emprende una práctica que es la poesía. En ésta, se hace patente su temporalidad que oscila entre un presente, un pasado y un futuro.

A continuación, se expone una tabla que está organizada a partir de dos columnas. Por un lado, se tomaron tres “categorías temporales”: “pasado”, “presente” y “futuro”; en la otra, se mencionan los “semas de la temporalidad”: “lo ya vivido”, “no devenir – no vivido” y “devenir”. Precisamente, en esta tabla el “pasado” se asume como “lo ya vivido”, como aquello que, continuamente, se está reinterpreta y reactualizando por parte del *yo poético* y que no puede ser cambiado. En este caso particular, el pasado, como lo plantea la socióloga Guadalupe Valencia García: “tiene un peso mucho mayor que el presente en el pensamiento colectivo. Por ello, lo que un grupo opone a su pasado no es su presente, sino el pasado de aquellos grupos con los que tiende a identificarse”<sup>22</sup>. Además, el pasado “siempre es visto a través del cristal del presente y, en esa medida, está sujeto a reinterpretación”<sup>23</sup>. Respecto del “presente”, que aunque es ambiguo, pues éste varía dependiendo de la perspectiva en la cual se le ubique<sup>24</sup>, se asume como ese momento en el que el *yo poético* percibe de manera directa esos “árboles de arena” y todo lo que acontece a su alrededor; es decir, lo tangible, lo real y lo objetivo,

pero que corresponde a lo “no vivido”. Finalmente, la otra dimensión a la que se alude en la tabla es la del “futuro”, vista como esa proyección, ese “devenir” que, como lo recalca Valencia García, “el hombre vive volcado hacia el mañana; en su capacidad de futurición radica toda acción intencionada, toda praxis”<sup>25</sup>.

Esta tabla muestra que la temporalidad va asociada a espacios y a seres (humanos) cuya existencia es espacial, pero ambos, espacio-tiempo y hombres, están sometidos a una fuerza mayor (a una especie de primeridad peirceana): insondable (contrasta con el fin del poema). Si bien el análisis espacio-tiempo (aspectualidad va en el nivel semionarrativo), la reconstrucción modélica de las figuras que se hace aquí ya debe apuntar a esa relación. Es posible plantear si Cote Lamus, con este poema, no hace una alusión a la imperfección del sentido y a esta búsqueda inacabada de sentido y verdad que no se encuentra siquiera en Dios (aquí Cote, a través de su *yo poético* se acerca considerablemente a Greimas). Si bien una de las leyes universales (específicamente descrita por la estática y la física) es la entropía, esa especie de “desecho” que toda dinámica universal causa, en el hombre que busca sentido pareciera haber ciertos residuos que, aparentemente, son el anclaje del sentido; pero ellos, como los estoraques y las memorias del pasado, se desgastan y pierden poder como asidero para quien busca verdades, el sentido mismo. Pareciera que Cote Lamus dijera que el sentido (esa búsqueda desesperada de la verdad del *sujeto lírico* que revisa memoria y paisaje) es una tarea infructuosa: lo humano es imperfecto y, así como deambula el hombre en medio de la imperfección del sentido, parece que va el viento desesperado, como buscando a Dios, y chocando con los desgastes de las dinámicas universales que metaforizan una tarea infructuosa y desgastante del hombre y su esperanza: la imposibilidad de encontrar la verdad única, el sentido único, sólo habrá memoria y desgaste de ídolos e ideas. Esta tabla apunta a esto, porque las figuras están: estoraques, viento, el sujeto lírico que busca inspirarse en la naturaleza (estoraques) y sin verdades (con manos vacías) vuelve a la ciudad.

<sup>21</sup> MERLAU PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Planeta de Agostini, 1985, p. 428.

<sup>22</sup> VALENCIA, op. cit., p. 210.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 203.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 197.

<sup>25</sup> *Id.*, 206.

CATEGORÍA TEMPORAL: PASADO
<p><i>Lo ya vivido:</i>                      "El tiempo en otro sitio"                      "Una ciudad allí cumplió la vida"                      "Toda la historia cabe en la mirada"                      "El tiempo está en Sumeria, en Babilonia"                      "Hicieron los hombres el tiempo"</p>
CATEGORÍA TEMPORAL: PRESENTE
<p><i>No devenir - no vivido:</i>                      "Esto fue en el terreno de los hombres"                      "Esa colina es hija de los nobles"                      "Las ruinas así nos lo demuestran"                      "De modo que podemos ver las piedras"                      "Aquí el asunto es muy distinto"                      "Aquí hay un reino de tierra y arenisca"                      "Tampoco es esto Xochimilco, Chichen-Izá"                      "El tiempo nada más en la piel del estoraque"                      "Aquí las ruinas no están quietas"                      "lo que antes era escombros de palacio                      lo convirtió en estatua la erosión                      y lo que fue la sombra de la torre                      es ahora la sombra del chalán"                      "Pero es que aquí, también, todo se queda"                      "y todo esto que vemos y sentimos                      es no más que un asunto incomprensible"                      "El estoraque / siempre tiene las luces apagadas"                      "No hay mineral oculto en sus raíces"                      "Nada queda de todo, todo es nada"                      "Lo que existe es la sed y el resto es nada"</p>
CATEGORÍA TEMPORAL: FUTURO
<p><i>Devenir:</i>                      "El viento que viene y el viento que va"                      "El Palatino está dentro del tiempo"                      "El viento que viene y el que va"                      "¡Ahora viene el hombre caminando!"                      "Hoy es un rostro, máscara mañana"</p>

**Tabla 2.** Semas recurrentes en cuanto al fenómeno de la temporalidad.

Como se aprecia en la tabla 2, la experiencia del tiempo "puede surgir en base a relaciones significativas diversas"<sup>26</sup>; aspecto que es evidente en los versos seleccionados, ya que el *yo lírico*, frente a ciertos momentos y hechos históricos, expresa, de manera explícita, sus reacciones. Ejemplo de esto, está lo que este sujeto patémico experimenta frente a lugares como Sumeria, Babilonia, los Estoraques, entre otros. Es un tiempo cíclico, en el que, continuamente, a partir de los estoraques que son el presente del *yo poético*, permite que éste dé giros en el tiempo y haga viajes introspectivos, apoyándose en el pasado, visto como legado cultural de la humanidad; y del futuro, como esa posibilidad

de llegar a ser. Precisamente, estas relaciones que este sujeto mantiene, vistas como construcciones humanas, son portadoras de temporalidad<sup>27</sup>. Esto lleva a pensar en la idea de que el paisaje de los estoraques (espacio) es el punto de referencia de la instancia de enunciación dentro del discurso poético en el que un enunciador se embriaga figurándose como un *yo poético*.

### NIVEL SEMIONARRATIVO Y PASIONAL

En este nivel, en concordancia con el profesor Luis Fernando Arévalo, "la identificación del esquema narrativo permite construir la representación del texto, como objeto semiótico, reducido a sus propiedades esenciales"<sup>28</sup>. Es así como en el caso particular del poema *Estoraques*, se tomó en cuenta todo el poema, pero el análisis se enfatizó en una estrofa de la quinta parte de esta obra en la que se dan como artífices del tiempo a "los hombres".

#### EL DESARROLLO ESPACIO-TEMPORAL DE LO PREDICADO EN ESTORAQUES

En un primer acercamiento al análisis semionarrativo, es necesario considerar la aspectualidad espacial y temporal, pues ella se entiende como una especie de telón de fondo sobre el cual suceden las acciones. A lo largo de sus ocho partes que la conforman, hay un único espacio que es el lugar en el que se encuentran ubicados esos "árboles de arena" y se percibe, de igual manera, un desplazamiento que se ubica en diferentes escenarios y épocas históricas. Hay un "aquí" que es reiterativo en el poema, posiblemente, para referirse a un "ahora", es decir, al espacio en el que están los estoraques. Continuamente, hay un movimiento de un presente a un pasado, pero en el que solamente se refiere a todo lo que tenga que ver con la desesperanza, la desilusión, el caos, la destrucción, por ejemplo, cuando el *yo poético* en la parte VI expresa que "Ese mundo que se extinguió / tenía así que consumirse / porque al hombre le destruyeron /

<sup>27</sup> Loc. cit.

<sup>28</sup> ARÉVALO VIVEROS, Luis Fernando. Análisis semiótico de la construcción de identidades discursivas y de manifestaciones de contrapoder en letras de canciones del rock *underground* de Colombia. Cali: Universidad del Valle, 2008, p. 98.

<sup>26</sup> Id., 11.

todo aquello que poseía<sup>29</sup>, aspectos que, de una manera u otra, se aprecian en esas construcciones de arenisca en las que se encuentra ese *yo lírico* y que solamente el “viento” es el que modela las ruinas, ya que ellas, según él, no están quietas. Adicional a todo esto, hay que tener presente que el “aquí”, se refiere a los estoraques y el “allá” se bifurca en dos: la ciudad (a la que retorna el *yo poético* al final del poema) y el “allá” de toda la rememoración (Roma, etc.). Todo lo anterior hace ver que el *yo poético* está posicionado en un “aquí” y en un “ahora” que, contemplando el paisaje, se desplaza en el tiempo, a través de la memoria de grandes acontecimientos de la historia universal.

Ese tiempo vivido que experimenta el *yo poético* es un recorrido que inmediatamente hace pensar en los lugares que van desfilando a lo largo de ese tránsito entre las épocas más remotas o distantes y en el que hay una preocupación por volver al lugar en el que se encuentra esa voz para contrastar su mirada con esos pasos ya dados y padecidos; por ejemplo, en la parte VII el *yo poético* manifiesta que “Aquí las columnas hacinadas / recuerdan no se sabe si los bosques de olivos / que uncidos a sus nudos arden como lámparas / o los dedos de innumerables manos enterradas / cuyas palmas el destino no escribió; / se puede pensar que son raíces / por entre las que pasa un dios<sup>30</sup>. Como es apenas lógico, esa aspectualidad espacial que está presente en la obra está asociada a una aspectualidad temporal. Para aclarar y demostrar lo antes mencionado, se hace vital hacer ese recorrido desde la primera parte del poema, para culminar en la octava en la que se recoge la síntesis de todo lo expuesto en el texto poético.

En primer lugar, aparece una ciudad que es el terreno de los hombres. Hay una larga serie de menciones que aluden a Roma<sup>31</sup>: Rómulo, el Palatino, Augusto, Virgilio y Horacio. Todos estos elementos están emparentados con una ciudad coronada de hazañas y de templos. Un neto esplendor que circunda a este lugar, a esta civilización en la que se hicieron presentes personalidades como las mencionadas anteriormente que le dan ese pres-

tigio, esa magia y ese renombre a esta antigua civilización. Roma como una alusión directa a ese pasado milenario y a un lugar lleno de lujo, de sabiduría y de absoluta riqueza en todos los ámbitos.

