

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO

Departamento de Sociología Rural

Coordinación General de Posgrado

Maestría en Ciencias en Sociología Rural

## POÉTICAS DE LA TIERRA, POÉTICAS DE LA RURALIDAD

TESIS

QUE PRESENTA COMO REQUISITO PARCIAL,

PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRA EN CIENCIAS EN SOCIOLOGÍA RURAL**

**Lic. Valeria Consuelo de Pina Ravest**



DIRECCION GENERAL ACADEMICA  
DEPTO. DE SERVICIOS ESCOLARES  
OFICINA DE EXAMENES PROFESIONALES

Director:

Dr. José Alfredo Castellanos Suárez



Chapingo, Texcoco, Estado de México. Febrero de 2018

## POÉTICAS DE LA TIERRA, POÉTICAS DE LA RURALIDAD

Tesis realizada por la Lic. Valeria Consuelo de Pina Ravest bajo la dirección del Comité Asesor indicado, aprobada por el mismo y aceptada como requisito parcial para obtener el grado de:

### MAESTRA EN CIENCIAS EN SOCIOLOGÍA RURAL

DIRECTOR: \_\_\_\_\_

  
Dr. José Alfredo Castellanos Suárez

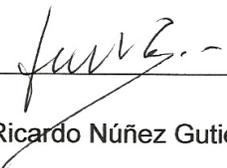
CODIRECTOR: \_\_\_\_\_

  
Dr. Horacio Cerutti Guldberg

ASESOR: \_\_\_\_\_

  
Dr. Josué Miguel Sansón Figueroa

ASESOR: \_\_\_\_\_

  
Dr. Hiram Ricardo Núñez Gutiérrez

## DATOS BIOGRÁFICOS



### Datos personales

Nombre	Valeria Consuelo de Pina Ravest
Fecha de nacimiento	28 de mayo de 1985
Lugar de nacimiento	Ciudad de México
Profesión	Licenciada en Estudios Latinoamericanos
Cédula profesional	

### Desarrollo académico

Bachillerato	Escuela Preparatoria Texcoco
	Universidad Autónoma del Estado de México
Licenciatura	Facultad de Filosofía y Letras
	Universidad Nacional Autónoma de México

## RESUMEN GENERAL

### Poéticas de la tierra, poéticas de la ruralidad<sup>1</sup>

Se explican las pautas conceptuales y metodológicas para desentrañar las *poéticas de la tierra y la ruralidad*, las cuales son un tejido de diversas *formas expresivas* que se aglutinan para reconstruir la *semiósfera* del mundo rural en su expresión *nuestroamericana*. Así el espacio rural puede entenderse como espacio signifiante, el campo es un *texto*. Los campesinos y artistas han descifrado y traducido la escritura del campo y la tierra, los han representado en diversos lenguajes (escritos, visuales, sonoros, dancísticos). El espacio rural es leído, interpretado y significado en la elaboración de objetos específicos, éstos narran dicho espacio y sus representaciones. A esa polifonía de voces que narran en diversos lenguajes el espacio rural es a lo que denominamos *poética*. Reseñaremos algunas expresiones que señalan la cosmográfica configuración de la vida rural de diversos pueblos, la geológica materia como sustento terrenal de la labor campesina, la poética de la semilla y la lucha campesina.

**Palabras clave:** poética, tierra, ruralidad.

---

<sup>1</sup> Tesis: Maestría en Ciencias en Sociología Rural, Universidad Autónoma Chapingo.

Autor: Valeria Consuelo de Pina Ravest.

Director de Tesis: Dr. José Alfredo Castellanos Suárez.

## GENERAL ABSTRACT

### Earth and rurality poetics<sup>2</sup>

This paper explains the conceptual and methodological guidelines to unravel the *earth* and *rurality poetics*, which are a tissue of diverse expressive forms that agglutinate to reconstruct the *semiosphere* of the rural world in its *nuestroamericana* expression. Thus, the rural space can be understood as a significant space, the field is a *text*. The peasants and artists have deciphered and translated the field and earth writing; they have represented them in different languages (written, visual, sonorous, dance). The rural space is read, interpreted and signified in the elaboration of specific objects; these ones narrate this space and its representations. The polyphony of voices that narrate in a variety of languages the rural space is what we'll call *poetics*. We'll review some expressions that show cosmographic configuration of rural life of different peoples, the geological material as an earthly sustenance of peasant labor, the poetics of the seed and the peasant struggle.

**Keywords:** poetics, earth, rurality.

---

<sup>2</sup> Thesis: Maestría en Ciencias en Sociología Rural, Universidad Autónoma Chapingo.

Author: Valeria Consuelo de Pina Ravest.

Advisor: Dr. José Alfredo Castellanos Suárez.

Poéticas de la tierra, poéticas de la ruralidad



Rini Templeton, grabado

## Dedicatoria

A Juan Pablo de Pina, tus presencias y ausencias adquieren sentido en cada pulso de las *poéticas de la tierra*.

Agradezco a los integrantes del Comité Asesor por la celeridad en la lectura y la comprensión sobre la premura de los tiempos, celebrando haber podido coincidir en un espacio para la defensa de las *poéticas de las tierras*, pese a las trabas que enfrentamos. Al Dr. José Alfredo Castellanos Suárez por su fraterna asesoría. Al Dr. Horacio Cerutti Guldberg por sus comentarios certeros que incentivan a seguir los emprendimientos. Al Dr. Hiram Núñez Gutiérrez por el acompañamiento fraterno en el camino académico y de vida.

Al Seminario Mario Payeras, por ser la instancia de formación más lúcida. Al Dr. Josué Miguel Sansón Figueroa, por su empeño en compartir y construir su conocimiento junto a nosotros, implicando incluso renunciaciones propias a grandes reflectores, mi admiración y cariño. A Paula Ravest por sufrir como nadie el poético y contradictorio amor-odio a la tesis, por su lectura y comentarios detallados, por su recomendaciones, pero sobre todo por su amor, alientos y rescates en todos estos años. A Guillermo Ravest, abuelo y segundo padre, hombre de principios y convicciones. A Volga de Pina, por su fortaleza, apoyo y humor en los momentos difíciles, familia imprescindible. A Renata Báez, en dedicatoria a su empeño cotidiano y por su ayuda fraterna en cada emprendimiento. Al Dr. Arturo Vilchis Cedillo, por compartir y facilitar instancias formativas horizontales.

A los compañeros del Seminario Máquina Mixba'al del Departamento de Sociología Rural, por construir uno de los espacios más enriquecedores 'desde abajo'. ¡Por la autogestión y autogobierno académico!

A los espacios organizativos, rojos y negros, que de alguna forma han colaborado en la conceptualización y recopilación de las *poéticas de la tierra*: Taller Anna Greki, Taller de Arte e Ideología, Cine Club Bertold Brecht, Cine Club Glauber Rocha, Cine

Club Vladimiro Mayakovsky, Cine Club Amílcar Cabral, Okupa Che, Teatro Che, Coro Carlos Puebla.

A los geógrafos del SUA y Nuestra América, compañía imprescindible de estos años, por la alegría de los momentos juntos: Pili, Chío, Diego, Alan, Diana, Brian, Julio, Dafne, Leo. A Débora Lima, celebrando que la geografía haya permitido conocernos. Al Dr. Pablo Mansilla Quiñones por su fraternidad, compañerismo y guía al adentrarme en las poéticas mapuches. A la Nati, Camilo, Tami, Evy, Katia, Martín.

Aunque el tiempo cambie y los afectos adquieran diversas formas, siguen constituyéndonos como seres de querencias y luchas. A Socorro Carrión, por los años, las cercanías, las distancias, por la certeza de saber que, aunque hemos separado nuestro camino, seguiremos siendo compañeras en el sentido más fraterno de la palabra.

A ti, siempre a ti, lago Titicaca:

Titicaca

tu nombre

(que en par silábico se desenvuelve)

la primera

advertencia

Al borde de (mi)

el lago se precipita (ba) en horizontes de posibilidad

envoltura líquida de roca

Tu superficie fría

recubre las llamas de la simiente andina

Lago impenetrable  
inmenso  
hermoso  
misterio sinuoso  
hipnótica voz andina y austral

Dejas a los cerros manifestarse justo al fin de tu horizonte  
al borde del camino

Camino eres cerro  
pero tu vocación  
(la que quizá proyecto hoy en ti)  
es la de este inmenso e  
impenetrable lago

Así como el lago  
siempre  
mantienes al borde (del tiempo y el espacio)  
Al borde de ti

El lago amenaza con el fin de sus horizontes,  
de sus bordes  
una y otra vez  
otra vez y una más

Pero abarcarlo nunca  
llegar a él menos  
Permite navegarlo cuándo y como él quiere

En realidad no revela sus secretos de rocas y agua  
Músicas en su superficie escapan

más su lenguaje confuso es

el lago encanta

llama a su musa (s)

Titicaca no puedo más

He cantado mi amor de tantas formas

que prefiero morir antes que intentar abarcarte de nuevo

ni siquiera sé si tu lenguaje de rocas y agua me llamaba

pero amo y no soy egoísta por hacerlo

"Ya sólo se amar con rabia en el corazón

Amar como si se peleara" (Anna Greki)

Amo y peleo para que el lago,

el cerro

y sus pueblos tengan voz

sé de más que tus aguas son y serán amadas de mil y un formas

al borde de mi

en mi precipicio de cerro me encuentro

en mi retorno de ti perdida al ir a tu horizonte de lago una vez más

ve al lago

intenta abarcarlo de un golpe de vista

Entenderás lo que siento hoy

## **Agradecimientos**

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). A la Universidad Autónoma Chapingo y al cuerpo docente del Departamento de Sociología Rural. A los compañeros del Proyecto PAPIIME (PE404115) “Cuerpo, territorio y violencia en Nuestra América. Cartografías materiales y simbólicas” (CIALC-UNAM) a cargo del Dr. Horacio Cerutti Guldberg.

## Índice

I. Introducción ...	<b>13</b>
II. Primera morada: poética como engranaje explicativo ...	<b>17</b>
2.1. Asedio a la poética ...	<b>18</b>
2.1.1. La estética como práctica y forma de conocimiento ...	<b>20</b>
2.1.2. Arte, política y realismo ...	<b>33</b>
2.1.3. Traducir el lenguaje de la tierra ...	<b>39</b>
2.1.4. Tropo ...	<b>52</b>
2.1.5. Cronotopo y producción social de los espacios poéticos ...	<b>56</b>
2.2. Perfil epistemológico de la poética y polifonía de la tierra ...	<b>61</b>
III. Segunda morada: poéticas de la tierra, poéticas de la ruralidad ...	<b>66</b>
3.1. El campo como totalidad ...	<b>67</b>
3.2. Campo y cosmos ...	<b>70</b>
3.2.1. Cosmos en la poética de la tierra ...	<b>85</b>
3.3. Geológica materia ...	<b>88</b>
3.4. Poética de la semilla ...	<b>107</b>
3.4.1. Morada de la poética ...	<b>107</b>
3.4.2. Morada de la semilla ...	<b>109</b>
IV. Conclusiones. Tercer morada: las poéticas de la tierra y la lucha por la materia ...	<b>124</b>
Literatura citada ...	<b>143</b>

## I. Introducción

La intuición poética de los pueblos, de todos los pueblos del mundo, crea la leyenda, que es la interpretación artística popular de la realidad, a fin de suplantar con ella la interpretación científica de la realidad, que no posee, o que posee rudimentariamente, porque la clase rectora y explotadora, hoy que es el imperialismo, cuyo gran centro de expansión es Latinoamérica, se lo impide.

Pero el pueblo, al engendrar lo mítico-legendario no se evade, no produce enajenación y evasión de la realidad, no, la sublima, es decir, la re-crea, la supera con ella adentro.

Pablo de Rokha

En la actualidad, las ciencias sociales se entrecruzan por la vía del diálogo y la redefinición de sus propias fronteras. La definición de frontera transita por un fértil diálogo disciplinario e incluso adquiere la función de dispositivo contemporáneo (Cunha, 2007). Los prefijos co, multi, inter y trans unidos a lo disciplinario, representan una tendencia que demanda la mayor atención cuando se trata de construir perfiles metodológicos y epistemológicos<sup>3</sup>.

En las ciencias en general y las sociales en particular “existe una ruptura entre el conocimiento sensible y el conocimiento científico” (Bachelard, 2003, p. 12). En espacios académicos se han transitado diversos caminos en pos de la necesidad de revalorar el conocimiento sensible que ha sido exiliado de disciplinas sociales, entre ellas la Sociología Rural. Y “[...] puesto que los marcos del entendimiento deben ser flexibilizados y extendidos [...] La cultura científica debe determinar profundas modificaciones en el pensamiento” (Bachelard, 2003, p. 13).

---

<sup>3</sup> La noción de perfil epistemológico elaborada por Gaston Bachelard (2003) ha mostrado su capacidad explicativa en proyectos relacionados con la educación y la cultura, valorando la importancia metodológica del error.

Tal situación ha posibilitado la apertura a formas de pensamiento que no tienen una presencia reconocible en una sola disciplina. Las *poéticas de la tierra*<sup>4</sup> apelan a un problema que no puede ser abordado desde un sólo campo disciplinar y que posibilita a la estética, la semiótica y la lingüística como horizonte posible, necesario también, de interpretación en las ciencias sociales. No hablaremos de *poética* en su acepción lingüística tradicional: estudio exclusivo del discurso poético y literario, sino abordaremos a las *poéticas de la tierra y la ruralidad* como un tejido de diversas *formas expresivas*<sup>5</sup> para reconstruir la *semiósfera*<sup>6</sup> del mundo rural en su expresión *nuestroamericana*<sup>7</sup>. La *poética* apela al acto estético de leer el mundo y expresarlo a través de un lenguaje específico, praxis de la significación de la relación del hombre con la naturaleza (tierra), fundante de la *producción social del espacio* (espacio concebido, vivido y percibido) (Lefebvre, 2013).

Las ciencias sociales deben voltear hacia “la intuición poética de los pueblos”: poemas, leyendas, cuentos, bordados, expresiones gráficas, musicales, dancísticas, son interpretaciones artísticas populares de la realidad. Los pueblos tienen muchas

---

<sup>4</sup> Es importante señalar que el uso de *cursivas* en el trabajo, que no se encuentran en citas textuales, corresponde al núcleo conceptual que estamos utilizando, términos a los que damos acepción propia como *poéticas de la tierra*, o categorías que provienen de otros autores como *nuestroamericano*. Algunos términos se explican al pie de página, otros en el mismo cuerpo del texto y otros están en vía de ser construidos.

<sup>5</sup> Consideramos *forma* como la arquitectónica del concepto (Marx, 1982, p. 7). *Formas expresivas* hace referencia a los diversos lenguajes con los que se comunica algo: literario, musical, visual. Para el lenguaje escrito, Bajtín advierte que existen varios *géneros discursivos* que se asocian a las diversas esferas de la actividad humana y su vínculo con la lengua: “[...] el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana [...] El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” (1998, p. 248). De este modo, las *formas expresivas*, también se asocian a diversas facetas de la praxis y las necesidades de comunicación que éstas conllevan.

<sup>6</sup> Concepto propuesto por Yuri Lotman que hace referencia a que el *acto* sígnico sólo puede existir en un *universo semiótico*, nunca aisladamente. La *semiósfera* tiene una *frontera* que demarca su individualidad semiótica, es decir, es una persona semiótica que tiene un modo de codificación según un contexto histórico cultural (1996, pp. 12-13). De hecho, “la frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y a la inversa” (Lotman, 1996, pp. 13-14). Otro rasgo de la *semiósfera* es “la no homogeneidad estructural del espacio semiótico” (p. 16).

<sup>7</sup> *Nuestroamericana* es un vocablo que surge de unir “nuestra” y “América” como vindicación al texto de José Martí del mismo nombre, de ahí la elección de este vocablo frente a *latinoamericana*. Roberto López Moreno concibe la cultura *nuestroamericana* como la unión de dos moradas: la del colibrí (imaginación, creación, arte, cultura) y la de iguana (espacialidad, horizontalidad, vocación telúrica) (1995, p. 12).

veces vedado el acceso a la interpretación científica de la realidad, por el clasismo de los sistemas educativos, por el sistema económico imperante. “Pero el pueblo, al engendrar lo mítico-legendario no se evade, no produce enajenación y evasión de la realidad, no, la sublima, es decir, la re-crea, la supera con ella adentro” (de Rokha, 2016, p. 49). Las *poéticas de la tierra y la ruralidad* subliman la realidad, la re-crean, la superan, luchan para cambiar el orden imperante de las cosas. ¿Cómo articularemos e interpretaremos las *poéticas*? ¿Qué son?

Explicaremos a lo largo del trabajo las pautas conceptuales y metodológicas para desentrañar dichas *poéticas de la tierra y la ruralidad*. Así el espacio rural puede entenderse como espacio signifiante, el campo es un *texto*. Los campesinos y artistas han descifrado y traducido la escritura del campo y la tierra, la han representado en diversos lenguajes (escritos, visuales, sonoros, dancísticos). El espacio rural es leído, interpretado y significado en la elaboración de objetos específicos, éstos narran dicho espacio y sus representaciones. A esa polifonía de voces que narran en diversos lenguajes el espacio rural es a lo que denominaremos *poética*.

En primera instancia exponemos a la *poética* como engranaje explicativo. Para ello proponemos un rodeo al término, es decir, un *asedio* para establecer sus linderos de interpretación. A lo largo de esta primera morada, se advertirán los *contornos* epistemológicos de la *poética*, es decir, las formas en que ésta conoce la realidad y algunas pautas metodológicas para lograrlo. Este *asedio* se llevará a cabo en los capítulos: “La estética como práctica y forma de conocimiento”, “Arte, política y realismo”, “Traducir el lenguaje de la tierra”, “Tropo” y “Cronotopo y producción social de los espacios poéticos”. Con la presentación y explicación de *XXVIII Contornos de la poética*, que más que definirla genéricamente la delinear, trazaremos el *perfil epistemológico* que utilizaremos a modo de pautas explicativas y de interpretación de la *polifonía de la tierra*.

La *polifonía* no es más que una selección de manifestaciones culturales<sup>8</sup> referentes a la naturaleza, el campo y el campesino: poemas, canciones, grabados, pinturas, bordados, danzas. La nombramos *polifonía* porque es una articulación de voces provenientes de espacios y tiempos diversos, pero siempre específicos, y porque utilizan varios lenguajes para expresarse.

En la segunda morada expondremos temáticamente esta *polifonía*, el conjunto es lo que nombramos como *poéticas de la tierra y la ruralidad*. Entonces, la *poética* es el engranaje, los contornos, el perfil metodológico y epistemológico para interpretar las manifestaciones culturales que emanan de una práctica campesina o bien tienen una temática ligada al campo. Las *poéticas de la tierra y la ruralidad* son estas expresiones articuladas para reconstruir la totalidad de la actividad campesina desde una perspectiva estética.

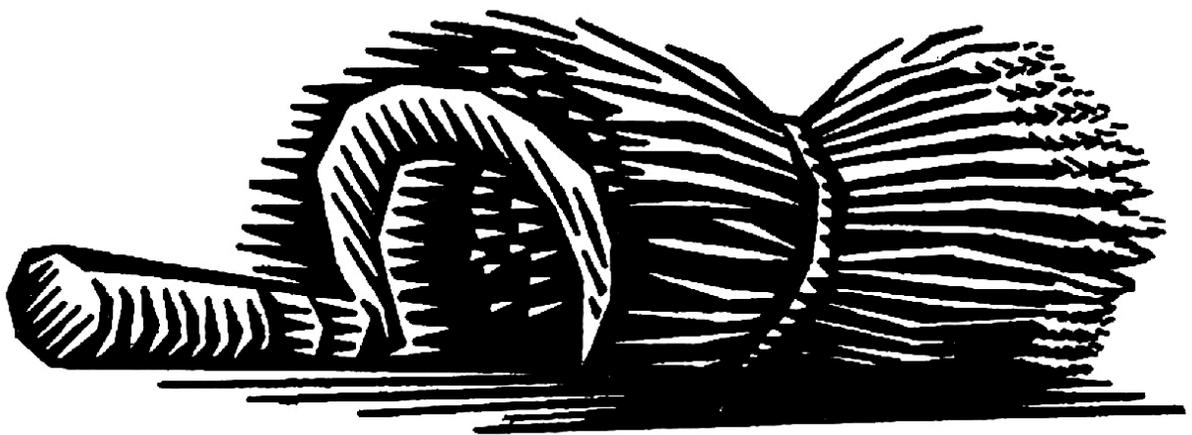
Para lograr captar al campo como un todo, elegimos temáticas donde organizamos las diversas manifestaciones culturales: “El campo como totalidad”, donde hacemos una reflexión sobre la totalidad. En “Cosmos y campo” reseñaremos algunas expresiones que señalan la cosmográfica configuración de la vida rural de diversos pueblos. “Geológica materia” narra a la materia como sustento terrenal de la labor campesina. “Poética de la semilla” es un *poemural* sobre este núcleo que resguarda la información genética del mundo vegetal y cómo el campesino realiza su homenaje. Finalizamos con un montaje de expresiones sobre la lucha campesina en las “Conclusiones: las poéticas de la tierra y la lucha por la materia”.

La *poética* recrea, entonces, las atmósferas de estas moradas de la tierra y lo rural: “el canto, como el sueño, ha de estar cruzado de larvas. [...] El canto como el mundo. [...] El canto, como el genio, ha de crear atmósfera, temperatura, medida del universo, ambiente, luz, que irradie de soles personales” (de Rokha, 2016, p. 18-20).

---

<sup>8</sup> Preferimos la utilización de “manifestación cultural” frente a “obra de arte”, debido a que es común que se entienda a esta última como producto de la actividad artística que es asociada únicamente a alguien que estudió “profesionalmente” arte. Sin embargo, las manifestaciones culturales seleccionadas provienen de prácticas muy diversas, los sujetos que las elaboraron muchas de las veces no son únicamente artistas. Sin embargo, en la primer morada del trabajo podemos utilizar el término obra de arte debido a que las propuestas teóricas que exponemos así lo hacen.

## II. Primera morada: poética como engranaje explicativo



Clifford Harper, grabado

## 2.1. Asedio a la poética

Hablamos de asedio a la *poética* “como arte de desconocer lo conocido partiendo de lo que no es y puede ser” (Sansón, 2017, p. 123), es decir, se busca proponer una categoría que advierta la totalidad de lo que se quiere estudiar: la polifonía de objetos artísticos, sujetos, tiempos, espacios y formas expresivas que surgen del mundo rural en años radicales en América Latina. De ahí que más que definir genéricamente lo que es la *poética* se dará un rodeo para delinear sus contornos de interpretación, pues las voces elegidas para narrar lo rural son tan diversas en su tiempo, espacio y en su forma expresiva que una categoría rígida o una única vía metodológica dejaría escapar la riqueza del *collage* de manifestaciones culturales que presentamos: poesías, canciones, grabados, bordados y pinturas de distintos países. Por ello la necesidad de una categoría abarcante.

El *montaje* es la forma en que organizamos el texto y más que una operación u operaciones de disgregación del todo, es una forma de reconstruirlo por la vía transgenérica:

Si bien el *montaje* puede operar como descomposición, operación analítica, disección de la continuidad narrativa, irrupción excéntrica o rechazo de orden causal, no se trata sólo de un proceder analítico donde se prepondera el estudio de la parte frente al todo, como es común en ciertas teorías sociológicas. También es un recurso transgenérico, donde es necesario ubicar con detenimiento cómo funciona ante signos figurativos y signos convencionales, cómo se relaciona con la iconicidad y en qué sentido puede fungir como articulación entre signos que explicitan un conflicto de índole societal (Sansón, 2017, p. 62).

Debido al carácter episódico y disgregado de la historia de las clases subalternas, según Gramsci, el encuentro de las voces de los campesinos puede aportar para la *historificación* de las mismas.

A lo largo del trabajo se tratan una serie de *contornos* que intentan dar un asedio al concepto de *poética*, lo sitúan. Comúnmente el término *poética* es utilizado para designar el estudio de la poesía así como la teoría general de las obras literarias (Greimas, 1979). Para Tzvetan Todorov (1975, pp. 30-32) la *poética* es una disciplina propia del discurso literario, su objeto es la literatura, la cual está constituida por un código poético; la *poética* se define desde lo particular y lo general, es una propuesta para el estudio del discurso literario.

Para este trabajo la *poética* adquiere además otros significados, ello con el fin de construir un perfil metodológico y epistemológico para comprender e interpretar las manifestaciones culturales de la ruralidad. Los *contornos* delinearán dicho *perfil* u *horizonte* epistemológico. Los nombramos *contornos* pues fijan el pensamiento de la realidad concreta y porque son la memoria de la materia ligada a la apariencia y su contorno:

Sabía [...] que el pensamiento es como una feliz mezcla de imagen cinematográfica y cálculo matemático de la realidad concreta, y que entre ésta y aquél no puede establecerse quién es más fugitivo. Sabía, sí, que la memoria humana es la única función suficientemente fluida para recuperar parte de lo que se va con movimiento irreversible, y que lo único recuperable por la memoria mecánica es la materia ligada a apariencia y contorno, pues todo lo matemático carece de pasado (Payeras, 2000a, pp. 33-34).

### 2.1.1. La estética como práctica y forma de conocimiento

Los siguientes trazos han sido articulados desde el curso de estética del maestro dominicano Pedro Mir publicado con el nombre *Apertura a la estética*. Resulta emotivo empaparse de la disciplina tan arraigada en los inicios de la cultura occidental desde una perspectiva *nuestroamericana*. Mir además de ser el “poeta de República Dominicana”, conocido por su poema “Hay un país en el mundo” que elaboró cuando se encontraba viviendo precariamente en Cuba en 1949, estudió derecho, pero también impartía clases de estética.

A esta urdimbre de trazos son convocados también otros autores de tradición continental: el guatemalteco Mario Payeras con su libro *Fragmento sobre poesía, las ballenas y la música* (2000a); el poeta chileno Pablo de Rokha con dos ensayos fundamentales: “Ecuación, canto de la fórmula estética” y “La intuición poética” (en 2016); y el cubano Eduardo López Morales con el libro *Critica de la razón poética* (1989).