Por otro lado, opuesto a este lugar, se menciona un “aquí” que se relaciona directamente con el presente en el que se encuentra el *yo lírico*. Un presente en el que el asunto es distinto, pues solamente hay una que otra columna y cauces solos; además, un espacio en el que los árboles no existen. Prácticamente, se está en un lugar rodeado de ruinas y nada más. Un aquí en el que “hay un reino de tierra y arenisca / maravillosamente sediento<sup>32</sup>”.

En la segunda parte, hay, de igual forma, un “antes” en el que se nombran lugares reconocidos y famosos por sus aportes culturales a la humanidad: Xochimilco, Chichén-Itzá y Machu-Pichu que hacen pensar en un pasado glorioso y maravilloso, ya que son grandes monumentos de la cultura precolombina y, en especial, porque aún sobreviven y hay una serie de imaginarios en torno a ellos y a la grandeza y majestuosidad con la que fueron construidos: el hecho de que le hayan podido ganar la batalla al tiempo. En oposición a este “antes”, está un presente en el que hay rostros desaparecidos y músculos amputados.

La siguiente tabla contiene una división entre los espacios que se nombran en el poema (allá) y el otro ámbito, referido en la obra poética de Cote Lamus: los estoraques (aquí). Adicional a esto, se tuvo en cuenta la parte axiológica, es decir, los valores asociados a estos lugares, según los elementos que la obra objeto de estudio postula. Finalmente, se enfatizó en el agente transformador o diferenciador que se presenta entre esa dualidad: “allá” - “aquí”. En esta representación, se resume lo que se percibe en el poema; cuando el *yo poético* se refiere a Grecia y a Roma, lo que sobresale es un “esplendor”, el brillo ante la magnificencia de estas culturas que, al contrastarlo con los estoraques, surge el “olvido”, pues, como él mismo lo plantea: “Aquí el asunto es muy distinto”. Por otro lado, cuando el *yo poético* alude a la cultura precolombina, manifiesta lo glorificante de esta cultura; pero cuando centra la mirada en los “árboles de arena”, éstos los percibe como una absoluta “condenación”.

<sup>29</sup> COTE, op. cit., p. 73.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 81.

<sup>31</sup> DUGGAN, Alfred. Los romanos. México: Litoarte, 1980.

<sup>32</sup> COTE, op. cit., p. 42.

ESPACIOS OTROS (ALLÁ)		ESTORAQUES (AQUÍ)		AGENTE DIFERENCIADOR DE ALLÁ/ AQUÍ:
Espacio	Valores asociados	Descripción del lugar	Valores asociados	
<i>Grecia y Roma</i>	<i>Esplendor</i>	"Aquí el asunto es muy distinto"	<i>olvido</i>	<i>viento-tiempo</i>
<i>Cultura pre-colombina</i>	<i>Gloria</i>	"encallada"	<i>condenación</i>	<i>viento</i>

Tabla 3. Espacios, valores y agentes predominantes en *Estoraques*

En una tercera parte, se retoma otra civilización primordial en el desarrollo de toda la humanidad por sus invaluable legados: Grecia<sup>33</sup>. Civilización en la que nacieron figuras en diferentes campos del saber. En esta tercera división, son mencionados Heráclito el Oscuro, Parménides y Gorgias. Precisamente, el *yo poético*, con base en estas figuras, expresa que "En la superficie el tiempo: Heráclito el Oscuro / hubiera aquí encontrado que su río es la sed, / hubiese encontrado que es mejor / el limo que los días, el cristal que las imágenes, / la rueda del molino igual al agua"<sup>34</sup>. Respecto de Parménides, el *yo poético* manifiesta que "Pero es que aquí, también, todo se queda. / Es que acaso ¿razón tenía Parménides? / En fundamento todo permanece"<sup>35</sup>. Finalmente, sobre Gorgias señala que "Al polvo nada vuelve, todo queda / delante de los ojos y las manos / sin poder recoger huellas de arena, / sin poder encontrar en tanta forma / cosa distinta de nuestro fracaso. / Por esto, Gorgias, Gorgias, yo te veo. / En la verdad te vi, en lo incomprendible / después de preguntar qué significan / esta vida, estos monstruos, estos sueños"<sup>36</sup>. Toda esta grandeza enfrentada a un ahora que ni siquiera es un recuerdo. Es un olvido en el que solamente aparece la nada. Más adelante, se alude a un presente, a un ahora en el que la situación es lamentable, ya que no hay mineral ni vegetación. Al respecto, el *yo poético* expresa que "No hay mineral oculto en sus raíces / ni la vegetación sobre su lomo, / no hay árbol ni camino ni labranzas / y ni siquiera estrellas en lo alto: / huyó hasta el trueno, el rayo y el relámpago"<sup>37</sup>. Es, prácticamente, un desierto aquel lugar que, en un pasado bas-

tante remoto, florecía por el verde de sus árboles y en el que el agua imponía su reino en medio de la naturaleza. En la quinta parte, aparecen nuevamente los hombres, que tuvieron el don de hacer el tiempo. En esta instancia, todo transcurre en el mismo sitio. Hay un antes en el que la montaña era el orgullo de la cordillera, contrastado con un ahora en el que eso ya no se evidencia, pues lo que hay son ruinas.

En la siguiente parte, el espacio es Europa. Hay algunos países que hacen pensar en este viejo continente: España, Alemania e Inglaterra y algunas ciudades que aluden a estas naciones, como son: Córdoba, Heidelberg y Londres, respectivamente. Además de estas urbes, se mencionan dos ríos, el Main (Alemania) y el Támesis (Inglaterra) que generan un nuevo contraste entre lo que se aprecia en estas regiones europeas y el sitio, que en esta sexta parte aparece con mayúscula inicial: Estoraques. Nuevamente se da ese contraste entre un "allá" que alude a Europa, es decir, lo extranjero y un "aquí" que se refiere a los estoraques, es decir, a lo nuestro, lo nacional. Este último sitio cobra valor porque se considera como el lugar de punición de las ciudades desaparecidas. Da la sensación como si el mundo se hubiese extinguido al contemplar esas formaciones o deformaciones de tierra y arenisca. En la séptima escena de este extenso poema, se afirma que "Toda la montaña es estoraques"<sup>38</sup>. El sueño de los hombres frente al "aquí" en el que los estoraques son simplemente unas ruinas o más bien una tumba de toda la humanidad. Al respecto, el *yo poético* señala que "Aquí no hay agua. Ni sed. / No hay nada"<sup>39</sup>. Se mantiene la idea de la parte anterior. Finalmente, en la última parte se hace presente la ciudad en la que convive el viento. Se da esa posibilidad de con-

<sup>33</sup> MONTANELLI, Indro. Historia de los griegos. Bogotá: Random House Mondadori, 2006.

<sup>34</sup> COTE, op. cit., p. 52.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 53.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>37</sup> *Id.*, 59.

<sup>38</sup> *Id.*, 80.

<sup>39</sup> *Id.*, 83.



siderar a este vasto lugar golpeado por el viento y el inclemente sol que secó los ríos como una ciudad ya desaparecida, como el recuerdo de toda esa belleza, luz, vida que algún día se apreció en ella.

Como se puede evidenciar a lo largo del extenso poema titulado *Estoraques*, se da un continuo movimiento, aunque siempre el *yo lírico* se encuentra en el mismo lugar (estoraques), pero se está moviendo a través de sus recuerdos a antiguas civilizaciones en las que la riqueza de sus templos, la sabiduría de sus pueblos y el brillo de sus costumbres eran la nota predominante en contraste con las ruinas, la nada, la sed, la quietud, la pobreza, la destrucción de ese lugar rodeado de árboles de arena en el que no transcurre ni pasa nada. Ese movimiento parte de los estoraques, circula tanto en Europa como en algunas civilizaciones pertenecientes a América y vuelve al lugar de origen no para retroalimentar el presente, sino para aumentar el desconsuelo, la desesperanza, la amargura, la tristeza y, en especial, la soledad. Es una especie de círculo que parte del lugar en el que habitan esas construcciones de arena que son contrastadas con las antiguas civilizaciones y con antiguos palacios y ciudades de renombre que permiten terminar el viaje, nuevamente, en las ruinas de donde se partió para que una vez posado allí, se inicie ese periplo infinito. Partir de este entorno caótico para recorrer y apreciar las maravillas de la humanidad y terminar nuevamente en esa mirada dolorosa e implacable del paso del viento y del tiempo. Un movimiento incesante que nunca terminará. Los estoraques como el punto de inicio, como el trampolín, como el as en la manga para saltar a otros grandes momentos de la historia de la humanidad en su total inmensidad y recaer en las ruinas que, como se enuncian en el poema, son el lugar de punición de todas las ciudades desaparecidas, como si todas ellas tuvieran su origen y su final en los altos, los duros, los broncos estoraques. Como si todas ellas tuvieran que convergir en ese lugar habitado por el viento, aquel que viene y que va.

El poema *Estoraques*, inicia con la mención explícita de los dos aspectos que son constantes a lo largo de todo el texto y son, precisamente, el “viento” y el “tiempo”. Acto seguido, se empieza a apreciar el espacio de “tierra y arenisca” como un sitio en el

que se albergan todas las civilizaciones antiguas. Se habla de Rómulo, hermano de Remo y fundador de Roma, y la historia relacionada con la loba que lo amamantó. Después, se alude al Palatino, famosa colina de Roma que guarda cercanía con el joven que fue alimentado por el mamífero carnívoro. Después de esto, aparece en el texto poético una evocación a Augusto que, según el poema, tuvo gran cercanía con los poetas para llevar con éxito su gobierno. Además de este gobernante romano, surge el nombre de Virgilio, poeta amigo de Augusto, autor de las *Geórgicas*, que hace referencia a la vida en el campo. Más adelante, es nombrado Horacio, que según el poema es dominador del metro y que se dedicó al cultivo de las palabras como nadie jamás lo hizo.

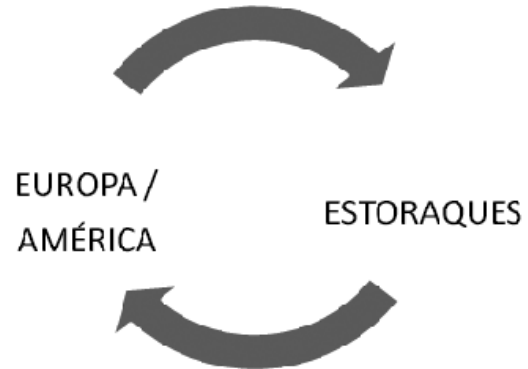


Figura 1. Espacios recurrentes en *Estoraques*, de Eduardo Cote Lamus.