Desde que Alejandro Baumgarten nombrara *estética* a la disciplina que estudia y educa la “facultad inferior” para el conocimiento sensible de las cosas, la esfera sensible del mundo adquiere ropaje de ciencia (Mir, 1974, p. 24). Si la especialización de las ciencias y la fragmentación de la realidad y el hecho social para su análisis ha sido la pauta para conocer el mundo, el arte de explicarlo a través de los vehículos sensibles ha sido una y otra vez exiliado de las agendas de las disciplinas científicas, incluso de las sociales. Desde su nacimiento como campo de conocimiento, la estética va dirigida a la “facultad inferior”, los sentidos en la tradición occidental siempre han sido opuestos a la razón, son la fase inferior del conocimiento del mundo. El mismo Baumgarten, desde el idealismo característico del pensamiento alemán en el siglo XVIII, “aceptaba que las facultades cognoscitivas se dividían en dos grandes reinos, el de las «potencias superiores» y el de las «potencias

inferiores» del espíritu” (Mir, 1974: 24). Así con la *aesthesis* nombra a ese campo de potencias inferiores, pero en verdad inaugura un campo de conocimiento como homenaje al sistema sensorial, la percepción sensible, la intuición y la sensación.

La desinencia –ia era utilizada por los griegos para designar ciencias especulativas como la filosofía o la epistemología; al contrario, –ica se refería a ciencias prácticas como la lógica o la retórica. De ahí la elección de Baumgarten de la terminación –ica para bautizar a la “ciencia del conocimiento sensible de las cosas”, “ciencia del arte”, la cual es una actividad más práctica que especulativa (Mir, 1974, p. 25).

Muchos años después, Marx profundizaría en la idea de uno de los fundadores de la estética: el arte es principalmente una actividad práctica, es trabajo:

Para Marx, el arte es una prolongación del trabajo, una de las formas de «humanización de la naturaleza», de la reconstrucción del mundo según un plan humano. Constituye, después del trabajo, uno de los umbrales franqueados por el hombre en su superación de la animalidad: el animal, escribía Marx, transforma la naturaleza según el nivel y las necesidades de la especie a la cual pertenece, en tanto que el hombre sabe producir universalmente, de acuerdo al nivel de todas las especies, libremente, es decir, «según las leyes de la belleza».

Lo peculiar del trabajo humano reside en que crea, fuera de la naturaleza, otra naturaleza, específicamente humana. El arte –que es una forma del *trabajo* y no una forma del *conocimiento*– no constituye por lo tanto sólo un reflejo o una imitación de la naturaleza, sino ante todo una creación del hombre. Al transformar la naturaleza, éste se transforma a sí mismo; y transforma, o más bien forma, sus propios sentidos (Garaudy, 1969, p. 18).

A través del arte, como extensión del trabajo, el creador “humaniza” la naturaleza, es decir, reconstruye y representa el mundo. El arte es una forma de producir universalmente y “según las leyes de la belleza” para Garaudy. Éste es una de las formas como el hombre además de transformar la materia se transforma a sí mismo, “forma” y recrea sus propios sentidos. Así como dice la frase de Marx en los *Manuscritos económicos y filosóficos* de 1844: “El ojo se ha hecho un ojo *humano*,

así como su *objeto* se ha hecho un objeto social, *humano*, creado por el hombre para el hombre. Los sentidos se han hecho así inmediatamente *teóricos* en su práctica” (Marx, 1980, p. 148). Además, Marx se refiere a los objetos de arte como “alimento espiritual” fruto de un trabajo concreto donde se ejerce la humanidad y son consumidos a través de la apreciación racional-concreta:

[...] este «*alimento espiritual*» es fruto de un trabajo concreto humano, distintivo, peculiarmente específico, donde se ejerce a plenitud la humanidad del productor con su inteligencia (que es su *esencia*, al ser para sí en la práctica laboral, formadora, como generalmente elucidara Engels, del proceso de transformación humana), pues aunque estos productos de arte son *indudablemente materiales* (y no sólo como sustancia, sino como integrantes evidentes de la realidad objetiva) son consumidos («gustables y digeribles») sólo a través de la apreciación racional-concreta del espíritu, o sea la inteligibilidad estética que se manifiesta no sólo en la producción del objeto, sino en su propio consumo, que, como nos advirtiera Marx, condiciona y determina también el sujeto y el producto creado (López Morales, 1989, p. 8).

Siguiendo con Baumgarten, para él percepción sensorial, actividad cognoscitiva y conocimiento abstracto se vinculan en la actividad artística. Arte, del latín *ars* y del griego *tekné*, que literalmente se refiere a una vocación práctica y oficio manual, y por analogía a un artificio, artefacto o artilugio, marcaría “inmemorialmente la vocación práctica” (Mir, 1974, p. 26) de dicha actividad. El que hace arte es artesano y artista. Justo en el siglo XVIII se comenzaba a distinguir entre las bellas artes como arte y las artes útiles como artesanía y ello permitió que la estética se delineara como disciplina congruente. Pero el arte siempre como trabajo y oficio, habilidad para una actividad particular. Baumgarten lo intuía ya, Marx denotaría al arte como una de las formas del trabajo para humanizar la naturaleza. Como reseña Garaudy en la cita precedente, más trabajo que conocimiento, más creación que imitación. De ahí que las expresiones artísticas son formas de humanización, es decir, modos en los que el hombre transforma a la naturaleza y de este modo, se transforma también a sí mismo.

## I. Contorno

–Poética es arte, trabajo, práctica y oficio–

Mir (1974, pp. 26-27) explica que en la antigüedad aún no existía la distinción entre bellas artes y artes útiles. Para Aristóteles existían dos tipos de *tekné*: la primera, *prakton*, actividades por medio de las cuales se practicaba algo (agricultura o danza); y la segunda, *poiesis*, aquellas por medio de las cuales se construía algo (escultura, zapatería). Platón diría de esta última que es “*todo aquello que hace que una cosa pase del no ser al ser [...] de manera que las actividades manufactureras en todas las ramas de la industria son formas de poiesis y todos los artesanos y manufactureros son poietai (poetas)*” (en Mir, 1974, pp. 26-27).

## II. Contorno

–Poética es la práctica por la cual una cosa pasa del no ser al ser, los sujetos que llevan a cabo eso son poetas (artistas, creadores)–

Ahondando este bello sentido de vincular la *poética* con la *poiesis*, el guerrillero guatemalteco, que hace un aporte insospechado en el mismo sentido:

El poema es una magnitud constante entre la dirección de la raíz y el lugar de la estrella. Debido a su raigambre en el idioma en flor de los juglares, la materia del poema se torna comprensible para todos los seres de lenguaje articulado; su oscuridad se origina en la lógica sumaria propia del canto de pájaro; su valor de verdad proviene de los residuos del ser primaveral retenidos por el verso. La poesía representa el grado máximo de intensidad de la

expresión humana; toda expresión en el arte, en la ciencia o en la filosofía que se aproxime a esta magnitud constante, se convierte en poesía” (Payeras, 2000a, p. 38).

### *III. Contorno*

–La poética es el grado máximo de intensidad de la expresión humana, porque torna comprensible la materia en lenguaje(s) articulado(s)–

Regresando a los caminos de la estética tradicional, Mir plantea que, de la mano del idealismo alemán, la estética configuró su objeto de estudio: el campo de conocimiento sensible como territorio propio de la actividad artística, diferenciando entre las cosas que son percibidas y aquellas que son conocidas. Baumgarten dice *“El objetivo y el propósito de la Estética es el perfeccionamiento del conocimiento sensual. Esta perfección es la belleza”* (en Mir, 1974, p. 28). Pedro Mir añade: la perfección es más bien el arte. Para el maestro caribeño, Baumgarten a pesar de su idealismo tiene propuestas muy provocadoras, concibe al arte como forma de conocimiento y aunque éste se realice por “potencias inferiores”, presupone un acto de comunicación y establece las formas y eficacia de la misma.

### *IV. Contorno*

–La poética presupone formas y actos de comunicación–

El maestro dominicano habla de que si la paternidad de la estética ni siquiera está atribuida a Baumgarten, menos lo está para el italiano Giambattista Vico, fundador además de la filosofía de la historia. Éste buscaba encontrar la raíz de toda la ciencia en el lenguaje popular, es decir, explicar el desarrollo de la facultad generalizadora del lenguaje en tres etapas del desarrollo histórico: a) religiosa: el hombre carece de

lenguaje, se comunica por gestos; b) heroica: procede por analogías, comparaciones, imágenes y metáforas, es el reino de los *caracteres poéticos* que anteceden al lenguaje; c) humana: se sirve de términos convencionales (Mir, 1974, pp. 30-32).

“La Estética de Vico está vinculada a su teoría del «*universal fantástico*», que es la vía de tránsito para explicar el desarrollo de la facultad generalizadora del lenguaje” (Mir, 1974, p. 32). Esta facultad consiste en designar con una palabra toda una “clase de cosas”, reuniendo en un mismo grupo cosas con rasgos parecidos, así no se designan objetos concretos sino conceptos generales. Y en ese camino del lenguaje lo poético adquiere cardinal importancia. Mirta Aguirre ahonda en la explicación de que el hombre comienza a conocer desde un punto de partida poético:

Hay que aceptar, con Giambattista Vico, que en el principio, el camino de la mente humana hacia el conocimiento tuvo un punto de partida poético: “*que el Mundo y toda la naturaleza es un vasto cuerpo inteligente*, que habla con palabras *reales*, y con tales voces extraordinarias avisa a los hombres cosas en que, con aumentos de religión, quiere ser entendido” (Aguirre, 1979, p. 7).

En la teoría de Vico la segunda lengua, la heroica, es la más relevante para que el hombre alcance finalmente el dominio de la facultad generalizadora del lenguaje humano, elevando la imagen poética al rango universal. En esta etapa, al carecer de la facultad de elaborar ideas abstractas o genéricas:

- a) “se sienten naturalmente inducidas a concebirlas mediante semejanzas– de cosas conocidas;
- b) “y donde no tuvieran copia de ellas, a estimarlas de su propia naturaleza y, supuesto que la más conocida se compone de nuestras propiedades, dan a las cosas insensatas y brutas movimiento, sentido y razón; y éstas son las labores más luminosas de la Poesía;

c) “y si tales propiedades no les valieran, las concebirán como sustancias inteligentes, como nuestra propia sustancia humana, lo cual es el sumo artificio divino de las facultades poéticas, pues con él [...] con nuestra idea damos el ser a las cosas que no lo tienen” (en Mir, 1974, pp. 32-33).

### V. Contorno

–La poética es lenguaje que concibe a las cosas mediante semejanzas, les imprime movimiento, sentido y razón; se dota de ser a las cosas que no las tienen; es el camino necesario hacia el concepto–

Así, Vico plantea el problema de la estética en el campo de la comunicación entre los hombres y en el mundo sensible. Ambos autores, Baumgarten y Vico, asumirían una concepción dualista del ser característica del cristianismo de época. Las dos realidades, racional y sensual, se intentarán unificar en autores como Kant, Schiller y Hegel (Mir, 1974, p. 34).

Kant combatió el dualismo (razón/sentido) o antinomia en el pensamiento filosófico. No pudo suprimir al objeto ni al sujeto y llegó a una transacción: el objeto existe pero no puede ser conocido, de esta forma se hace imposible conocer el mundo que nos rodea. La estética de Kant tiene las siguientes premisas: ciencia de los principios ‘a priori’ de la sensibilidad (percepción del tiempo y espacio); diferencia entre cualidad discursiva (lógica) por conceptos y cualidad intuitiva (estética) por intuiciones; los sentidos son incompetentes para decir qué cosa es la realidad, dan al fenómeno la apariencia, no el ‘noumeno’, es decir, la ‘cosa en sí’; el mundo objetivo queda reducido a la cosa; la esencia del arte es el juicio ‘a priori’ del gusto, una facultad para juzgar la comunicabilidad de los sentimientos asociados a una representación dada, sin mediación de un concepto; los componentes del gusto son: a) facultad de juzgar, b) ‘a priori’, c) la comunicabilidad, d) los sentidos asociados a una representación, e) sin mediación de un concepto. De esta forma el arte no comparte

los conceptos del entendimiento<sup>9</sup>, la razón; no hay vestigio de objetividad, no es la imagen, sino los sentimientos asociados. El arte se reduce al mundo subjetivo y no es trabajo ni práctica, es el sentimiento asociado a las representaciones (Mir, 1974, pp. 35-44). Sin menospreciar los aportes de Kant a la estética, no hay compatibilidad de sus postulados con nuestra propuesta de abordar las *poéticas de la tierra*.

Para Mir, la propuesta estética de Schiller es conciliatoria entre Kant y Hegel. Schiller quería la integración de las facultades humanas en una concepción filosófica. Concibe al arte como juego, ahí es donde pueden integrarse las facultades y superar las polaridades: sujeto/objeto, razón pura/razón práctica, intelecto intuitivo/intelecto especulativo. Advertía que la unidad interna de la naturaleza se encontraba escindida o rota, establecía que cada uno de los polos era un territorio en contacto o guarecido en la frontera del otro polo (Mir, 1974, pp. 45-46). Así lo dice el poeta alemán:

*Unas veces es el fuego de la imaginación el que consume los tiernos brotes del intelecto; otras veces es el pensar abstracto el que apaga la hoguera donde hubiera podido calentarse el corazón y encenderse la fantasía* (en Mir, 1974, p. 46).

En el impulso del juego ('figura viva' y propiedad estética de los fenómenos: belleza) es donde se da la comunión entre el impulso formal (figura, propiedades formales de las cosas, referencias de las mismas a la facultad de pensar) y el impulso material (todo ser material 'la vida', toda presencia inmediata en los sentidos). Este impulso permite la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con necesidad, de la pasividad con la libertad. El juego lleva a la perfección el concepto de hombre y en su impulso se realiza la misión de la filosofía. En Schiller además hay una consideración respetuosa hacia la actividad sensorial, habla de una lógica de las potencias inferiores, facultad cognoscitiva. Se da entonces una comunión de la esfera intuitiva y de la conceptual en un mismo rango. El poeta alemán pensaba que educar la

---

<sup>9</sup> Facultad de pensar. Potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce y deduce otras de las que ya conoce (RAE, 2017).

facultad sensible era una forma de llevar a cabo en la vida los progresos del saber, es decir, se mejora conocimiento del mundo, a diferencia de Kant que creía que el arte nada tenía que ver con el conocimiento (Mir, 1974, pp. 46-48).

## VI. Contorno

–La poética es una comunión de la esfera intuitiva y conceptual de la realidad, incrementa y enriquece nuestro conocimiento del mundo–

El maestro dominicano explica que muchos de los postulados de Hegel van encaminados también a la superación del dualismo, dotando de un espíritu moderno al pensamiento antiguo sobre la concepción dialéctica del mundo, trascendiendo la autonomía filosófica del sujeto y el objeto. Además, advertía la esterilidad del idealismo y propuso un sistema filosófico moderno. El hombre obtiene la conciencia de sí mismo de manera teórica (a través de la ciencia, se conoce en sí en el desarrollo de su propia naturaleza) y práctica (impulso a desarrollarse en el exterior, manifestarse en lo que le rodea y reconocerse en las obras que realiza). El hombre adquiere conciencia de sí por los cambios que hace imprime a los objetos físicos: *manifestación de sí mismo en las cosas externas* (Mir, 1974, pp. 50-52).

Pero, ¿cómo obtiene el hombre conciencia de sí mismo? Para la filosofía precedente a Hegel por vía del conocimiento en sí mismo, interiormente de manera inmediata. Para el filósofo alemán hay dos vías: teórica, por la ciencia, y la práctica, por la acción. Por medio de la ciencia se conoce en sí mismo en el desarrollo de su propia naturaleza (interioridad del sujeto, manera inmediata) y además se reconoce en el exterior en lo que constituye la esencia o la razón de las cosas (en lo exterior). La *esencia* es de esta forma un producto de la conciencia, “la naturaleza no produce esencias ni razones” (Mir, 1974, p. 52). Cuando la conciencia se reconoce en los productos (esencias) se está conociendo a sí misma. Por ejemplo, la esencia de una

naranja, “es sólo lo humano de su conciencia lo que hace posible esta esencia, dada exteriormente en la naranja” (Mir, 1974, p. 53).

### *VII. Contorno*

–La naturaleza no es capaz de producir esencias, es decir, la naturaleza no tiene un lenguaje, es el hombre el que da sentido y significado a la organización de lo real y lo traduce–

### *VIII. Contorno*

–La conciencia se conoce a sí misma de manera inmediata (interior) y mediata (exterior), la poética conoce al mundo de manera interior y exterior simultáneamente–

### *IX. Contorno*

–La poética de la tierra reconoce a la naturaleza, advierte una organización (especie de lenguaje), de esa forma el hombre se conoce y transforma a sí mismo–

Por la acción, el hombre se conoce en la tendencia que le impulsa a desarrollarse en el exterior, manifestándose en lo que le rodea y a reconocerse en la obras que realiza. Es decir, al desarrollarse en el mundo que le circunda, transforma las cosas físicas de acuerdo con un programa de conciencia, imprimiendo su espiritualidad en él: “La conciencia de sí mismo se obtiene también por la vía práctica cuando ella, como resultado de su propia actividad, se manifiesta en las cosas externas y se reconoce en ellas” (Mir, 1974, p. 53).

Mir, explicando al filósofo alemán advierte que la presencia de la conciencia rivaliza con la de la naturaleza, en la roca, en el desierto, en la atmósfera, en el mar, el hombre descubre ese rastro y advierte el rostro de su propia conciencia, ese es un acto filosóficamente bello<sup>10</sup>, estético:

En esa virtud ha impreso en el planeta la huella de su espiritualidad, horadando las rocas, cambiando el curso de los ríos, modificando la suerte de los animales y las plantas, cuando no decorando las paredes de su morada o modelando la cabeza de su enemigo con fines mágicos.

De modo que la conciencia de sí mismo se obtiene también por la vía práctica cuando ella, como resultado de su propia actividad, se manifiesta en las cosas externas y se reconoce en ellas (Mir, 1974, p. 53).

### X. Contorno

–La poética descubre el rastro y rostro del hombre en el mundo y advierte así su propia conciencia, la poética es un acto estético–

De esta forma se incorpora la actividad práctica al proceso de conocimiento y “Hegel evoca a [...] Vico, en su famosa tesis del «*verum ipsum factum*»: lo verdadero es el hecho, el hecho es lo verdadero: el hombre se conoce en lo que construye y, de esa manera, restablece y amplía la continuidad histórica” (Mir, 1974, p. 53). Se eleva el gesto práctico a categoría filosófica y se muestra la naturaleza dialéctica del pensamiento, carácter activo, no contemplativo de la conciencia. De ahí que la

---

<sup>10</sup> El acto filosóficamente bello no hace referencia a la categoría de la estética tradicional de lo bello como hermoso, bonito. La cultura popular crea una serie de *formas expresivas* y usos del lenguaje que no son “bellos” para la clase dominante. En el trabajo se descubrirá, cuando las *poéticas de la tierra y la ruralidad* hablan, que el sentido estético va mucho más allá de lo bello, de ahí la intención de delinear los *contornos* de la *poética* con mira al entendimiento del *acto estético*, donde lo bello se realiza en las relaciones que se despliegan con lo real, lo material, lo social.

práctica artística surja como perspectiva certera de la explicación de la actividad artística, el resultado es la obra de arte: “proceso activo, en cuya virtud la conciencia «*marca con su sello*» los objetos físicos, como un trozo de mármol, y de nuevo encuentra en ellos «sus propias determinaciones»” (Mir, 1974, p. 54).

Por otro lado, según Sánchez Vázquez (1992), la relación del hombre con el mundo material puede ser por tres vías: la *teórica-cognoscitiva* con la que se acercan a la realidad para comprenderla, la *práctico-productiva* en la cual intervienen materialmente con la naturaleza y la transforman produciendo con su trabajo, objetos que satisfacen necesidades, la *práctico-utilitaria* donde se utilizan o consumen esos objetos. Las relaciones no se desenvuelven paralelamente a lo largo de la historia, su vinculación y el lugar que ocupa en el todo social, varía según la condición histórica. Una de las relaciones fundamentales del hombre con la naturaleza y que en última instancia determina a las demás, es su transformación en el proceso de producción, ello ha significado un dominio del trabajo humano sobre la materia, e incluso le imprime determinada forma. De este modo se producen objetos útiles para satisfacer necesidades, pero hay otros cuyas cualidades no son por completo utilitarias. De hecho:

La producción que hoy consideramos estética, como modalidad específica de la producción transutilitaria, va apareciendo cuando la capacidad humana de producir materialmente algo ideado previamente (o sea: la capacidad de transformar la materia de acuerdo con formas o fines previos), [...] la producción utilitaria ha sido condición necesaria y el fundamento de la producción estética en general y de la artística en particular, en cuanto que ambas requieren el mismo comportamiento humano: el que se pone de manifiesto en el trabajo al “hacer cambiar la materia que le brinda (al hombre) la naturaleza”, al mismo tiempo que “realiza en ella su fin” (Marx, *El capital*). Se trata, pues, de dos relaciones con el mundo, de las cuales una de ellas –la estética– surge y se desarrolla en el seno de la otra: la producción material. Pero, la trasmutación de la relación estrictamente utilitaria en la que hoy llamamos estética, plantea una serie de cuestiones al considerar esta última tanto en su génesis como en su naturaleza o estructura propias (Sánchez, 1992, p. 80).

### *XI. Contorno*

–La poética transforma la materia de acuerdo a un programa, ello es un acto estético–

Finalizando el apartado, hablaremos del carácter documental de toda expresión humana. Así como lo reseña Pierre Abraham: “Toda expresión humana puede ser abordada tanto en su aspecto documental como en su contenido emotivo. Lo característico del arte es que ofrece, íntimamente amalgamados, el documento y la emoción” (en Garaudy, 1969, p. 13). En el arte documento y emoción, documento e intuición, documento y percepción, colaboran para enriquecer la *forma testimonial*. Es decir, una forma en “[...] que se mezclan en la misma obra poesía e información, el simbolismo de los personajes y el realismo de los acontecimientos” (Pierre Abraham, en Garaudy, 1969, p. 17).

### *XII. Contorno*

–La poética es documento y emoción, es testimonio, es una *forma testimonial*, incorpora simbolismo y realismo–

### 2.1.2. Arte, política y realismo

En el apartado anterior, realizamos un rodeo a la noción de *poética*. Ahora es necesario vislumbrar que las manifestaciones culturales que elegimos no pueden ser abordadas como objetos aislados de su contexto social y del hombre que lo produce. La forma de afrontar el problema es a través de una semiótica como praxis social como lo propone la maestra Raquel Bolaños<sup>11</sup>. Se busca hacer una “semiótica del texto” historicizándolo (Bolaños, 1995), para que las *poéticas de la tierra y la ruralidad* no se presenten como discursos aislados. De ahí el necesario diálogo con la historia de América Latina y los pueblos particulares. Por ello, en el momento de la interpretación de las manifestaciones culturales, la lectura histórica resulta necesaria para advertir otras dimensiones que quedarían inadvertidas u ocultas si realizáramos únicamente un análisis formal.

El poeta mapuche Elicura Chihuailaf<sup>12</sup> en su libro *Recado confidencial a los chilenos* aclara que narra desde su diversidad de ser mapuche: “me ha tocado vivir [...] una historia particular dentro de la historia general de mi pueblo” (2015, p. 22). Con el mismo aliento, trataremos de advertir las procedencias de los sujetos y las manifestaciones que articulan las voces que hablan sobre la tierra y el campo. Entender su sentido (por qué, para qué, para quién, dónde, cuándo) para así develar prácticas estéticas de las culturas dominadas.

El debate que se llevó a cabo en la crítica y la teoría del arte sobre el realismo en el horizonte de la estética, marxista o no, adquiere relevancia en este sentido. Plantea el problema de la correlación entre forma y contenido. Roger Garaudy apunta lo siguiente para las discusiones que se dieron en torno al realismo socialista: “El error

---

<sup>11</sup> Maestra normalista y filósofa, fundadora e integrante del Taller de Arte e Ideología (TAI).

<sup>12</sup> Uno de los principales exponentes de la poesía mapuche. Realizó sus estudios superiores en la Universidad de Concepción, Chile, cultivando permanentemente el oficio de poeta. Vivió su infancia cerca de la ruralidad sureña y cosmovisión mapuche, en la intimidad en torno al fogón, adquiere el arte narrativo oral *nütram*, absorbido por los consejos de los mayores *ngülam* (Chihuailaf, 2015, segunda de forros).

no consistía en hacer valer las exigencias primordiales de la lucha, sino en desconocer las condiciones propias de la creación artística y el nivel específico en el cual puede el arte insertarse en dicha lucha” (Garaudy, 1969, p. 17).

En otra latitud, Payeras debate el problema del realismo en un estudio sobre la obra de Miguel Ángel Asturias. El realismo en el arte no se obtiene únicamente por la conciencia política del creador, sino también al encontrarse éste en una percepción orgánica y con fuertes raigambres en lo real:

Asturias no albergaba propiamente una conciencia política. Su certera e inigualable percepción de la sociedad es explicable más bien por los atributos propios de la intuición artística. Es sabido que muchos de los grandes creadores se relacionan con su tiempo con la naturalidad del árbol que sintetiza la luz. El resultado objetivo de su vasta respiración suele ser tan necesario como el de todo ser de raigambres orgánicas con lo real (2000a, p. 20).

### *XIII. Contorno*

–La poética se concibe en la percepción orgánica de lo real y tiene fuertes raigambres con la realidad–

Pablo de Rokha habla del realismo y la dialéctica forma-fondo de la obra de arte. Es interesante cómo invierte el argumento tradicional de que el artista habla por el pueblo; para el poeta, el pueblo es el que crea al artista retratándose en él, el artista es el idioma y el vocabulario del pueblo, he ahí donde se consustancia lo bello, el más rico de los actos estéticos, captando además aquello que escapa a la ciencia y a la razón instrumental:

Ahora, esto confirma el realismo porque la imagen es la realidad reflejándose en el ser humano, reflejándose, según la teoría de los reflejos condicionados de Iván Pavlov, sin las

frustraciones y las desviaciones del pensamiento conceptual originadas por la reflexión y la organización desviada por la intención clasista del individuo frente al universo. Suma y compendio de la gran dinámica popular, la configuración dialéctica del arte (fondo-forma), el pueblo crea al gran artista retratándose en él, que es su idioma y su vocabulario, retratándose y expresándose, de lo que desprende el rol inmenso de la belleza, porque la belleza contiene y es depositaria de aquello, de todo aquello que al fenómeno científico le es ajeno y que le es anexo al fenómeno artístico, desde todo lo hondo de los instintos y lo que está fuera de la conciencia, porque se frustró como un hecho consciente y no lo captó la conciencia o porque está en la órbita de los reflejos absolutos o hereditarios” (de Rokha, 2016, pp. 50-51).