En otro momento del texto y después de todos esos nombres que aparecen en esta primera parte del poema, vuelve a ser mención del Palatino para ser comparado su brillo con el “aquí” del texto en el que la situación es muy distinta, ya que no hay sino sombras, sed y en donde el viento, según el poema, sabe algo de todo lo que ha sido citado, pero que el tiempo desconoce todo esto. Finalmente, esta primera división del poema culmina con que el tiempo está en Sumeria, en Babilonia, en Tebas, en Nínive, en Egipto, en Creta, en el Partenón, en los museos, en Jenofonte, en los muros, en las ideas y en la política y que todos estos aspectos y lugares son, en general, “huesos de la civilización”.

La segunda parte inicia con una negación en la que se plantea que ese sitio sediento tampoco es Xochi-

milco, Chichén-Izá o Machu-Pichu, ni siquiera el producto ni el trabajo de los nativos del continente americano y que solamente es el viento.

En la siguiente división, se menciona que el tiempo está solamente en la piel del estorague. Hay un nuevo nombre que aparece y es el del filósofo griego Heráclito, que en el poema es citado como el Oscuro. Nuevamente, se menciona el viento, pero que en esta oportunidad es quien se encarga de modelar las ruinas. Que lo que antes era desecho de palacio, ahora es una estatua tallada por la erosión. Acto seguido, es nombrado otro filósofo griego: Parménides, que posiblemente tenía razón al decir que en esencia todo permanece. Finalmente, hay una alusión a Gorgias, otro filósofo griego, debido a que, según el poema, no hay manera de saber qué significan esos monstruos llamados estoraques.

En la cuarta parte del poema, vuelve a aparecer el viento, elemento que recorre como orate todos los recintos de la ciudad. Acto seguido, se mencionan algunos aspectos respecto a los estoraques en los que, según el poema, no hay ningún mineral oculto en su raíces, no hay vegetación, no hay árbol y que prácticamente nada ha quedado de todo y que este todo es ahora nada. Que la única manera de sentir la realidad es en los sueños, ya que, después de tanto viaje realizado por el hombre hasta el fondo del alma, se ve igual que antes y que el agua, fuente de la vida, tampoco existe y que, por ende, lo único que hay es sed y que el resto es nada.

En la siguiente división del poema está una mención a los hombres que, según el texto, hicieron el tiempo para darle nombre a todas las cosas de las que poco sabían, como lo eran la vida, el amor y la muerte. Después de esto, son nombrados una serie de aspectos que tienen que ver con los estoraques y todo el recuento de su historia desde que eran una montaña, orgullo de la cordillera para, finalmente, convertirse en olvido y padecer la putrefacción y el pudrimiento de su materia y de lo que les daba vida: el agua. Su brillante origen quedó reducido a una civilización inexistente en la que todo son ruinas.

La sexta parte inicia, nuevamente, con la mención del viento que viene y va y que, en esencia, es el de siempre. Aparece una alusión a Main, río de Alemania, y a un barco que lo recorre de nombre *La Gaviota*, que permite rememorar a una ciudad de esta nación alemana llamada Heidelberg a la que compara con la arquitectura de otra ciudad europea, que, en este caso, es Córdoba para, finalmente, emparentarla con aquel Berlín asediado por las bombas que causaron ruinas tan similares a las de los estoraques, pues, según el texto, nada que esté en las ruinas tiene nombre. Además de los anteriores lugares, son nombrados Londres, el río Támesis e Hiroshima. A partir de todo este recorrido, se plantea un interrogante en el que se expresa que si en el aquí, es decir, en los Estoraques “¿queda el lugar de punición / de las ciudades desaparecidas?”<sup>40</sup>, para concluir que ese mundo que se extinguió tenía que sufrir todo eso, debido a que al hombre le destrozaron todo lo que poseía, que, según el poema, consistía en la voluntad, la fe, entre otros y que solamente le dejaron la razón y que todo lo que queda no son sino huellas, pues ya sucedió el juicio final.

En la penúltima división de *Estoraques*, se afirma que para nada cuenta el tiempo y que lo único que permanece en el hombre son sus sueños. Toda aquella montaña florida y llena de vida quedó reducida a esos “árboles de arena”, más conocidos como estoraques, que aún son moldeados por el viento y que, en esencia, no hay nada, ya que “el viento es aire de otro tiempo”<sup>41</sup>.

La última parte de este extenso poema concluye, ya no con la mención de los hombres, sino con una presencia en primera persona en la que se cuenta una serie de acciones en pasado; se expresa el itinerario del *yo poético*, que inicia con “abrir la soledad” de la misma manera como se “destapa una botella” y que después de realizada esta acción, no encuentra “ningún camino”. Más adelante, da “pasos” atrás, es decir, retrocede porque tiene la necesidad de “buscar palabras y cantar” y no ve “nada”. Al no percibir absolutamente “nada”, toma la decisión de volver “por la ciudad” y lo único que encuentra es “el viento”, que no sólo

<sup>40</sup> Id., 73.

<sup>41</sup> Id., 83.

viene, sino que va y que parece “perdido”, como si estuviera “buscando Dios”, como si estuviera “arañando / los altos, los duros, los broncos estoraques”<sup>42</sup>.

HICIERON LOS HOMBRES EL TIEMPO

El fragmento, tomado como objeto de análisis y muestra representativa del corpus, es el siguiente, debido a que en éste se vislumbran los aspectos que son constantes a lo largo de los más de quinientos versos que componen el poema: la presencia del hombre, el sentido del tiempo en la vida de los hombres, el hombre como creador del tiempo, la intención de esta invención, el conocimiento y la ignorancia de los hombres frente a muchas situaciones y aspectos mundanos. Además, para este análisis semiótico se seleccionaron estos versos, porque en ellos se muestran la toma de distancia que hace el *yo poético* de los de su especie, al mencionar, “los hombres” y referirse a “ellos” como hacedores del tiempo, lo que de entrada presupone una mirada subjetiva, pues éste solo existe en y por la conciencia<sup>43</sup>.

Hicieron los hombres el tiempo  
para darle nombre a cosas  
de las que poco sabían:  
la vida, el amor y la muerte  
y el destino de conocer  
que los actos son las huellas,  
los huesos, la piel, la conciencia.<sup>44</sup>

Se parte del hecho de que éste es un texto<sup>45</sup> escrito y que, en aras de formular un análisis, se tomará como un enunciado, ya que es un producto concreto<sup>46</sup> que fue dado a conocer en agosto de 1963, fecha en que fue publicado el poema. A pesar de la distancia en el tiempo, se tiene como referencia el planteamiento de que “[...] el texto debe contener las instrucciones para ser interpretado”<sup>47</sup>. Por eso, al momento de leer los siete versos, que confor-

man este pasaje, surgen tres temas que han sido constantes en la producción poética de Eduardo Cote Lamus: la vida, el amor y la muerte.

En un rápido recorrido por los cuatro poemarios previos a *Estoraques: Preparación para la muerte* (1950), *Salvación del recuerdo* (1953), *Los sueños* (1951-1955) y *La vida cotidiana* (1959) se descubren relaciones entre los títulos y las temáticas mencionadas en el fragmento. Por ejemplo, en el poemario de 1950 hay versos que aluden a al tema del tiempo, la muerte y del rol del poeta. El poema se titula “Confesión a los 20 años” y algunos versos de esta obra poética son: “Veinte años... y la muerte. / Y yo no quiero irme. / No quiero irme nunca de la tierra. / Yo no quiero irme aunque me muera. / Yo ansío que se recuerden mis palabras”<sup>48</sup>. En el siguiente poemario, es decir, el de 1953 hay un poema que se titula “La palabra imposible” en el que se mantiene esa preocupación por el oficio del poeta y el hecho de darle nombre a las cosas: “Hemos de darle nombre a muchas cosas / y decir: “esto que cae no es nieve, / es la esperanza”<sup>49</sup>. En *Los sueños*, hay un poema en el que se vislumbra esa preocupación por el tiempo y el hombre: “Dos espejos son el tiempo y el hombre / y cada uno se contempla en el otro, / iracundos enemigos, unidos, / por siempre y siempre haciéndose pedazos. / Alguien intenta echar hacia adelante / el tan grave lugar de su memoria / y camina, día arriba, hasta su sombra”<sup>50</sup>. Finalmente, en *La vida cotidiana* hay un poema que mantiene esa mirada melancólica y nostálgica ante las ruinas, en este caso son las de la guerra: “Pero el tiempo en Berlín cae igual / que una piedra sin esperanza / en la soledad”<sup>51</sup>. Además, estos tópicos, vistos como enigmas, serán similares a los planteamientos expresados por Luis María Sánchez López en el *Diccionario de escritores colombianos*: “Bardo de la angustia, la desolación, el tiempo, la verdad y la muerte [...]”<sup>52</sup>. Lógicamente no es un asunto casual, debido a que éstas fueron precisamente sus preocupaciones iniciales, pues, como lo expresa Guillermo Alberto Arévalo,

<sup>42</sup> Id., 88.

<sup>43</sup> VALENCIA, op. cit., p. 18.

<sup>44</sup> COTE, op. cit., p. 63-64.

<sup>45</sup> GREIMAS y COURTÉS, op. cit., p. 410.

<sup>46</sup> CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Amparo TUSÓN VALLS. *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999, p. 17.

<sup>47</sup> CALSAMIGLIA, op. cit., p. 74.

<sup>48</sup> COTE LAMUS, *Obra literaria*, op. cit., p. 35.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 69.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 150.

<sup>51</sup> *Id.*, 231.

<sup>52</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Luis María. *Diccionario de escritores colombianos*. Bogotá: Plaza & Janés, 1982, p. 198.

profesor de la Universidad Pedagógica Nacional, cuando se refiere a sus producciones poéticas iniciales: “[...] las imágenes y palabras que dominan los textos son de sueño, sombra, soledad, tiempo, luz, muerte y dolor”<sup>53</sup>; al tomar de forma aleatoria algunos versos de Cote Lamus, se llegará de forma directa e indirecta a estos contenidos.

Dentro de los aspectos paratextuales<sup>54</sup> que pueden dar aportes respecto del análisis de la estrofa citada, es preciso decir que, en la primera edición de la obra, los cuatro primeros versos se encuentran ubicados hacia la parte final de la página 63, es decir, que ésta termina con las tres palabras anteriormente mencionadas: la vida, el amor y la muerte, que, de una u otra forma, están unidas al elemento temporal, que es categorizado por el hombre y que como lo plantea Paul Ricoeur, a partir de las *Confesiones* de san Agustín: “[...] el tiempo no tiene ser [...]”<sup>55</sup> y de allí, que se considere como una aporía.

En la estrofa que estudiamos ahora, es explícita la mención a la humanidad, al género humano, quienes “Hicieron” algo con un fin y un propósito determinados. Recurrieron al tiempo para nombrar lo que desconocían, lo que históricamente se ha considerado como enigma. Tanto la vida, como el amor y la muerte, han sido estudiados a profundidad y es poco certero a lo que se ha llegado. Es un terreno de especulaciones, pero que van unidos al hombre. Tres estados en los que transita desde el instante mismo en que se nace, pasando por el amor y culminando con la muerte. En el primer verso, se da por sentado que el hombre es el artífice del tiempo. Aunque si se tiene en cuenta las reflexiones de San Agustín, él plantea que el tiempo es obra de Dios, pero como él mismo indaga: “¿Qué es, pues, el tiempo? Sé bien lo que es, si no se me pregunta. Pero cuando quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé [...] el único tiem-

po que se puede llamar presente es un instante, si por tal concebimos lo que no se puede dividir en fracciones por pequeñas que sean”<sup>56</sup>. Aunque luce como enigma, en el poema: “Hicieron los hombres el tiempo / para darle nombre a cosas / de las que poco sabían”. “Hicieron” es un verbo en pretérito perfecto simple que, según el *Larousse de la conjugación*: “El pretérito perfecto simple, llamado antes pretérito indefinido, se refiere a una unidad de tiempo ya concluida para el hablante [...]”<sup>57</sup>. Ese *yo poético* que se expresa da por finalizado ese acto de creación del tiempo que tenía como objetivo permitir salir de la ignorancia en la que se encontraban aquellos seres considerados como “los hombres”. Ese hablante en el texto, según términos de Benveniste, sería una “no persona”, ya que como lo plantean las autoras de *Las cosas del decir*: “[...] con el uso de la tercera persona se borran los protagonistas de la enunciación”<sup>58</sup>. Además del verbo citado, se encuentra “sabían”, que al igual que “hicieron”, hace referencia a una tercera persona plural (ellos); el tiempo en el que se actualiza este verbo es el modo indicativo, pretérito imperfecto, que según Ramón García-Pelayo y Gross: “Es un tiempo relativo que expresa una acción pasada cuyo principio y fin no se tienen en cuenta. Posee una gran amplitud temporal y resulta por tanto muy útil en narraciones”<sup>59</sup>. Estos dos verbos hacen referencia a “los hombres”. Esa “gran amplitud”, que es milenaria, pues la concepción y definición del tiempo son una completa y absoluta aporía, pero que es fundamental y útil para poder designar “cosas” que “poco sabían”.

No solamente el tiempo ha servido para que los hombres lleguen a saber de la vida, del amor y de la muerte. También, les ha permitido “conocer / que los actos son las huellas, / los huesos, la piel, la conciencia”. En resumen, del tiempo proviene todo, como en el texto “Prometeo encadenado”, todas las artes provenían del fuego, que es robado por este titán para entregárselo a los efímeros; en la estrofa de Cote Lamus, el tiempo es el origen

<sup>53</sup> ALBERTO ARÉVALO, Guillermo. “La poesía de Eduardo Cote Lamus”, en: COTE LAMUS, Eduardo. Obra literaria. Cúcuta: Fondo de Autores Nortesantandereanos, 1995, p. 16.

<sup>54</sup> Códigos semióticos que pueden aparecer concomitantes con el texto escrito. Dentro de estas condiciones paratextuales que orientan la interpretación de un texto, se distinguen cuatro aspectos: a) el material del soporte; b) el formato; c) la tipografía y el diseño gráfico y d) la combinación con otros códigos semióticos. Cf. CALSAMIGLIA, op. cit., p. 86.

<sup>55</sup> RICOEUR, Paul. Tiempo y narración I. México: Siglo XXI, 2000, p. 44.

<sup>56</sup> SAN AGUSTÍN. Confesiones. Barcelona: Altaza, 1993, pp. 327-329.

<sup>57</sup> GARCÍA PELAYO Y GROSS, Ramón (et al). Larousse de la conjugación. Madrid: Larousse, 1982, p. 13.

<sup>58</sup> CALSAMIGLIA, op. cit., p. 137.

<sup>59</sup> GARCÍA PELAYO, op. cit., p. 12.

de todos esos aspectos vitales y enseñanzas que se dieron a partir de esta creación. El poeta Jaime García Maffla plantea respecto a este poema que

[...] se nos ha dicho que el hombre construyó su universo en el ámbito del tiempo, y en seguida se nos va a precisar en el poema que el tiempo es para el hombre no únicamente vida, sino posibilidad de comprensión y arma para hacer suyas las cosas, lo mismo que posibilidad para conferirle una unidad al propio existir individual; en el ámbito del tiempo se esclarecen las cosas para el hombre, porque puede nombrarlas [...]”<sup>60</sup>.

Un hombre que encuentra en el tiempo su tabla de salvación para todo eso que se le hace ininteligible y abstracto. Una presencia temporal en cada uno de esos siete versos que integran esa estrofa. Palabras como hombre, vida, amor, muerte destino, actos, huellas, huesos y conciencia. Sustantivos que en un campo semántico remiten al ser humano, a esos “hombres” que se nombran en el texto y que como mortales están mediados por el tiempo: en sus palabras, en los momentos, en sus propios actos verán las huellas de ese transcurrir, ese presente, pasado y futuro que ven ante sus ojos, a través de los huesos, la piel y la conciencia, a partir de lo vivido y de lo que no. Palabras que hacen parte del ciclo vital de todo ser humano, que es ese sujeto que experimenta el tiempo vivido, a través de su vida y de sus múltiples experiencias. En la obra *Análisis del discurso* se menciona que

Las formas textuales, sean categorías verbales, adverbiales, pronominales, u otras, se engarzan para formar el entramado de un discurso personalizado o despersonalizado: aquel en que el sujeto se representa a sí mismo o aquel en que se borra de la superficie discursiva”<sup>61</sup>.

Como se dijo anteriormente, en el texto objeto de estudio, sucede lo último, ya que se emplean aquellas formas verbales analizadas previamente. En una gran proporción, a lo largo de la estrofa, es continuo el uso de los artículos determinativos que cumplen una función de adjetivos al acompañar a los sustantivos tiempo, vida, amor, muerte,

destino, actos, huellas, huesos, piel, conciencia que se relacionan con “los hombres”, aquellos que “hicieron” del tiempo la solución a esas “cosas” de las que “poco sabían”, pero de las que algo conocían. La estructura interna de esos siete versos creados por Cote Lamus dejan ver la unidad que poseen como estrofa, la unidad que trasciende al poemario completo y la relación que mantiene con las cuatro obras anteriores a ésta. En el texto poético, hay un uso de la conjunción “y” en los versos cuarto y quinto. Como señalan los autores de *Análisis del discurso*: “[...] las conjunciones, y en general los elementos copulativos, constituyen índices de cohesión”<sup>62</sup>; es, precisamente, esa magistral construcción la que permite, a pesar de lo hermético del texto, lograr cierto nivel de explicación, comprensión y futura interpretación de ese entramado de versos que componen la estrofa objeto de estudio. En el primer verso de la estrofa, se menciona el hecho producido por los hombres, y en los siguientes, lo que lograron al “hacer el tiempo”; todo esto unido a través de la conjunción copulativa “y”. Un texto de siete versos compacto y completo en el que cada verso depende del otro para dar la idea general de esos descubrimientos que se realizan, a partir del acto creador del tiempo.

Dentro de las múltiples disciplinas que apuntan hacia el análisis del discurso, aparecen los valiosos aportes del profesor universitario Jan Mukarovský, inscrito en el Círculo de Praga, que realizó vastos estudios sobre el lenguaje poético y la consideración del arte como hecho signico. Él plantea, respecto del lenguaje poético, que “Las palabras inusitadas poseen valor poético ya por el solo hecho de diferenciarse de las palabras comunes del lenguaje comunicativo, gracias a una mayor eficacia fónica [...]”<sup>63</sup>. Teniendo presente esto, se verá que, dentro de ese mundo infinito de posibilidades y de conexiones que pudo establecer el poeta, haya sentido predilección por éstas que tomó, convirtió y transformó en versos para conformar una estrofa; tiene una intención que, al ver y apreciar el orden de las mismas, generan sentido. La estrofa no inicia con el sujeto de la acción, empieza con el verbo “hicieron”, posiblemente resaltando ese

<sup>60</sup> GARCÍA MAFFLA, Jaime. *Estoraques*. Ibagué: s/n, 1994, p. 14.

<sup>61</sup> LOZANO, Jorge (et al). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 108.

<sup>62</sup> LOZANO, op. cit., p. 22.

<sup>63</sup> MUKAROVSKÝ, Jan. *Signo, función y valor*. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés, 2000, p. 54.

hecho, pues de él parte lo demás. Es una pirámide invertida que va de lo principal a lo secundario, la semilla que llevó a dar esos pasos agigantados para salir de esa completa ignorancia, en la que poco se sabía. Esas “cosas” primordiales para todo ser humano, como lo son: la vida, el amor y la muerte.

Indudablemente, y a partir de lo planteado en esos versos, es el tiempo la única magnitud física que permite hacer posible lo imposible, ya que, gracias a él, lo enigmático y emblemático para el hombre han dejado de serlo, para darle paso al conocimiento y a la comprensión de su propia existencia. Dicho fenómeno es experimentado por ese *yo poético* que se encuentra en un espacio determinado (los estoraques) y que desde allí despliega el mundo de posibilidades que se abre, a través de sus recuerdos, y emprende esos viajes en el tiempo, para concluir que todo lo enigmático se cubre de otro tinte, al estar presente el elemento temporal.

Dentro de este proceso analítico que va de lo explícito a lo implícito, se hace necesario el detenerse un poco más en esta estrofa y en los diferentes estados y transformaciones que se presentan. Hay un primer momento en el que “los hombres” *hicieron* el tiempo, es decir, que se presupone que antes no estaba, que tuvieron que crearlo para, de esta manera, poder “darle nombre a cosas / de las que poco sabían”. Como lo plantea Courtés, el relato se define como “el paso de un estado a otro estado”<sup>64</sup>. En este caso particular, la figura que sigue presenta el esquema de base (ternario) en el que los hombres, cuando hicieron el tiempo, pudieron darle nombre a ciertos aspectos de los que poco tenían conocimiento; es decir, pasaron de un estado en el que, prácticamente, no conocían nada (E1) y en el que el tiempo no existía y no contaba, a un estado en el que lograron “hacer” el tiempo, para subsanar y resarcir una situación que se les escapaba de su conocimiento, debido a sus limitaciones por el solo hecho de ser “hombres”: seres efímeros y mortales (E2). Todo esto lleva a pensar que la idea de tiempo permite, en esencia, categorizar el mundo y lo que se registra en la memoria: se categoriza lo que aconteció antes, se da nombre a las experiencias y,

consecuentemente, se categoriza el presente y el futuro. Luego de que “hicieron” el tiempo, pudieron “darle” nombre, aunque sea, a “cosas” que son cruciales y determinantes para ellos, pero que son inasibles y abstractas. Al proseguir con este esquema, después de haber hecho esa magnitud física, pasaron a otro estado en el que ya poseían el tiempo. Tuvieron que crearlo porque no lo tenían. En el momento de tenerlo, procedieron a “darle” nombre a las cosas, pues es una manera de tener cierto control y de hacer comprensible algo que no lo es, para, de esta forma, llegar a “conocer” que esos “actos” que continuamente han dado son, sencilla y llanamente, “las huellas, / los huesos, la piel, la conciencia”. Como se aprecia, de manera paulatina, los “hombres” van sufriendo procesos transformacionales a partir del propio obrar. En una primera instancia, no tenían el tiempo; más adelante, logran hacerlo. Después de que lo tienen, pasan a nombrar algunos aspectos sobre los que poseían poca información para, posiblemente, de esta manera, darle un cierto sentido a su existencia en la que habitan algunos conceptos, algunas situaciones que no alcanzan a dilucidar de ninguna manera, pero que, al apoyarse en el acto de nombrar, permiten hacerlas un poco más inteligibles, dentro de los límites que poseen como “hombres” que son.