Hablar de realismo, no quiere decir que se realice en la actividad creadora un calco y copia de la realidad. Mirta Aguirre advierte que el realismo incluso es más una cuestión de esencia que de apariencia, que se logra captar incluso cuando se asocian ideas y el pensamiento transcurre como un relámpago: “Realismo no es imitación y, menos, reproducción servil de las cosas o de sus designaciones: es cuestión de esencias y no de apariencias [...] ¿hay o no realismo del verdadero, del profundo, en la asociación de ideas que hace viajar el pensamiento, como un relámpago [...]?” (Aguirre, 1979, p. 13).

El realismo vincula el acto creador con el acto posterior de contemplación. En cada época el poeta, el creador, tiene a su alcance las formas y técnicas de utilizar los materiales, es decir, las formas en que transforma la materia. Estas formas, quizá, son equiparables a lo que en literatura llaman “estilos”:

Debemos, pues, vincular el realismo al ser social del pintor y al ser social de quien contempla sus telas. Del mismo modo, al utilizar los instrumentos musicales de su época, el compositor transmite casi sin quererlo la realidad social mediante la coloración que su ser social da a su orquestación, captada por el ser social del que escucha sus obras (Pierre Abraham, en Garaudy, 1969, p. 16).

El realismo no es necesariamente la reproducción fiel de la naturaleza, ni en la pintura, ni en la música, ni en la danza. Las *formas* que puede adquirir la materia y las relaciones del hombre con ella pueden ser incluso abstractas, sin que demerite el contenido de realidad en la obra o se busque el “arte por el arte”. Como advierte Payeras: “Se puede, probablemente, diagramar la realidad con escalas de flor y coordenadas de pájaro, pero no se la recrea sino gracias al concepto. Es preciso por ello hacerse de un idioma y estrenarlo, aun si con la incoherencia temprana de los poetas” (2000a, p. 23). Es posible utilizar las formas expresivas más diversas sin que ello demerite el realismo de la obra, el cual se capta en las formas en que el concepto es recreado y representado. De ahí la necesidad del dominio del idioma, del lenguaje: literario, musical, plástico.

Para Marx, en otra faceta del problema del vínculo entre arte y política, el arte es trabajo y su producto, la obra de arte, una mercancía no fetichizada. El filósofo alemán distinguió los mecanismos de la mercancía al separar esencia y apariencia. Planteaba que para romper con el fetichismo de la mercancía habría que restituirla a la realidad y romper la inversión de asimilar relaciones entre cosas lo que en verdad son relaciones sociales. La obra de arte devela entonces las relaciones sociales que le dieron origen. Payeras lo explica de este modo:

[...] cuando Marx distingue entre esencia y apariencia, en modo alguno postula una nueva variante de ontología que fragmente lo real, sino que exige rigor para visualizar la totalidad concreta. Según nuestro filósofo, el análisis de la mercancía revela que ésta es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. Los objetos encantados no son sino el resultado de la magia proyectada en ellos por nuestro pensamiento, y de lo que se trata es de abolir la ilusión, restituyéndoles su sitio en la realidad y rompiendo la inversión que nos lleva a tomar por relaciones entre cosas lo que en verdad son relaciones sociales (2000a: 60).

La obra de arte concebida como totalidad, es objeto, pero no fetichizado. En ella se vislumbran los ciclos de lucidez que anteceden al reino del concepto. De ahí lo vano

que es anteponer la forma y contenido de la obra de arte, no se trata de tomar partido, la obra de arte no es una cosa:

La obra de arte es también una totalidad, pero a diferencia de la realidad encantada en el fetichismo de la mercancía, aquí se trata de los ciclos de lucidez que anteceden y suceden al reino del concepto, del infinito desasosiego que lo precede y de la nueva acumulación que sigue a sus cristalizaciones. Contraponer contenido y forma como si se tratara de explicar una naranja, o tomar partido por alguno de los elementos, es sólo una nueva manera de reproducir la escisión metafísica del mundo” (Payeras, 2000a, p. 61).

#### *XIV. Contorno*

–La poética crea concepto y lo cristaliza–

Es por ello que también la poética es arraigo a un tiempo-espacio, revela una *semiósfera* específica, es decir, tiene una profunda correlación social-estética. Ahondaremos en ello en el apartado *Cronotopo y producción social de los espacios poéticos*. Por lo pronto queremos concluir con una reflexión de Eduardo López Morales sobre el vínculo realismo y práctica artística:

Entonces, la práctica artística, que no es el resultado de un reflejo pasivo de la realidad, como tampoco lo es [...] el conocimiento general, cumple en sí la satisfacción concreta de un determinado tipo de *intelección creadora*, donde los procesos dialécticos de lo inconciente y lo conciente fracturan la vieja concepción cartesiana de la razón (López Morales, 1989, p. 11).

Tampoco la práctica artística es un reflejo pasivo de reproducción fiel de la realidad, en la traducción de la realidad en una obra de arte, interviene la intelección creadora, se fundan el conciente y el inconciente, razón y emoción conviven. La obra artística,

la manifestación cultural, tiene un vínculo con la realidad irrenunciable. Advertir las sutilezas de la forma que adquiere la obra y las relaciones sociales que contiene es un acto político, sitúa a la obra, al creador, al público en un contexto histórico particular. Pero ¿cómo logra esta práctica artística traducir la realidad? ¿Cómo el campesino observa, interpreta y reproduce dicha realidad? ¿Qué lenguajes utilizan? ¿Cómo significan su práctica, su espacio y tiempo? En los capítulos que siguen trataremos de aclarar algunas de estas cuestiones.

#### *XV. Contorno*

–La poética además de ser un *acto estético*, es un *acto político*, se posiciona frente a una realidad dada–

### 2.1.3. Traducir el lenguaje de la tierra

Según Pedro Mir (1974), existen dos grandes ejes de la comunicación humana: el arte y el lenguaje. Ambos son instrumentos de trabajo, colaboran para transformar al mundo y ponerlo a disposición de la voluntad del hombre, como instrumentos también dan a conocer el mundo. El lenguaje realiza su actividad cognoscitiva de manera refleja, mecánica, simple. El arte se comporta de manera compleja, lleva a cabo una reduplicación de la actividad cognoscitiva, “al convertir al beneficiario de la comunicación en un sujeto de conocimiento tan activo como el propio comunicante” (Mir, 1974, p. 114). Ambos, lenguaje y arte, al ser comunicación son conocimiento. Y al ser conocimiento también son pensamiento.

#### *XVI. Contorno*

–La poética es arte y lenguaje, conocimiento, pensamiento y comunicación–

Arte y lenguaje surgen de la actividad intelectual del hombre al relacionarse con el mundo material. En Marx hay una aseveración que dice que el alma está “gravada”, con v, por la materia. Dicho término proviene de la economía y se refiere a imponer un gravamen sobre algo, una carga sobre una persona o una cosa (Real Academia Española, 2005, p. 320). El alma tiene un gravamen de la materia, ésta le ha impuesto su forma. La materia para el filósofo alemán se manifiesta en forma de idioma, la lengua ha sido también “gravada” por la materia y desde que existe ésta hay conciencia, ambas surgen de la necesidad de relacionarse y comunicarse con otras personas. Éste es el punto máximo de realización de las *poéticas de la tierra*: ¿cómo la materia ha “grabado” el alma del hombre, también con b, en el sentido de “marcar [...] en una superficie mediante incisión u otro método” (Real Academia

Española, 2005, p. 318)? ¿Y cómo el hombre advierte en la naturaleza cierto lenguaje?:

*Sobre el alma se cierne desde el comienzo una maldición: estar 'gravada' por la materia, que se manifiesta en este caso en forma de capas de aire en movimiento, de sonidos, en una palabra: en forma de idioma. La lengua es tan antigua como la conciencia; la lengua es la conciencia real, práctica, existente para otras personas y sólo con ello para mí mismo; como la conciencia, el lenguaje surge tan sólo de la necesidad, de la imperiosa precisión de relacionarse con otras personas (Marx en Mir, 1974, p. 118).*

Quizá, en ese “rastros donde el hombre encuentra su rostro”, es donde quiere hacer hablar a la naturaleza, pero en verdad el que está hablando es él mismo sobre su irrenunciable esencia material. Ello tiene vínculo con el VII contorno de la poética: la naturaleza no es capaz de producir esencias, es decir, la naturaleza no tiene un lenguaje, es el hombre el que da sentido a la organización de lo real, lo traduce y lo interpreta; y también con el IX contorno: la *poética* de la tierra reconoce a la naturaleza, advierte una organización (especie de lenguaje), de esa forma el hombre se conoce y transforma a sí mismo. ¿Qué forma tiene esa lengua? Lo relataremos en las líneas que siguen.

Presentamos el vínculo poética y arte desde una perspectiva estética en el primer capítulo. Ahora, desde la lingüística desentrañaremos su perfil (contorno) como lenguaje.

Alexander Viesielovskii (2014), explica que la *poética* en sentido tradicional hace referencia a la función estética del lenguaje, la cual está aunada a la función de comunicar ideas y conceptos. Jakobson, reseñado por Viesielovskii, establece que la función estética, poética, del lenguaje verbal es una entre otras. Así el acto del lenguaje (el que habla, *remitente*; que emite un mensaje, *lo que comunica*; y el que recibe, *destinatario*) para ser efectivo requiere de un *contexto*, es decir, lo que se dice debe ser puesto en un contexto inteligible para el que lo recibe (Viesielovskii,

2014, p. 13). Así “el mensaje requiere de un *código*, es decir un sistema de signos común y entendible para ambos, a través de un contacto físico o una conexión psicológica” (Viesielovskii, 2014, pp. 13-14).

### XVII. Contorno

–La poética procede como el acto del lenguaje: implica un creador (el que habla, el que crea), un contenido (el mensaje) y un destinatario (el que interpreta)–

### XVIII. Contorno

–La poética se posiciona en un contexto inteligible: años radicales en América Latina (mitad del Siglo XX) –

A cada momento del acto del lenguaje, según Jakobson (en Viesielovskii, 2014, p. 14), corresponderá una función lingüística específica:

1. La función *referencial* (*denotativa*), que se orienta al contexto;
2. La función *emotiva* (*expresiva*), que reenvía el locutor remitente;
3. La función *conativa*, que tiende al locutor destinatario;
4. La función *fática*, acentuación del contacto;
5. La función *metalingüística*, centrada en el código, y
6. La función *poética* (*estética*), centrada en el mensaje del mismo.

Los mensajes verbales tienen en diversa jerarquía y al mismo tiempo dos o más de estas funciones. Cada mensaje se caracteriza por el papel dominante de alguna de las funciones. Como explica Viesielovskii “el acento puesto sobre el mensaje en cuanto tal constituye [...] la *función poética* del lenguaje” (2014, p. 14), no es la única

función presente en la obra literaria, pero sí la determinante en su estructura y codificación diversa. De hecho, “la función poética, al dirigir la atención sobre la evidencia del signo” (Viesielovskii, 2014, p. 15) profundiza la dicotomía entre signo y objeto; es decir, el signo ya no es “transparente”.

### *XIX. Contorno*

–La poética pone el énfasis en el mensaje, tiene una función estética, profundiza la correlación entre signo y objeto–

Nuestra propuesta va más allá del lenguaje literario y extrapola la función poética a cualquier lenguaje del que se pueda leer la ruralidad. Por ejemplo, la percepción del cosmos en el mundo rural será abordada a través de poemas, canciones, grabados, danzas e incluso bordados, manifestaciones culturales que a través de lenguajes diversos emplean materiales, signos y códigos específicos para realizar un rodeo estético al cosmos. La música es un modo de comunicar algo a través de la sucesión de sonidos y silencios articulados en una melodía, ritmo y armonía específica. El lenguaje musical es un conjunto de signos sonoros que se “escriben” y permite reproducir mensajes auditivos. Éste es para la música lo que la gramática para una lengua específica. La música también tiene mensaje y comunica algo.

La danza como la música, es un lenguaje no verbal. El arte sonoro en caso de que tenga letra incorpora la riqueza de un lenguaje verbal. Los signos y códigos específicos de la danza son los movimientos y gestualidad corporal, articulados rítmicamente en el desplazamiento por el espacio. El grabado es una disciplina plástica, su lenguaje es visual y se crea a través de la articulación de trazos o huellas que se dejan en una matriz y se imprimen como estampas en otra superficie, también tiene sus signos y códigos específicos.

Éstos, al ser lenguaje(s) utilizan signos y de ahí su carácter semiótico como lo reseña Yuri Lotman:

[...] el lenguaje es un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación. Este carácter del lenguaje como sistema de comunicación determina su función social, que consiste en intercambiar, almacenar y acumular información. Como signo que es, el lenguaje tiene carácter *semiótico* (1979, p. 8).

## XX. Contorno

–La poética evoca diversos lenguajes, la poética es signo y código, de ahí su carácter semiótico–

Reseñamos líneas arriba la confluencia de las manifestaciones culturales y la sustancia real que expresan. Es decir, su realismo. ¿Cómo se narra la realidad? ¿Qué lenguajes evoca? ¿Qué forma tiene? ¿Es de algún color específico? ¿Evoca ritmos? ¿Cómo se imprime el tiempo y espacio del que han surgido?