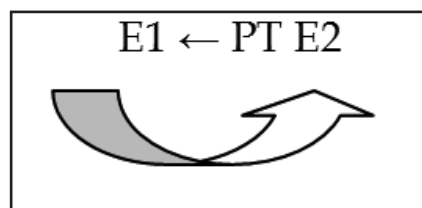


Figura 2. Esquema ternario, adecuado por Eduardo Serrano, a partir de la propuesta de Joseph Courtés.

En este nivel narrativo, se asumirán a los hombres como actantes *sujetos* que van tras la búsqueda de un actante *objeto*. Para dilucidar un poco más el modelo actancial propuesto por A. J. Greimas, con ajustes de Denis Bertrand y del profesor Eduardo Serrano, se presenta este esquema<sup>65</sup>:

<sup>64</sup> COURTÉS, op. cit., p. 100.

<sup>65</sup> Este esquema es un modelo teórico y representa una serie de actantes, que cumplen una serie de actos. Éste está organizado en dos partes, la izquierda y la derecha. En la izquierda está el discurso en el que “destinador manipulador” hace hacer, es decir, manipula al “destinatario sujeto” y éste, a su vez, hace ser al objeto. El “destinatario judicador” hace valer al “destinatario sujeto”, es decir, actúa como juez, como evaluador del

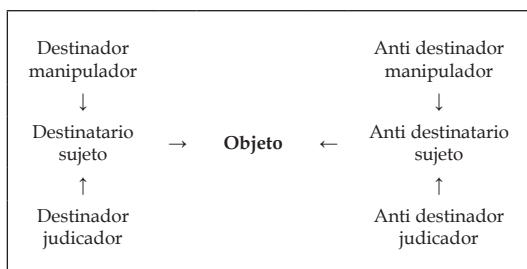


Tabla 4. Modelo Actancial.

Al volver sobre la estrofa, tomada como objeto de estudio, y partir de este modelo teórico, se podría considerar que el *destinatario sujeto* son los hombres, que se impusieron la tarea de “hacer” el tiempo con un fin específico: el acto de nombrar, es decir, que su *objeto* es “nombrar”. Este *destinatario sujeto* ha sido motivado por un *destinador manipulador* que, básicamente, es la comunidad en general en la que estos hombres se hayan inscritos. La sociedad, entendida como esa agrupación, ese conjunto de hombres que en una mutua cooperación lograron que el tiempo fuera “hecho”, debido a una situación específica que los motivó. Una sociedad humana que ha influido en ellos y, al mismo tiempo, los ha manipulado para que den cuenta de su propia cultura, a partir del acto de nombrar esas “cosas” tan complejas de asir, de dilucidar y de analizar como lo son: la vida, el amor y la muerte. Esta comunidad o conjunto de personas hacen que este *destinatario sujeto* lleve a cabo todo un proceso como lo es el acto de nombrar. Adicional a esto, hay un *destinador judicador*, que está actuando como juez evaluador para ver si lo que fue realizado por los hombres (*destinatario sujeto*) se acopla a los requerimientos, fines y alcances de la sociedad. Este *destinador judicador* sería la comunidad integrada principalmente por hombres que actuarían como jueces y evaluadores de

sujeto. Por el otro lado, es decir, en el derecho, se representan las propiedades contrarias en el que aparece el prefijo “anti” o “contra” para cada uno de los tres: “anti-destinador manipulador”, “anti-destinatario sujeto” y “anti-destinador judicador” y cumplen los mismos roles que los de la columna de la izquierda. Como aspecto interesante de este esquema, están los cruces, es decir, la posibilidad de que el “destinador manipulador” actúe sobre el “anti-destinatario sujeto” para hacer no hacer, para hacer que el otro no haga o el caso del “anti-destinador manipulador” que puede actuar como influenciador para que el “destinatario sujeto” haga no hacer o el hecho de que el “destinador judicador” haga no valer al “anti-destinatario sujeto”.

todo ese proceso de darle nombre a esos elementos tan difíciles de definir: la vida, el amor y la muerte.

Por otro lado, está el *anti destinatario sujeto*, que, en este caso, serían los hombres que no anhelan hacer mención de estos elementos y que prefieren seguir en el desconocimiento y, tal vez, en la ignorancia frente a esos aspectos vitales para todo ser humano, que estarían sujetos a manipulación por parte de un *anti destinador manipulador* que haría hasta lo imposible por impedir el ahondar y el dar nombre a esas grandes incógnitas y enigmas que son cruciales en la existencia de todo humano. El *anti destinador manipulador* haría que los “hombres” hagan “algo” diferente a lo que fue emprendido por el *destinatario sujeto* o que, sencillamente, se quedaran en predicar a partir de lo que ellos perciben, pero sin afanarse ni preocuparse por el acto de nombrar. Finalmente, habría un *anti destinador judicador*, que se encargaría de sancionar y de asumir el rol de veedores para que estos hombres se mantengan en esa nebulosa que les impide llegar al acto de nombrar lo que poco conocen y de desmentir un posible hallazgo encontrado por esos “hombres” o *destinatarios sujetos*.

En conclusión, habría dos contratos establecidos en el modelo que se presentó anteriormente. Uno en el que interviene una comunidad que contrata a una serie de “hombres” para que realicen el acto de crear el tiempo en la que se proponen como objetivo nombrar lo innombrable, que sería avalado y sancionado por una sociedad humana, que se apoya en sus conocimientos propios como producto de su experiencia y formación adquirida. Este contrato estaría enfrenteado al otro, en el que una comunidad haría que los “hombres” no digan sino lo que el *anti destinador manipulador* quiere que exprese y sería sancionado y evaluado por un *anti destinador judicador* que desmentiría cualquier hallazgo o novedad encontrada por los “hombres” que, en este caso, serían los *destinatarios sujetos*.

Al determinar el programa narrativo, se infiere que los hombres han alcanzado un estado conjuntivo, que se presenta, según Courtés<sup>66</sup>, de esta manera:  $PN = Ht [(S1 \rightarrow (S2 \cap O))]$ . El programa narrativo presenta a un hacer transformador que

<sup>66</sup> COURTÉS, op. cit., p. 114.

experimenta un *sujeto* que se encuentra en disyunción con su *objeto*, que en este caso es el acto de nombrar. Con base en lo anterior, el S1, que se asume como la sociedad integrada por seres humanos, hace actuar a S2, es decir, al sujeto (“los hombres”) para que pasen de un estado de disyunción a uno de conjunción con su objeto. Por último, a través del acto de nombrar, ellos pueden llegar a descubrir el “destino de conocer / que los actos son las huellas, / los huesos, la piel, la conciencia”. Al ahondar un poco más y emprender el nivel lógico, a partir de lo que se ha descubierto en la parte discursiva y narrativa, se podría representar, de manera visual, las operaciones lógicas que están en esta práctica discursiva de índole literaria:

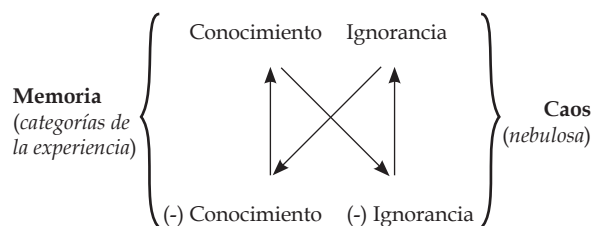


Figura 3. Cuadrado semiótico

En este cuadrado semiótico, como lo contempla Jacques Fontanille, se presentan dos tipos de oposiciones; en este caso, se enfrentan el conocimiento y la ignorancia. El enfrentamiento radica en que los hombres recurren al tiempo para poder llevar a cabo una serie de actos que les permitirán salir de la situación en la que se encuentran, donde no podían “darle nombre a cosas / de las que poco sabían”. Además de esto, deseaban llegar a “conocer / que los actos son las huellas”, es decir, una forma de expresar la memoria. En otras palabras, tenían una carencia. Estaban privados del tiempo y lo “hacen” para que en ese plano humano, puedan “nombrar”<sup>67</sup> lo innombrable y, de esta manera, puedan “saber” un poco más de esos aspectos cruciales en la historia de toda sociedad humana, como lo son: “la vida, el amor y la muerte”; elementos que son definitivos y enigmáticos en el transitar de todo hombre por el mundo. Piezas que marcan a todo ser humano y que, de una u otra manera, todo “hombre” tendrá que dar cuenta de ellas o sencillamente, tendrá que experimen-

tarlas. Son enigmas que, debido al acto de “nombrar”, permitirán pasar a otro estado en el que la distancia entre éstas y el hombre será más corta. Situación que se presenta en el famoso diálogo escrito por Platón en el que se debate en torno a los nombres y lo innominable.

Con base en todo lo anterior, se postulan como meta-términos: memoria (categorías de la experiencia) y caos (nebulosa). Si se niega el conocimiento, es decir, si se renuncia a esa facultad sensorial amparada en la razón de índole natural, se llega a la ignorancia; y en la otra posibilidad, si se renuncia a la ignorancia, se dará ese encuentro con el conocimiento. En el caso de la estrofa, el recorrido que emprenden los “hombres” consiste en un momento en el cual no habían “hecho” el tiempo. Después de obtenerlo, al menos en apariencia, porque es un “tiempo humano”, pueden “darle nombre” a ciertas cosas “de las que poco sabían” para poder salir de esa situación de desconocimiento, de inconsciencia, de incomprensión para llegar a otro estado en el que, posiblemente, se tenga un mejor entendimiento y erudición de estas “cosas” a partir del acto de “nombrar”.