La realidad [...] reclama la narración de su acontecimiento; más la palabra precisa, el discurso capaz de aferrarse a las cosas, de extraerlas del tiempo y hacerlas inteligibles, está en otra latitud, en la patria del concepto [...] Se puede, probablemente, diagramar la realidad con escalas de flor y coordenadas de pájaro, pero no se la recrea sino gracias al concepto. Es preciso por ello hacerse de un idioma y estrenarlo, aun si con la incoherencia temprana de los poetas. (Por eso decía Nietzsche, refiriéndose a Hegel, que hablaba de las cosas como si estuviera ebrio)" (Payeras, 2000a, p. 23).

Aunque parezca una incoherencia, como la forma temprana de los poetas, el discurso es capaz de aferrarse a las cosas. Cielos morados, campos azules, árboles

negros, coordenadas de pájaros. Imágenes poéticas de un campo que en realidad nunca se verá así, pero con esta narración gráfica y su capacidad de aferrarse a la mente. El paisaje campesino de Antonio Frasconi<sup>13</sup>, recrea la *atmósfera* de las

---

<sup>13</sup> Grabador y pintor argentino, se nacionalizó uruguayo y vivió la mayor parte de su vida en Estados Unidos. Tiene orígenes italianos, de la Toscana, sus padres llegaron a Sudamérica después de la Primera Guerra Mundial. Fue aprendiz de imprenta y a edad temprana comenzó a trabajar como caricaturista político en el importante semanario *Marcha* en Montevideo. Ya en Estados Unidos, ilustró libros de Federico García Lorca, Gabriela Mistral, Mario Benedetti, George Sand, Pablo Neruda. Tiene una serie de grabados muy importante sobre los detenidos desaparecidos durante la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985) (García-Esteban, 1970, p. 82). Formó parte de *Art Against Fascism* junto con artistas internacionales como Leonard Baskin, Stan Kaplan, Al Lass, Leona Pierce, Walter Ller. En su manifiesto se asumían como “trabajadores gráficos”, querían contribuir a la sociedad a través del arte popular y social, pretendían usar el arte como un poderoso y universal medio de comunicación. A continuación una imagen de este “Manifiesto” de 1950:

abandonadas pampas uruguayas, donde el campesino ha sido exiliado a manos de la letal y geófaga agroindustria transnacional.



## MANIFESTO

The Graphic Workshop's purpose is to contribute towards a popular and meaningful social art.

The Graphic Workshop uses art as a powerful and universal form of communication.

The Graphic Workshop artists believe that only through collective effort can an art be produced which would interact with the broadest mass of people.

The Graphic Workshop believes that the graphic medium, because it lends itself to large low-priced editions and because of its traditional popular character, is the logical artistic means to reach mass audiences.

The Graphic Workshop welcomes and seeks the cooperation of trade unions, progressive peoples organizations, student and youth movements to work with us toward a truly great American popular art.

We draw inspiration from the great peoples artists: Goya, Daumier and Kollwitz, and seek guidance from the two great contemporary collectively organized groups; the Mexican Graphic Workshop and the Chinese People's woodcut artists.

The content of our art is the content of the people's lives, their hopes, their hardships, their struggles and their aspirations.

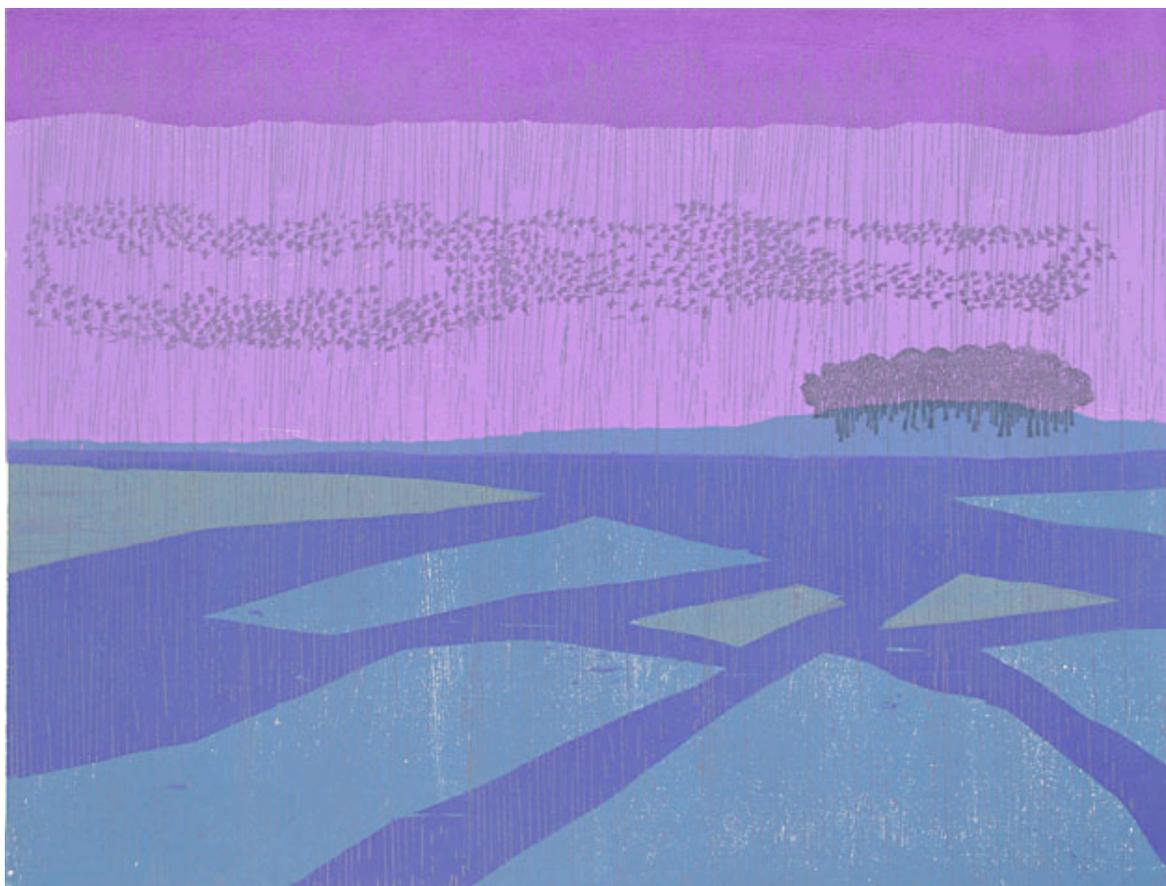
We affirm that our art will not only mirror people's struggles but serve as another tool in that great movement toward the final and ultimate victory of the people.



### ART AGAINST FASCISM, FOR PEACE

LEONARD BASKIN   ANTONIO FRASCONI   STAN KAPLAN   AL LASS   LEONA PIEIJE  
STAN EDOLSON   WALTER ILER   LOUISE KRUGER   JERRY MARTIN   ED WALSH, JR.

Issued on the occasion of the Graphic Workshop's First Exhibition, held at the Tribuna Subway Gallery, New York, Jan., 1950



Antonio Frasconi, grabado en madera, 1981

La *poética* tiene una gramática, principios y reglas de articulación de sus sentidos, formas de organizar sus mensajes. Los núcleos base de dicha gramática se componen de un sujeto u objeto, *sustantivo*; se designan sus características o propiedades, *adjetivos*; y lo más importante, se habla de una acción o carencia de tal: acción, existencia, movimiento, condición, estado del sustantivo, consecución, *verbo*. El poeta guatemalteco resalta de manera magistral en su texto *Poética del canario* la *gramática* desde el mirador *nuestroamericano*:

*Mar, toro, ruiseñor*, son elementos neutros en el verso, densos de materia verbal apretada por siglos de uso discursivo; corresponden a la esfera primigenia del ser y, como éste, poseen la

condición oscura del hermafroditismo. *Alto, lúcido, duro*, son calidad virtual de las palabras; transparentes, femeninos y adyacentes a lo real, son sumamente propicios para propagar en su espacio la irradiación sustantiva. *Ser, reposar, morir*, son energía pura, pólvora conceptual destinada a quemarse, polen de la palabra organizada en verso” (Payeras, 2000a, p. 40).

Esta gramática caracteriza al sustantivo (esfera primigenia del ser), el adjetivo (caracterización de los espacios sustantivos) y el verbo (la esencia verbal). La esfera primigenia del ser, la esencia sustantiva, va cargada de materia verbal que ha sido delineada en los usos discursivos propios de la cultura *nuestroamericana*. Con los adjetivos se caracteriza el espacio sustantivo, calidad virtual de las palabras para hablar de la realidad de los objetos, sujetos y lugares. La esencia verbal es la energía contenida en la palabra, ella organiza la totalidad, la pone en movimiento. De estas partículas se alimenta “la partícula indivisible del lenguaje poético”: el verso. A través del verso se realiza la conexión con una realidad específica, se da la propagación del ser:

De manera que el verso es la partícula indivisible del lenguaje poético. La diferencia entre un verso y otro depende de la correlación de realidad específica. En el verso ordinario, el nexo de los componentes mansos con la realidad primaria es la palabra variable; aquélla los impregna de sí misma mediante el polen verbal. En el verso verdadero, las palabras postradas acceden a la realidad sin mediaciones; no tienen otro vínculo con lo real que su índole propicia para la propagación del ser. En el verso ordinario la mariposa que existe posee luz refleja; en el verso verdadero es luciérnaga que arde por obra de su interior luminiscencia (Payeras, 2000a, p. 40).

### *XXI. Contorno*

–La *poética* tiene una gramática, principios y reglas de articulación de sus sentidos, formas de organizar sus mensajes–

La *poética de la tierra* es además irreverente con los cánones, las reglas métricas en la poesía, los ángulos de la perspectiva, los trazos de la urdimbre, las armonías temperadas. La *poética de la tierra* es irreverente como lo es lo popular. Las manifestaciones culturales no son las de la élite, la voz es la de las hablas populares y de aquellos poetas, creadores, traductores, campesinos que las traducen y plasman en el lienzo sonoro, literario, dancístico o pictórico. Como el poeta chileno Pablo de Rokha, los poetas de la tierra y la ruralidad develan la profunda musicalidad o plasticidad de las hablas populares:

[...] el poeta Raúl Zurita [...] proclama que De Rokha “anticipó las grandes transformaciones literarias que sobrevendrán en la literatura del siglo pasado: la fusión de la poesía con la prosa, el flujo de la conciencia, la supresión de los signos de puntuación. Nadie en nuestra lengua había mostrado como Pablo de Rokha un idioma más pragmáticamente enraizado en las hablas populares, como nadie tampoco develó como él la profunda musicalidad, la sinfonía casi abstracta de una lengua en particular, la lengua chilena” (Cristián Rau y Daniel Rosas, en de Rokha, 2016, p. 12).

De Rokha propone la subversión de lo pitagórico, geométrico y matemático en el poema. Un solo elemento, un volumen, debe aguantar el desorden necesario de la colosal aritmética. La forma es luz, vértice, adquiere ritmo, es voz incendiada que hace que giren todos los elementos alrededor de su eje astronómico, dinámico e inmóvil a la vez. Así lo señala la densa prosa rokhiana:

Si un volumen, únicamente, un volumen agranda o empequeñece la astronomía del poema, incendiad el poema, no el volumen, degollad el poema porque no aguantó el desorden necesario a la colosal aritmética de lo pitagórico, lo geométrico, lo matemático, lo filosófico – en el teorema-expresivo-inexpresable-; ¿sobre la forma?, ¿una forma?, ¿una ley?, ¿una voz?, ¿una luz?, ¿un régimen o un vértice?, ¿un ritmo índice adentro de la libertad numérica del arte?, incendiad el poema, degollad el poema; el porvenir del canto, su destino innumerable y único, exige que giren todos los elementos épicos alrededor de su eje astronómico,

amarrándose a esa justicia, a esa presencia, a esa cordura que es el poema, el porvenir del canto, su destino innumerable y único, exige que giren todos los elementos épicos alrededor de su eje astronómico, amarrándose a esa justicia, a esa presencia, a esa cordura que deviene lo absoluto, límite del límite, arte, lo exacto, lo exactísimo, arte, lo dinámico-trágico e inmóvil (de Rokha, 2016, p. 29).

## XXII. Contorno

–La *poética* es irreverente con los cánones, la *poética de la tierra* es lo popular–

Y lo popular no es la realidad, sino la contiene. Es decir, en lo popular se ciñe la materia dinámica y emerge de las contradicciones dialécticas. Así los poetas son:

[...] legendarios, porque la heroicidad popular los va nutriendo, alimentando, ciñendo de la gran materia dinámica de las masas humanas, de la cuna a la tumba y viniendo como saliendo a cada minuto del corazón de la realidad, tropiecen con la realidad y se estrellen con ella, desgarrándose las entrañas de la realidad que llevan adentro, a la vez que emergen surgiendo de su contradicción dialéctica, cantando, no hablando los vocabularios que la sociedad les entrega como materia, en génesis, exigiéndoles la forma heroica.

Afirmaríamos que la leyenda es la historia no poetizada, escrita en lenguaje metafórico, lenguaje de imágenes en la imaginación popular [...] Ahora bien, si no es la realidad, contiene la realidad (de Rokha, 2016, p. 49).