Como lo planteó Borges en una conferencia que ofreció el 23 de junio de 1978, cuando abordó el tema del tiempo, señaló que éste es una “de las más hermosas invenciones del hombre”<sup>68</sup>. Para llegar a afirmar esta idea, él parte del hecho de que es imposible prescindir del tiempo, ya que éste tiene características similares a las del ser humano, pues tanto unos como otros son “fluctuantes”<sup>69</sup> y que en esto radica el problema del tiempo, ya que éste pasa. Además, con base en lo planteado en el cuadrado semiótico, se puede tomar la reflexión que Borges hace en torno a la memoria, de la que expresa que es “individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria”<sup>70</sup>. Finalmente, Borges, en el recorrido que hace para sugerir que el tiempo es una “invención humana” señala que de ésta pasa a otra “invención”: la eternidad, que define como “todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el

<sup>67</sup> Nombrar es categorizar el mundo. Sin categorizar no hay orden como principio del conocimiento.

<sup>68</sup> BORGES, Jorge Luis. “El tiempo”, en: Borges, oral. Buenos Aires: Emecé, 1979, p. 86.

<sup>69</sup> BORGES, op. cit., p. 85.

<sup>70</sup> *Ibidem*, 86.



presente<sup>71</sup>. En la estrofa escogida se evidencia que a partir de este momento “los hombres” logran una posibilidad de comprensión, gracias a la presencia del tiempo, pues, con éste, pudieron nombrar todo aquello que era innominable.

Es, precisamente, esta estrofa la que, como sugiere Jaime García Maffla, se convierte en el “punto de partida<sup>72</sup> del poema y en la que, como se percibe en esta creación de Cote Lamus, los nombrados estoraques “se erigen como el símbolo de aquello a lo cual, en el transcurso del tiempo colectivo, en el devenir de la historia, ha venido a parar el universo del hombre: una reunión de escombros, una suma de contingencias<sup>73</sup>, pues, como se mencionó, anteriormente, la intención del *yo poético* “es cantar: lo que se busca es un camino para decir lo humano<sup>74</sup>, ya que, como el *yo poético* no encuentra satisfacción a su búsqueda, debe, finalmente, volver a la ciudad.

#### LA DIMENSIÓN PASIONAL

Con base en lo todo lo expuesto, se puede mencionar que la pasión que habita en el poemario es la angustia. Hay una idea iluminadora, planteada por Sören Kierkegaard, que, más adelante, se demostrará con algunos versos que hacen parte de *Estoraques*. En el célebre ensayo de este filósofo, él sostiene que: “la angustia implica una reflexión de tiempo; no se puede estar angustiado por algo del presente, sino por algo del pasado o del porvenir<sup>75</sup>. Esta reflexión permite apreciar un fenómeno que es perceptible en la magna obra de Cote Lamus: es cómo, el *yo poético*, aunque inmerso en el presente, vive anclado en el pasado a raíz de esta situación; padece entonces ese elemento trágico, considerado, de esta manera, por Kierkegaard.

Antes de proseguir, es oportuno tener presente que la pasión “es ante todo una configuración

discursiva<sup>76</sup> y esto es, precisamente, lo que es pertinente demostrar: cómo esta pasión está configurada en el poema objeto de análisis y cómo ese *yo poético*, como cuerpo sintiente, la experimenta. Para poder hacer una aproximación a esta pasión, Jacques Fontanille establece el siguiente esquema pasional: *Despertar afectivo-Disposición- Pivote pasional- Emoción - Moralización*. Es oportuno resaltar que el análisis pasional trata de procesos graduales y no de oposiciones cerradas de categorías. Esta explicación se hace necesaria al presentar el esquema pasional canónico y los análisis que se aborden con él. Dicho de otro modo, lo pasional se entiende desde la experiencia (semiosis perceptiva) corporal enunciada del sujeto patémico y/o de la instancia de enunciación.

Con base en lo expuesto por Fontanille en *Semiótica del discurso*, en el despertar afectivo, el “actante es *sacudido*: su sensibilidad es despertada<sup>77</sup>, debido a que una “presencia” afecta a un cuerpo sintiente. En el caso del poema de Cote Lamus, ésta se percibe en: “Será que aquí, en los Estoraques, / ¿queda el lugar de punición / de las ciudades desaparecidas?”. Los estoraques se convierten en el lugar, en el detonante que activa esa necesidad del *hablante lírico* por cantar, por expresar lo inefable, y como producto de esa reflexión, surgen esos interrogantes que no tienen respuesta y que cumplen ese rol de activador en su esencia.

La disposición, en este caso, el sujeto de índole patémica ha superado el sobresalto y, a partir de esto, “el actante apasionado es ahora capaz [...] de imaginar los escenarios respectivos del miedo, de la envidia, del amor o del orgullo<sup>78</sup>. En palabras del semiólogo francés, es en esta etapa en la que se forma la *imagen pasional*<sup>79</sup>. Al centrar esta situación en el poema, se aprecia en los siguientes versos: “La sirena persigue, clama, / es el anuncio de peligro, / es la voz de la soledad, / la flor de la angustia, palabra / igual en todos los idiomas / de la miseria, enfermedad, / del crimen”. En esta estrofa, aparece la palabra “angustia” y es descrita

<sup>71</sup> *Ibíd.*, 86.

<sup>72</sup> GARCÍA MAFFLA, Jaime. “El acto y la palabra que lo nombra (En torno a la poesía de Eduardo Cote Lamus)”, en: *Universitas humanística*, no. 8 y 9, 1974-1975, p. 487. Bogotá: Guadalupe.

<sup>73</sup> GARCÍA MAFFLA, op. cit., p. 487.

<sup>74</sup> *Ibíd.*

<sup>75</sup> KIERKEGAARD, Sören. *Antígona*. México: Séneca, 1942, p. 57.

<sup>76</sup> FONTANILLE y ZILBERBERG, op. cit., p. 285.

<sup>77</sup> FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, 2001, p. 108.

<sup>78</sup> FONTANILLE, op. cit., p. 109.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, 109.

como una palabra de igual equivalencia en todos los idiomas, así como el epíteto de “la voz de la soledad”. Es ese grito que hace y que incita, que impele al *yo poético* a cantar esa pasión que ha ido recorriendo la historia de la humanidad y de la literatura y que hace pensar en una de las líneas fuertes de la poesía coetánea: la filosofía.

En *Antígona*, de Sören Kierkegaard, este autor expresa que “La angustia es el órgano por el cual el sujeto se apropia y asimila el sufrimiento [...] la angustia fija el sufrimiento para atraerlo”<sup>80</sup>. Una vez más, y como ya es característico en la poesía de Cote Lamus, su universalidad es evidente, pues de manera mancomunada está ese grito de unión en el que, independiente del lugar de origen y del idioma que hable, la humanidad está unida por esta pasión, por la angustia, por esa aflicción mundana en la que está configurada esa forma de vida expuesta en *Estoraques*.

En el pivote pasional, el actante “conocerá el sentido de la turbación (despertar) y de la imagen (disposición) que preceden”<sup>81</sup>. Con base en esto, en el poema se observa un momento en el que el *yo poético* manifiesta su desazón ante lo que percibe: “Aquí no hay agua. Ni sed. / No hay nada. El tiempo se ha perdido: / el viento es aire de otro tiempo”. Es esa congoja por esa situación que su cuerpo sintiente experimenta, ya que no hay ni una cosa ni la otra: “No hay nada”. Esa profunda negación ante la realidad de esos estoraques, de esas montañas que sucumbieron ante el viento, ante lo implacable fuerza de la naturaleza.

Como lo plantea Fontanille, la emoción es la “consecuencia observable del pivote pasional: el cuerpo del actante reacciona a la tensión que padece, se sobresalta, se estremece, tiembla, enrojece, llora, grita”<sup>82</sup>. En este poema, el sujeto patémico somatiza eso que percibe y lo lleva a hacer explícito su desasosiego, su angustia, pero nada puede hacer, pues es solamente un espectador de esa situación. En un aparte del poema, el *yo poético* expresa, ante ese recorrido universal, que en esos estoraques que tiene enfrente: “Aquí el asunto es muy

distinto”, hecho que lo que lleva a expresar que “todo esto que vemos y sentimos / es no más que un asunto incomprendible”, es algo inasible, que está por encima de sus dominios, de su comprensión, que por más recorridos en la historia de la filosofía, de la humanidad, del arte en su totalidad, estos estoraques que son la vida misma se le hacen “incomprendibles”, enigmáticos y herméticos. No hay punto por el que se puedan asir y de donde una reflexión lógica sustente ese derrotero de ideas anquilosadas en las épocas y etapas del pensamiento del hombre.

Hacia esta parte final de este recorrido, la moralización, el actante ha manifestado, para sí mismo y para los demás, la pasión que ha experimentado y reconocido. La pasión puede, pues, ser evaluada, medida, juzgada, y el sentido de la pasión adquiere, entonces, para un observador exterior, un sentido axiológico<sup>83</sup>.

La angustia, puesta en discurso a través de la figura del *yo poético*, como lo plantea Antoine Vergote, “a certainement chez lui la fonction de signal”<sup>84</sup>. En la obra de Cote Lamus adopta, precisamente, este modo, pues ésta es el detonante de toda una serie de procesos pasionales que el *yo poético* experimenta, a partir de la percepción que éste hace de los estoraques y, también, al itinerario que emprende por diferentes culturas de las que se desprende y emerge su desasosiego ante la brutal realidad que lo envuelve y lo impele a caer en esta pasión, en esta angustia que lo lleva a expresar, a negar y a decir que “No hay nada”.

En esa evaluación que hace el *yo poético*, se vislumbra las razones por las que se encuentra en ese estado y le otorga un sentido, a pesar de lo incomprendible que pueda llegar a ser esa angustia que se apodera de él. Concluye que, efectivamente, “El estoraque / siempre tiene las luces apagadas” para el que observa ese espectáculo, pues, por más que intenta otorgarle un sentido, éste se le escapa y lo único que le causa es angustia, aflicción y ansiedad por no alcanzar eso que desea, descifrar ese enigma,

<sup>80</sup> KIERKEGAARD, op. cit., p. 54-55.

<sup>81</sup> FONTANILLE, op. cit., p. 110.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> VERGOTE, Antoine « L'angoisse paroxysmale [en línea] », en: *Le Portique*, no. 2, 1998. <<http://leportique.revues.org/index340.html>> (Consulta: 25-12-2009).

como si fuese un Edipo ante la esfinge: el *yo poético* es incapaz de resolver esa gran incógnita que está desde los comienzos de la humanidad y que se hace universal como todas las pasiones que deambulan y circundan diferentes ámbitos, espacios y tiempos, que no se detiene ante un idioma diferente ni ante una aproximación envolvente.

## NIVEL AXIOLÓGICO

Al respecto de este nivel, Courtés manifiesta que el sistema de valores que se articula en toda práctica discursiva, llamado también sistema axiológico, opone y marca los valores en juego, sea de manera positiva o negativa<sup>85</sup>. En el caso de *Estoraques*, de Eduardo Cote Lamus, se postula que, a partir del tema de la figuración del tiempo, esa invención humana llamada "tiempo" es un aspecto importante" y que este devenir, todo lo destruye. En esta etapa, el propósito es representar el sistema axiológico, es decir, sobredeterminar los valores "con la categoría tímica euforia vs disforia"<sup>86</sup>; para ello hay que destacar que en esta creación poética de Cote Lamus se da esa brillante idea sobre la que reflexiona la socióloga Guadalupe Valencia en la que el tiempo es una conjugación entre el *cronos* y el *kairó*<sup>87</sup>, ya que el *yo poético*, configurado y definido en esta creación artística, y en el poema, se da esa conjugación, esa lucha, entre el tiempo histórico (*cronos*) y el tiempo del que vive y padece, es decir, el *yo poético* (*kairós*). Según esta autora mexicana, en el primero "se sintetiza la sucesión irreversible del antes, el ahora y el después, en la que todo lo ya ocurrido no puede desacontecer y nada de lo que vendrá puede ser conocido"<sup>88</sup> y el último, definido como aquél que conjuga "al tiempo distendido en el que cada presente contiene sus propios pasados y futuros y en el que la memoria de lo acontecido, y la imaginación sobre el destino colectivo, pueden convocar al ayer y al mañana en cada ahora histórico"<sup>89</sup>. Es preciso mencionar que esos acontecimientos que son nombrados en el poema están cargados de sentido.

Esa bi-dimensualidad temporal de la que habla Guadalupe Valencia García es la que se va a tener en cuenta en el poema objeto de análisis. El objetivo, precisamente, es determinar que los acontecimientos que son nombrados en esta creación están cargados de sentido y que éstos se podrían categorizar de manera eufórica y disfórica, dependiendo de la situación configurada en el poema.

Se tomarán como aspectos claves en el poema los términos *cronos* y *kairós*. Respecto del primero, en el verso "Aquí el asunto es muy distinto", se percibe ese asomo de la realidad en la que ya nada se puede emprender, pues estos estoraques y su presencia presentan ese fenómeno de irreversibilidad que posee el tiempo. Una vez, amparado en las reflexiones de Valencia Goelkel, se permite visualizar que los estoraques son "presente perpetuo"<sup>90</sup>. En torno a *kairós*, en los versos "Aquí no hay agua. Ni sed. / No hay nada. El tiempo se ha perdido: / el viento es aire de otro tiempo.", se percibe la insatisfacción ante ese silencio. Esa disforia ante esas ruinas que el cuerpo sintiente del *yo poético* experimenta. Dentro de esta misma línea, los versos "El tiempo nada más en la piel / del estoraque, / el tiempo como un perro que nunca llega al hueso" se vislumbran, con el apoyo de las ideas iluminadoras de Valencia Goelkel, un tono elegíaco, un ambiente lastimero y triste. Asimismo, en "El tiempo en otro sitio, donde el hombre, / capaz de su destino, trazó el aire, / el arma de sus sueños, y la tierra / labró para guardarse en ella" se percibe esa interesante idea planteada por Jaime García Maffla en la que "El tiempo no está aquí en los estoraques, sino "en otro sitio", del que no se nos dice dónde queda sino lo que en él alienta: el hombre y su destino. El tiempo, entonces, pertenece al ámbito del hombre"<sup>91</sup>. Reflexiones que hacen explícita idea de lo "kairológico".

Con base en esta corta demostración, se procede al planteamiento de un cuadrado semiótico en el que se esboza la idea planteada líneas atrás:

<sup>85</sup> COURTÉS, op. cit., p. 145.

<sup>86</sup> Ibídem, p. 252.

<sup>87</sup> VALENCIA GARCÍA, op. cit., p. 1.

<sup>88</sup> Ibídem.

<sup>89</sup> Ibídem.

<sup>90</sup> VALENCIA GOELKEL, Hernando. "Notas sobre la poesía de Eduardo Cote Lamus", en: *Revista Casa Silva*, no. 8, 1995, p. 85. Bogotá: Antropos.

<sup>91</sup> GARCÍA MAFFLA, op. cit., p. 3.

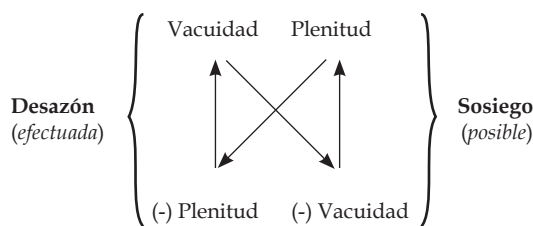


Figura 4. Cuadrado semiótico.

En esta representación gráfica, que consiste en una manera modélica y visual de representación de las operaciones lógicas en la base de las operaciones discursivas, se perciben esos valores en los que el hombre, como constructor del tiempo, percibe su insatisfacción ante esa dura realidad: esos broncos estoraques, esas construcciones de arenisca en los que la sed abunda y el agua escasea, es decir, en la que abunda la carencia (de sentido). Para que ese *yo poético* pase de esa vacuidad (la pérdida del valor de las cosas porque ellas mismas no dan respuestas a las angustias del sujeto) a la plenitud de sentido (plenitud que al no tenerla genera justamente la angustia), tiene que negarla, es decir, remontarse al pasado, a ese momento irreversible (cronos), ese “tiempo repetitivo del reloj y el calendario”<sup>92</sup>. Por el otro lado, para pasar de la plenitud a la vacuidad (vacío), se niega la plenitud, es decir, el hecho de que ese presente que se lanza sobre esa presencia del *yo poético* lo lleva a recordar, a evocar, a ese tiempo imaginario que interrumpe el tiempo del reloj y lo dota de significación<sup>93</sup>.

Optamos por *vacuidad* y no por *carencia* porque, en este caso, la carencia de sentido ha sido satisfecha, a medias, con algunas respuestas dadas por el recorrido histórico y la búsqueda existencialista y reflexiva de la instancia de enunciación expresada como un *yo lírico* en el poema; pero este sentido, imperfecto, alcanzado, es vaciado o “descargado”, justamente, por su imperfección. Vemos aquí que la carencia es medianamente satisfecha, desechado el objeto que satisface la carencia (el sentido imperfecto) o reducido a un valor de conjunto vacío (vacuidad). En otras palabras, lo alcanzado para dar respuesta a la inquietud por el sentido de la existencia es vaciado

por su insuficiencia. De este modo, preferimos *vacuidad* a *carencia*, justamente porque carencia es la necesidad inicial, mientras que la vacuidad es el hueco de sentido que queda al desechar (o restarle valor) a las respuestas, lo que devuelve al sujeto a la angustia inicial, pero ahora reduplicada en intensidad y en sensación de frustración.

Con base en todo lo anterior, se postulan como metaterminos: *desazón/sosiego*. La *desazón*, en el desarrollo de la acción, está en una fase realizada, porque se trata, a lo largo del poema, de un hecho efectivo, mientras que el *sosiego* está presentado en una fase o estado potencial (posible), como algo que se podría establecer como el objeto de la búsqueda del sujeto lírico. Entre la vacuidad y la no plenitud, emerge la *desazón*, ese *desasosiego* ante esa dura e implacable realidad. Por el otro lado, entre la plenitud y la no vacuidad surge el *sosiego*, el reposo ante esa quietud del presente.

## CONCLUSIONES

A partir de todo lo presentado a lo largo de este trabajo, se podría inferir que tanto en la obra como en el fragmento seleccionado, que conforma la quinta parte de *Estoraques*, se propone a la sociedad un encuentro desolador y desesperanzador, que está contenido en este último poema de Eduardo Cote Lamus. Lo más llamativo, y a la vez lo que demuestra ese magistral tratamiento de la palabra, es cómo una situación totalmente íntima, como fue ese encuentro entre el artista y esas construcciones de tierra, hace que trascienda y que adquiera cierta universalidad al permitir que la sociedad se congregate en torno a situaciones y referentes que son posibles rastrear y encontrar en nuestra realidad (antiguas civilizaciones, reconocidas personalidades del ámbito filosófico e histórico, entre otros) y lleve por un viaje temporal a quien se aproxima a su obra y le permita esa mirada introspectiva, similar a la que se ofrece en la obra objeto de estudio, pues los estoraques podrían funcionar y ser tomados como espejos en los que la humanidad se contempla, pero que, en quienes la integran, es el tiempo el que la modela y lleva a su destrucción, ya que en ellos se ve ese tránsito del tiempo.

<sup>92</sup> VALENCIA GARCÍA, op. cit., p. 9.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

Hernando Valencia Goelkel manifiesta, de manera magistral, que Cote Lamus: "Introduce el pasado personal y el de todos (la historia) en una instancia delimitada claramente por el instante, por la ocurrencia, por la anécdota"<sup>94</sup>. Básicamente, *Estoraques* es una anécdota convertida en poema y que, como bien lo saben los que se han acercado al mundo de la poesía, ésta no se queda anclada en lo literal, pues, como lo manifiesta Eduardo Camacho en el artículo que elaboró para la Revista Eco: "*Estoraques* no es sólo una descripción de la naturaleza, no es sólo una visión del paisaje, no es una mera contemplación"<sup>95</sup> y ahí radica el verdadero reto y el auténtico hermetismo que postula la obra, ya que va más allá de lo escrito. El mensaje entre líneas ofrece una dura y cruda mirada a los estoraques que perfectamente podrían ser una representación de nosotros mismos, pero que en nuestro caso no somos moldados ni marcados por el viento, pero sí por el tiempo, "el que viene y el que va". En ese tono entre narrativo y reflexivo que ofrece el poema, se da el espacio para ese encuentro íntimo, como el del poeta en el momento de creación, como el del sujeto de la octava parte, cuando abre la soledad; ese buscar en la poesía para poder encontrarse en sus propios orígenes, para poder, siquiera, explicar su entorno, su razón de ser en el mundo y que, solamente, a través de un tratamiento poético, le permite, por medio de las palabras, develar la historia del hombre o de los estoraques en la que aparece de manera única el "viento".

Ese yo lírico que establece una comunicación con el mundo, con su mundo, que es al mismo tiempo el de todos, ya que comparte con ellos esa condición humana, pero también se aísla de ellos, al incrustarse en la poesía como su refugio, como su tabla de salvación. Ese desplazamiento que implica el ir de la ciudad para dirigirse al lugar en el que se encuentran los estoraques, como para ver su propia desgracia, no en su cuerpo, sino en el de esas formaciones de piedra, moldeadas por la erosión, la lluvia y el viento. Ese paisaje que se enuncia

como una especie de templo o de santuario, al que hay que mirar hacia arriba, pues los estoraques son "altos". Ese espacio que es un testimonio de su propia caída, de su eminente y total desgracia y que ellos, al igual que esas formaciones de arenisca, se erosionan, se desmoronan por el tránsito del tiempo, donde todo está perdido, donde todo son ruinas y lo único que se percibe es el "viento".