Para traducir el lenguaje de la tierra, la imagen es un aliado fundamental. Incluso en el poema, la imagen que se logra con la articulación de las palabras es más relevante que el verso mismo. El poema es por su lenguaje de imágenes y metáforas. De Rokha extrapola el argumento para la plástica y la arquitectura, incluso a la música. ¿Existe la imagen musical? Según el poeta ello sucede debido a que todo el arte está elaborado a partir de la materia de la imaginación, pero no es

sólo aquella sustancia onírica, la imaginación también está hecha de la materia social que el pueblo entrega al artista. Para cada época habrá una forma específica:

Un poema no es un poema porque esté escrito en verso, un poema es un poema porque está escrito en un lenguaje de imágenes y metáforas, que es el lenguaje del arte y existe la imagen plástica y la imagen arquitectónica o musical, porque todo el arte es uno y trabaja la misma materia imaginística, la misma materia y materiales distintos, la misma materia social que la sociedad entrega al artista a fin de que heroicamente le imponga la forma. La morfología genera de su época la forma de su época en los modos distintos del enorme árbol de las formas de los distintos grupos sociales (de Rokha, 2016, p. 50).

La imagen se logra no con la fotografía exacta de la realidad, la imagen se crea con la gramática: “Es menester hacer océanos, no fotografiando océanos, no, [...] con la trepidación de la gramática, aquella cosa inmensa y mecánica, dinámica, difícil, que es [...] el lenguaje colocándose” (de Rokha, 2016, p. 37). Precisamente con el uso de ese lenguaje colocándose, la gramática trepidante y el movimiento de imágenes poéticas es cómo logran los traductores de la tierra darle voz propia, que en verdad no es más que el “rastros de su rostro”, como lo decía Mir, en la tierra misma, en la naturaleza. No es que la tierra tenga un lenguaje, es el hombre quien interpreta su organización, la reproduce estéticamente y de esta forma se conoce y transforma a sí mismo y a la naturaleza.

La imagen del mundo, de la tierra, de la roca, del volcán, de la lluvia, del campo, no es tal cual es en la *poética*. La imagen realiza asociaciones con otras imágenes, ruptura con otras, yuxtaposición de algunas. La impronta de la metáfora en la *poética* es de la mayor relevancia, así como lo afirma Mirta Aguirre: “[...] imágenes que pueden estacionarse en la conciencia, o bien *vuelos* asociativos de relaciones que *ligan* velozmente varias de aquéllas. En suma, algo como lo que García Lorca llamaría el «salto ecuestre» de la metáfora” (1979, p. 10).

### XXIII. Contorno

–La *poética* utiliza un lenguaje de imágenes y metáforas–

El apartado a continuación habla sobre los *tropos*, la utilización de los sentidos figurados en el lenguaje literario, como lo es la metáfora. Sería interesante hablar si a partir de ellos es posible una *tropología* en el lenguaje visual o musical, ¿cómo sería una metáfora musical?, ¿cómo se compone?, ¿no acaso la música es metafórica todo el tiempo cuando trata de “imitar”, “plasmarse”, “cantar” como lo hacen los pájaros, como una locomotora que pasa cerca y se aleja, como un volcán en erupción, como los ruidos del trabajo en una fábrica?

#### 2.1.4. Tropo

El discurso científico desconfía de la metáfora, por ser subjetiva y “ver la apariencia y no la esencia de la materia”. Sin embargo, en las últimas décadas las ciencias sociales han vuelto su mirada a ella. Jean Molino, François Soublin y Joelle Tamine “[...] se preguntaban [...] sobre las razones de este «entusiasmo casi universal» por la metáfora: «¿se origina de una protesta contra los positivos y estructuralismo en lingüística y ciencias humanas?»” (Rodríguez, 1985, p. 7). Este trabajo busca restituir importancia a la metáfora como uso lingüístico de gran contenido conceptual, por ello es importante adentrarnos, aunque sea de manera superficial, a los *tropos* y su estudio, la *tropología*.

Un *tropo* es una sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado, término proveniente de la disciplina transversal que estudia y sistematiza los procedimientos y técnica de utilización del lenguaje con fines persuasivos, comunicativos o estéticos: la retórica. El *tropo* “es el cambio de *dirección* de una expresión que se *desvía* de su contenido original para adoptar otro contenido” (Mortara, 1991, p. 163).

Los *tropos* más habituales son: metáfora, alegoría, hipérbole, metonimia, sinécdoque, antonomasia, énfasis. La metáfora es el desplazamiento del significado entre dos términos con finalidad estética. La alegoría es una figura literaria o tema artístico que representa una idea valiéndose de formas humanas, de animales y/o objetos cotidianos. La hipérbole es un recurso literario que consiste en exagerar cualidades, costumbres, características de lugares, objetos, personas o animales. La metonimia elabora un cambio semántico para designar una cosa con el nombre de otra. En la sinécdoque, tipo de metonimia, el significado del término varía según se entienda como un término lingüístico (el todo por la parte, la parte por el todo) o como *tropo* retórico (la especie usada por el género, el género por la especie, el material de lo que algo está hecho por la cosa). La antonomasia consiste en poner el nombre apelativo por el propio o viceversa. El énfasis emplea una palabra o

expresión en un sentido preciso con el objeto de intensificar determinado sentido. La ironía es una figura literaria para dar a entender algo distinto o contrario de lo que se dice o escribe. Estos *tropos* son importantes en la poesía lírica y lenguaje coloquial (Mortara, 1991).

Es común que, desde la práctica científica, el positivismo, estructuralismo o la razón instrumental se hable que los *tropos*, es decir, del uso figurado del lenguaje, como forma irracional del pensamiento. Sin embargo, los lenguajes utilizados por las ciencias físicas, químicas, biológicas, incluso la matemática pura, están llenas de usos *tropológicos* del lenguaje. Por ejemplo, cuando en edafología se habla del “horizonte del suelo”<sup>14</sup>. Mirta Aguirre lo reseña de este modo:

Del mismo modo que nada hay de irracional en el lenguaje, nada hay de antirrealista en sus manifestaciones tropológicas. Si en éstas pueden darse aparentes modos oscuros de decir, también los hay en la economía, en la filosofía o en la física. Todo es cuestión, a veces, de una indispensable base de conocimiento previo, o de familiaridad con el recurso expresivo o de estado de inocencia para la receptividad (1979, p. 14).

La utilización de los *tropos* no significa que estemos en un terreno irracional del lenguaje para aprehender la realidad, sino se parte de la necesidad del conocimiento del recurso expresivo y de las conexiones con lo real que implica su receptividad. Los *tropos* implican una lógica:

Cuando Mallarmé escribe: «La flor, la ausente de todo ramillete», está en el terreno de la lógica más pura y no en el de la arbitrariedad. Porque la flor –concepto– no está, desde luego, en ramillete alguno, ya que los ramilletes se forman de flores muy concretas; como dentro de la lógica permanece, con toda claridad, César Vallejo cuando metafóricamente, se sienta a

---

<sup>14</sup> Otros ejemplos: “tejido social”, “burbuja inflacionaria”, “niños en situación de calle”, “un fantasma recorre el mundo”, “la partícula de Dios”.

*caminar* o escribe: «De disturbio en disturbio / subes a acompañarme a estar solo...»  
(Aguirre, 1979, p. 14).

De ahí que el uso figurado del lenguaje no sea por definición ilógico, al contrario, potencia la capacidad de abstracción del hombre para designar lo que no quiere ser nombrado como el lenguaje común lo ha denominado una y otra vez. Es más, estos giros pueden convertirse después en “sentido común”, lo cual se basa en esta capacidad del intelecto de dar vuelcos al lenguaje imprimiéndole alto grado de universalidad. Es importante por ello conocer, o mínimo advertir, la relación entre los procesos tropológicos del lenguaje y la cognición:

[...] el nexo existente entre los procedimientos tropológicos y el proceso cognoscitivo ampliamente entendido. Y esta correspondencia, como trataré de hacer ver, implica no sólo una conformidad entre los contenidos del tropo y los del pensamiento dominante en una época dada, sino, también, una relación de homología estructural entre ambos niveles. [...] Me refiero [...] al supuesto del nexo entre tropología y conocimiento. [...] El tropo, en efecto, tiene una doble conformación –gnoseológica y lingüística– que le confiere un alto grado de universalidad: entidades como el símil, la metáfora, el símbolo, etcétera, existen en todas las tradiciones literarias, manifestándose en estructuras semejantes” (Rodríguez, 1985, pp. 8-11).

Y no significa que usar el lenguaje metafóricamente, por decirlo de una forma, implique una actividad que pueda ser realizada únicamente por los lingüistas o alguien “culto”, es resultado de un proceso natural de la utilización histórica de las lenguas. Por ello se puede advertir que para cada formación social se utilizan *tropos* específicos:

Esa lingüística aptitud traslaticia, sin la cual la poesía es inconcebible y sin la cual es hasta inconcebible el habla, no es invento estético de profesionales de las letras, sino producto natural de un proceso que no puede comprenderse sino retrocediendo a días muy remotos:

producto en incesante evolución hacia una creciente complejidad culta, pero no por ello «misterio» ni «vibración inexplicable» de determinadas sensibilidades (Aguirre, 2016, p. 18).

El lenguaje poético, lenguaje por imágenes como ya lo vimos, no sería posible sin los *tropos*. Además, poesía y lógica adquieren otra relación en el uso figurado del lenguaje según Mirta Aguirre:

Por eso puede sostenerse, parafraseando a Pascal, que la poesía tiene una lógica que la Lógica desconoce. En ella, ese cielo azul que todos vemos, es cielo y azul porque así lo vemos todos; y, en consecuencia, al llamarse cielo y decir que es azul, nos entendemos todos perfectamente, aunque sepamos que la verdad científica es otra (1979, p. 15).

#### *XXIV. Contorno*

–La poética usa de manera figurada el lenguaje, la metáfora es una gran aliada–

### 2.1.5. Cronotopo y producción social de los espacios poéticos

Además de los contornos delineados se busca construir nuevos vínculos por la vía de la *creatividad del lenguaje* y la *productividad del orden simbólico* (Leff, 2006), proponiendo recursos interpretativos que articulen la deriva polisémica; es decir, las voces y entendimientos que existen en la cultura rural sobre la tierra, la ruralidad y el campo, como cualidades históricas en constante transformación y que a su vez conllevan una *producción social del espacio*. Porque las *poéticas de la tierra y la ruralidad* al ser creación, trabajo, comunicación, producen también el espacio. De ahí la pregunta pertinente sobre la relación entre las manifestaciones culturales y su territorio: “A todos los atraviesa una pregunta: la relación entre escritura y territorio, cómo afecta el entorno al lenguaje que utilizan sus habitantes. En este sentido, en conjunto componen una serie de poéticas del paisaje” (Cristián Rau y Daniel Rozas, en de Rokha, 2016, p. 17).

La *producción social del espacio rural* implica un proceso de semiosis, de significación. Para ello debemos tomar en cuenta la frontera de la *semiósfera* de estos mundos rurales. Recordemos que *semiósfera* se refiere a que el acto sígnico sólo puede existir en un universo semiótico, nunca aisladamente. Ésta tiene una frontera que demarca su individualidad semiótica, es decir, es una persona semiótica que tiene un modo de codificación según un contexto histórico cultural (1996, pp. 12-13). La frontera de la *semiósfera* limita:

[...] la penetración de lo externo en lo interno, [...] es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información.

Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares (Lotman, 1996, p. 14).

El espacio rural puede entenderse como espacio significativo, el campo es un *texto*. Éste e es leído, interpretado y significado en la elaboración de objetos específicos, los cuales narran dicho espacio. El espacio es entendido en su vínculo indisoluble con el tiempo, el cual también es representado. Si el espacio no adquiere movimiento será un objeto con un tiempo estático. El tiempo es asociado entonces a la acción, como el verbo en el poema: “[...] la pata en la paloma, el hilo en el barrilete, el verbo en el poema, el verso quedará prisionero del tiempo mientras no logre construir su propio movimiento” (Payeras, 2000a, p. 41).

Las *poéticas de la tierra* piensan al espacio como una construcción semiótica, pues toda acción del campesino conlleva un acto de significación, la *poética* nos ayuda a descifrar la lógica de producción de la realidad. Y cada lógica de producción de la realidad en diferentes tiempos y espacios, producen diferentes *formas* en las manifestaciones culturales, diferentes estilos:

[...] como precisa Robert Escarpit en su *Sociología de la literatura*, «el estilo no es solamente el hombre, es también la sociedad»; y quien traspasare estilísticamente ese límite, no podría ser comprendido por nadie. No puede negarse que «en el nivel lingüístico, el escritor no dispone más que del vocabulario y la sintaxis que la colectividad emplea para expresar sus evidencias». Dentro de esto, no obstante, la libertad expresiva –y comunicativa– es grande para el poeta, por virtud de los mecanismos que coloca a su alcance la extensión topológica del lenguaje, ese fenómeno mediante el cual una cosa –palabra, frase–, además de su propia significación, adquiere otra y se convierte en alusión a otra (Aguirre, 1979, pp. 17-18).

De ahí la importancia de comprender a las *poéticas de la tierra y de la ruralidad* en su tiempo y espacio, en sus estilos, en sus formas de representación.