Como se aprecia, *Estoraques*, además de ser esa última obra que ofreció el poeta Eduardo Cote Lamus al universo de las letras, es también una reflexión perenne hacia ese tránsito que todo mortal hace por el mundo y en el que se da ese enfrentamiento entre lo humano y lo que no lo es y en el que se vislumbra esa mirada caótica y desesperanzadora de la realidad que tal vez logró lo que alguna vez afirmó María Mercedes Carranza sobre el vate nortesantandereano, cuando escribió que "su realidad pasa a convertirse en la realidad de todos"<sup>96</sup>. Cote Lamus, que como un Prometeo, se encuentra encadenado a sus palabras y que solamente a través de ellas, impone una severa crítica a ese periplo, a ese viaje que cada ser hace y que en la naturaleza, posiblemente, se halla un remedo de su esencia, tan frágil y quebradiza como la materia de la que están constituidos "los altos, los duros, los broncos estoraques".

Después de todas estas hojas dedicadas a Cote Lamus y a su obra, en un intento de aproximación semiótica, es pertinente retomar las palabras del maestro Maya, citado en la obra *Nombres y voces*: "Últimamente he llegado a dudar de la eficacia de todo instrumento racional para examinar la poesía. Solo la intuición puede acercarnos a la esencia del fenómeno lírico. La poesía es contemplación. Si un verso nos revela la identidad de nuestro espíritu y su vinculación con todas las cosas del universo, ese verso ha cumplido con su misión lírica"<sup>97</sup>.

La postura que se defiende en esta investigación "se afina y se defiende en la confrontación con

<sup>94</sup> VALENCIA GOELKEL, Hernando. "Nota preliminar", en: COTE LAMUS, Eduardo. *Estoraques*. Bogotá: Ministerio de Educación, 1963, p. 28.

<sup>95</sup> CAMACHO, Eduardo. "Poesía colombiana 1963", en: ECO, *Revista de la cultura de occidente*, vol. 43, t. VIII-1, 1963. Bogotá: Buehloz.

<sup>96</sup> CARRANZA, María Mercedes. "Eduardo Cote Lamus: un poeta de los años 50", en: FLÓREZ MOYA, Cicerón (et al). *Eduardo Cote Lamus: 30 años de ausencia*. Cúcuta: Instituto de Cultura y Bellas Artes del Norte de Santander, 1994, p. 40.

<sup>97</sup> VILLAMIZAR MELO, José Luis. *Nombres y voces*. Cúcuta: Imprenta Departamental, 1966, p. 96.

otras miradas<sup>98</sup> y en ésta, se destaca, precisamente, la semiótica como esa disciplina que permitió generar una aproximación al poema *Estoraques*. Se afirmó la hipótesis de que el tiempo es una figura importante en esta obra, pero el tiempo es invención humana y hay otro agente, más terrible que el devenir del tiempo, que todo lo destruye: el tiempo queda en la piel de las cosas, pero las cosas son destruidas por el viento: el tiempo es invención y sueño del hombre, el viento es una constatación de la realidad que daña, estropea, hace las cosas nada.

Todo esto lleva a determinar que el problema central de *Estoraques* no es la construcción de la temporalidad como eje central temático, sino la imperfección o las carencias de respuesta ante la pregunta por el sentido de la existencia. Se trata de un poema sobre la angustia existencial. Pero la figuración del tiempo como hipótesis no es anodina, sino también fundamental: el hombre, para encontrar el sentido de su existencia, construye el tiempo y con éste la memoria y la categorización del mundo espacio y del mundo-tiempo, pero esta solución de categorización del mundo y de la memoria de la experiencia no van a saciar la sed de sentido: como en el caso de los estoraques que se desgastan con el tiempo y el viento mismo; el eje temático fundamental del poema es que la temporalidad como solución no resuelve la angustia ante el sentido de la existencia misma y esa angustia queda irresuelta, se mantiene la carencia y el hombre vuelve a los asuntos cotidianos de la ciudad para no seguir intentando, en vano, resolver los asuntos trascendentales frente a los cuales la temporalidad y la espacialidad parecen convertirse en impedimentos. En una metafísica, la comprensión del sentido de la existencia sería, y aquí aparece Peirce, una cualidad tan pura que cualquier intervención la estropea, incluso la humana idea de tiempo y espacio. ¿Plantea Estoraques que el tiempo es una figura que pareciera acercarnos al sentido de la existencia, pero por ser parte de las invenciones humanas, nos aleja de ese sentido trascendental? El tiempo se figura, entonces, como un actante que es a la vez aliado de la existencia común del hombre, pero enemigo

u opositor de la plenitud de sentido. Se vuelve al asunto de la imperfección de Greimas y cómo éste postula que esta imperfección nos empuja a buscar sentido en el arte a “querer decir lo indecible, pintar lo invisible”<sup>99</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBERTO ARÉVALO, Guillermo. “La poesía de Eduardo Cote Lamus”, en: COTE LAMUS, Eduardo. Obra literaria. Cúcuta: Fondo de Autores Nortesantandereanos, 1995.

ARÉVALO VIVEROS, Luis Fernando. Análisis semiótico de la construcción de identidades discursivas y de manifestaciones de contrapoder en letras de canciones del rock *underground* de Colombia. Cali: Universidad del Valle, 2008.

BONELLS, David. “Epílogo”, en: FLÓREZ MOYA, Cicerón (et al.). Eduardo Cote Lamus: 30 años de ausencia. Cúcuta: Instituto de Cultura y Bellas Artes del Norte de Santander, 1994.

BORGES, Jorge Luis. “El tiempo”, en: Borges, oral. Buenos Aires: Emecé, 1979.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Amparo TUSÓN VALLS. Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso. Barcelona: Ariel, 1999.

CAMACHO, Eduardo. “Poesía colombiana 1963”, en: ECO, *Revista de la cultura de occidente*, vol. 43, t. VIII-1, 1963. Bogotá: Buehhloz.

CARRANZA, María Mercedes. “Eduardo Cote Lamus: un poeta de los años 50”, en: FLÓREZ MOYA, Cicerón (et al.). Eduardo Cote Lamus: 30 años de ausencia. Cúcuta: Instituto de Cultura y Bellas Artes del Norte de Santander, 1994, p. 40.

COTE LAMUS, Eduardo. *Estoraques*. Bogotá: Ministerio de Educación, 1963.

COTE LAMUS, Eduardo. Obra literaria. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

<sup>98</sup> VALENCIA GARCÍA, op. cit., p. 7.

<sup>99</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. De la imperfección. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 95.

- COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Madrid: Gredos, 1997.
- DUGGAN, Alfred. Los romanos. México: Litoarte, 1980.
- FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG. Tensión y significación. Lima: Universidad de Lima, 2004.
- FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima, 2001, p. 108.
- GARCÍA MAFFLA, Jaime. "El acto y la palabra que lo nombra (En torno a la poesía de Eduardo Cote Lamus)", en: *Universitas humanística*, no. 8 y 9, 1974-1975. Bogotá: Guadalupe.
- GARCÍA MAFFLA, Jaime. *Estoraques*. Ibagué: s/n, 1994.
- GARCÍA PELAYO Y GROSS, Ramón (et al). Larousse de la conjugación. Madrid: Larousse, 1982.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph COURTÉS. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien. De la imperfección. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- KIERKEGAARD, Sören. Antígona. México: Séneca, 1942.
- LOZANO, Jorge (et al). Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra, 1986, p. 108.
- MERLAU PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Planeta de Agostini, 1985.
- MONTANELLI, Indro. Historia de los griegos. Bogotá: Random House Mondadori, 2006.
- MUKAROVSKÝ, Jan. Signo, función y valor. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés, 2000.
- NAVARRO, Desiderio. Semiótica del texto fílmico. Lima: Universidad de Lima, 2003.
- RICOEUR, Paul. Tiempo y narración I. México: Siglo XXI, 2000, p. 44.
- ROSALES CUEVA, José Horacio. Esquema de trabajo o esquema de presentación del trabajo de investigación. Notas de clase (inédito). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en semiótica, 2008.
- ROSALES CUEVA, José Horacio. Mesa temática. Meta-representaciones (semiótica) de la cultura colombiana. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2008.
- ROSALES CUEVA, José Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique. Limoges: Université de Limoges, 2006.
- SAN AGUSTÍN. Confesiones. Barcelona: Altaza, 1993.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Luis María. Diccionario de escritores colombianos. Bogotá: Plaza & Janés, 1982.
- SERRANO OREJUELA, Eduardo. La narración literaria. Cali: Colección de Autores Vallecaucanos, 1996.
- VALENCIA GARCÍA, Guadalupe. Entre cronos y kairós. México: Universidad Nacional de México, 2007.
- VALENCIA GARCÍA, Guadalupe. Entre cronos y kairós. México: Universidad Nacional de México, 2007.
- VALENCIA GOELKEL, Hernando. "Nota preliminar", en: COTE LAMUS, Eduardo. *Estoraques*. Bogotá: Ministerio de Educación, 1963, p. 28.
- VALENCIA GOELKEL, Hernando. "Notas sobre la poesía de Eduardo Cote Lamus", en: *Revista Casa Silva*, no. 8, 1995. Bogotá: Antropos.
- VERGOTE, Antoine « L'angoisse paroxysmale [en línea] », en: *Le Portique*, no. 2, 1998. <<http://leportique.revues.org/index340.html>>.

VILLAMIZAR MELO, José Luis. Nombres y voces. Cúcuta: Imprenta Departamental, 1966, p. 96.

### NOTA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

JIMMY HUMBERTO FORTUNA VARGAS es Licenciado en idiomas de la Universidad Industrial de Santander, donde obtuvo la distinción *cum laude*. Diplomado en Cultura Clásica de la Humanidad. Profesor de español e inglés en varias instituciones educativas y docente de Taller de lenguaje y de Teoría y análisis literario I y III de la Universidad Industrial de Santander. Pertenece al grupo de investigación de la Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander, *Cultura y narración en Colombia* (CUYNACO), certificado por COLCIENCIAS. Candidato al título de Magíster en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander y colaborador de diversas revistas académicas y culturales.

**CORREO ELECTRÓNICO**  
jifort@yahoo.com





*Fenómeno atmosférico irrelevante*  
Técnica mixta sobre tela (100x100 cm.)  
Jonatan Maldonado  
COLECTIVO ARTÍSTICO CIUDAD LINEAL