## XXV. Contorno

–La *poética* piensa al espacio como una construcción semiótica, pues toda acción del campesino conlleva un acto de significación–

La *poética*, como forma de conocimiento, de creación, toma posición en dos sentidos: la creación misma tiene una postura, pues fue un hombre concreto quien la elaboró; el *traductor*, léase el que estudia, toma posición al interpretar la *poética*. La *posición*, según Huberman (2008), es afrontar algo, significarse, situarse en el tiempo, es desear, exigir algo, situarse en el presente y aspirar a un futuro, pero todo esto proviene de una temporalidad precedente. *Posicionarse* apela a nuestra memoria. “Para saber, hay que saber lo que se quiere pero, también, hay que saber dónde se sitúa nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes” (Didi-Huberman, 2008, p. 9). Posicionarse también es descubrir el espacio y posicionarnos en él.

#### XXVI. Contorno

–La *poética* toma posición, se sitúa en un tiempo y espacio y lo significa–

La categoría *cronotopo* da cuenta del carácter indivisible del tiempo y el espacio, las *poéticas* y su posicionamiento traducen la realidad histórica y espacial. *Cronotopo* señala literalmente la dualidad tiempo-espacio, insiste en la importancia epistémica de concebir al tiempo en su correlato espacial y viceversa.

Si no se posiciona a las *poéticas de la tierra* no se capta su diálogo con la realidad, no se vislumbra la labor de traductor del lenguaje de la tierra del creador. Como establece Payeras, el espíritu procede por revelaciones y las revelaciones se advierten en la traslación en el espacio: “La estrategia de lo real está vedada a quien no asume los riesgos de la traslación humana en el espacio. Monstruo trashumante en flor, el espíritu procede por revelaciones” (2000a, p. 28).

Mijaíl Bajtín apunta: “vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (2002, p. 237). Es una noción que nos habla de cómo se asimila el tiempo y espacio en la forma y contenido de la literatura, de cómo puede, en cierto sentido, traducir las determinaciones históricas reales. Ello no representa que se pueda aprehender con una simple lectura. Desentrañar el *cronotopo* de una obra reclama descubrir las relaciones de la realización artística con los aspectos asimilados de la realidad. Se puede descifrar el *cronotopo* de cualquier texto.

Con una lectura detenida de las *poéticas de la tierra* se descubre la forma del tiempo y el espacio, su contenido, su continuidad o discontinuidad, cómo se asimilan, qué métodos de acercarse a la realidad evocan, qué papel juegan en el todo, su condensación o expansión, de qué modo son visibles, su movimiento, intensidad, sus intersecciones, construcción de patrones y series, su complejidad, su forma de reflejar la realidad. “Hay que probar que las formas *a priori* del espacio y del tiempo solo conciernen a un tipo de experiencia” (Bachelard, 2003, p. 37). Esa unión indisoluble espacio-temporal conlleva una dialéctica: “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtín, 2002, p. 238).

### XXVII. Contorno

–Con una lectura detenida de la *poética* se descubre la forma del tiempo y el espacio–

El entendimiento del tiempo y el espacio, del *cronotopo*, la forma en que lo traduce en un lenguaje específico, hace que la *poética* cree una atmósfera, una totalidad que es reconstruida en la manifestación cultural. De Rokha habla que de esta forma el poema puede devenir y ser acción: “[...] que el poema devenga ser, acción, voluntad,

organismo, virtudes y vicios, que constituya, que determine, que establezca su atmósfera, su atmósfera y la gran costumbre del gesto, juicio del acto [...]” (de Rokha, 2016, p. 25).

### *XXVIII. Contorno*

–La *poética* crea atmósfera, reconstruye una totalidad–

## 2.2. Perfil epistemológico de la poética y polifonía de la tierra

A continuación delinearemos los contornos de la *poética* que constituirán el perfil epistemológico desde el cual interpretaremos la polifonía de la tierra, es decir, las manifestaciones culturales que hemos elegido y sus temas para trazar lo que hemos nombrado *poética de la tierra, poéticas de la ruralidad*.

Bachelard habla sobre la dificultad de que la filosofía de las ciencias utilice un único marco de interpretación para dar cuenta del pensamiento científico, las diferentes teorías y el alcance de sus aplicaciones. Remarca la importancia de advertir que existen procedimientos muy variados para su descubrimiento:

Si un eclecticismo de los fines mezcla indebidamente todos los sistemas, pareciera que un eclecticismo de los medios resulta admisible para una filosofía de las ciencias que quiere afrontar todas las tareas del pensamiento científico, dar cuenta de los diferentes tipos de teoría y medir el alcance de sus aplicaciones; **que quiere, ante todo, subrayar los procedimientos muy variados del descubrimiento, aunque fueran los más arriesgados** (Bachelard, 2003, pp. 13-14).

Hacemos una analogía con lo que asevera Bachelard para la filosofía de las ciencias y lo que nosotros llamamos *poética de la tierra*, que en verdad son *poéticas de la tierra y la ruralidad*, pues existe una gran variedad de voces. Trazamos los contornos de la *poética* para delinear su perfil, éstos señalan los procedimientos variados para su descubrimiento pues los objetos, sujetos y prácticas de las *poéticas de la tierra* son diversos. No podríamos utilizar sólo andamiajes de la lingüística, porque entonces quedarían fuera la gráfica y la música. La estética y la semiótica aunque abarcan de manera más completa, no serán las únicas convocadas. Es así que un eclecticismo en los medios teóricos y conceptuales resulta necesario para interpretar objetos, sujetos, materiales, espacios y tiempos tan diversos. Buscando que ellos

sean los que hablan, imprimiendo por supuesto la traducción personal de este montaje de voces que se han invocado para conocer el mundo rural desde una morada particular. Ante tal *collage*, los procedimientos de descubrimiento de su forma y contenido son variados. Es por ello que proponemos un perfil metodológico y epistemológico para interpretar los diversos objetos que articulan la *polifonía de la tierra: la poética*. Así como Bachelard lo cree para la filosofía:

[...] capaz de informar los elementos tan diversos de la experiencia y de la teoría, cuyos respectivos grados de madurez filosófica distan mucho de ser parejos. Definiremos la filosofía de las ciencias como una filosofía dispersada, como una *filosofía distribuida*. Inversamente, veremos el pensamiento científico como un método de dispersión [...] Creemos, pues, que las tareas precisas de la filosofía de las ciencias se plantearían precisamente en el nivel de cada noción. Cada hipótesis, cada problema y experiencia, cada ecuación, reclamarían su filosofía. Debería fundarse una filosofía del detalle epistemológico, una filosofía científica *diferencial* [...] Esta filosofía diferencial tendría a su cargo medir el devenir de un pensamiento (Bachelard, 2003, pp. 14-15).

El *perfil epistemológico* propuesto para interpretar los diversos objetos, sujetos, espacios, lugares, formas y contenidos, es capaz de informar sobre elementos diversos en experiencia y teoría. Si usáramos sólo una vía, la lingüística por ejemplo, se advertiría solo un aspecto, una faz de su concepto. Por ello es un perfil quizá demasiado amplio, disperso, pero proporciona “procedimientos variados de descubrimiento” y permite transitar por el asedio como “arte de desconocer lo conocido partiendo de lo que no es y puede ser”. A continuación los contornos que delinean el perfil de la *poética*:

I. Es arte, trabajo, práctica y oficio.

II. Es la práctica por la cual una cosa pasa del no ser al ser, los sujetos que llevan a cabo eso son poetas (artistas, creadores).

III. Grado máximo de intensidad de la expresión humana, porque torna comprensible la materia en lenguaje(s) articulado(s).

IV. Presupone formas y actos de comunicación.

V. Lenguaje que concibe a las cosas mediante semejanzas, les imprime movimiento, sentido y razón; se dota de ser a las cosas que no las tienen; es el camino necesario hacia el concepto.

VI. Comunión de la esfera intuitiva y conceptual de la realidad, incrementa nuestro conocimiento del mundo.

VII. Traduce la organización de lo real; la naturaleza no es capaz de producir esencias, es decir, la naturaleza no tiene un lenguaje, es el hombre el que da sentido y significado.

VIII. Conoce al mundo de manera interior y exterior simultáneamente, como la conciencia se conoce a sí misma de manera inmediata (interior) y mediata (exterior).

IX. Reconoce a la naturaleza, advierte una organización (especie de lenguaje), de esa forma el hombre se conoce y transforma a sí mismo.

X. Descubre el rastro y rostro del hombre en el mundo y advierte así su propia conciencia, es un acto estético.

XI. Transforma la materia de acuerdo a un programa, es un acto estético.

XII. Es documento y emoción, es testimonio, es una forma testimonial, incorpora simbolismo y realismo.

XIII. Se concibe en la percepción orgánica de lo real y tiene fuertes raigambres con la realidad.

XIV. Crea concepto y lo cristaliza.

XV. Además de ser un acto estético, es un acto político, se posiciona frente a una realidad dada.

XVI. Es arte y lenguaje, conocimiento, pensamiento y comunicación.

XVII. Procede como el acto del lenguaje: implica un creador (el que habla, el que crea), un contenido (el mensaje) y un destinatario (el que interpreta).

XVIII. Se posiciona en un contexto inteligible: años radicales en América Latina (mitad del siglo XX).

XIX. Pone el énfasis en el mensaje, tiene una función estética, profundiza la correlación entre signo y objeto.

XX. Evoca diversos lenguajes, la poética es signo y código, de ahí su carácter semiótico.

XXI. Tiene una gramática, principios y reglas de articulación de sus sentidos, formas de organizar sus mensajes.

XXII. Es irreverente con los cánones, es lo popular.

XXIII. Utiliza un lenguaje de imágenes y metáforas.

XXIV. Usa de manera figurada el lenguaje, la metáfora es una gran aliada.

XXV. Piensa al espacio como una construcción semiótica, pues toda acción del campesino conlleva un acto de significación.

XXVI. Toma posición, se sitúa en un tiempo y espacio y lo significa.

XXVII. Descubre la forma del tiempo y el espacio con una lectura detenida.

XXVIII. Crea atmósfera, reconstruye una totalidad.

De esta forma se nombra *perfil epistemológico* a las diversas demarcaciones conceptuales de la *poética*, a sus grados de organización y acción, como una forma de advertir su aporte en el conocimiento del mundo rural. Así lo resume Bachelard para los cometidos de su estudio:

En resumen, hay que convocar a todos al pluralismo de la cultura filosófica. En tales condiciones, nos parece que una psicología del espíritu científico debería dibujar lo que llamaremos el *perfil epistemológico* de las diversas conceptualizaciones. Mediante un perfil mental, así se podría medir la acción psicológica efectiva de las diversas filosofías en la obra del conocimiento. [...] Insistimos en el hecho de que un perfil epistemológico debe ser relativo a un concepto designado, que vale sólo para un espíritu particular que se examina a sí mismo en un estadio particular de su cultura (Bachelard, 2003, p. 37).

El asedio a las *poéticas* convoca lenguajes para desentrañar los signos y simbolismos de la tierra que elaboran culturas rurales *nuestroamericanas*. Así, la *poética* funciona como creación, como engrane entre el acto creador y el sujeto, el contenido y la forma. Como interpretación de signos y símbolos. Pero ésta también elabora nuevos significados, imagina, crea concepto y lo plasma. Teje recursos expresivos en planos históricos, lingüísticos, culturales, políticos y sociales.

La poesía de la *poética* no reside en sí misma, el acto estético, lo bello de la *poética* reside en cómo es captado el tiempo y el espacio, de ahí que lo bello se asemeje a la “verdad poética”: “Porque tampoco es cierto que en el poema en sí mismo resida la poesía. Al leer todo poema siempre suponemos la pericia posible de su creador en el tiempo, y es en tal correlación donde residen las claves de la verdad poética” (Payeras, 2000a, p. 34). El acto estético inmerso en la *poética* llega a su máxima expresión cuando existe un vínculo entre el acto creador, la concepción del mundo y la práctica: “[...] y en mis poemas reflejo la estética que proclamo” (de Rokha, 2016, p. 51).

### III. Segunda morada: poéticas de la tierra, poéticas de la ruralidad



Rini Templeton, grabado

### 3.1. El campo como totalidad

A continuación se presentan una serie de ensayos que delinearán temáticamente a las *poéticas de la tierra y la ruralidad*. Ello intentará reconstruir al campo como totalidad.

Podemos advertir la categoría de totalidad en cualquier postulado filosófico. Aunque no lo mencione explícitamente, toda concepción filosófica tiene una postura frente a la totalidad, es decir, una *forma* para conocer la realidad. Para Marx la *forma* es una arquitectónica del concepto donde se vincula forma y contenido:

[...] llamo forma a la arquitectónica necesaria de las estructuraciones del concepto [...] El nexo de unión entre la forma y el contenido es, propiamente, el concepto. Por eso [...] lo uno tiene que brotar de lo otro: más aún, la forma no puede ser más que el desarrollo del contenido (Marx, 1982, p. 7).

Es decir, a través de cómo se conceptualiza el todo, la totalidad, es como se estructurarán los conceptos para conocer la realidad. Dependiendo de ello se hablará de modos de correspondencia entre forma y contenido de los conceptos. Las *poéticas de la tierra y la ruralidad* es una vía para conceptualizar el campo como un todo: en su estrato natural (cosmos, materia, semilla) con su indisoluble aspecto social, cómo se articula lo natural-social, ello encuentra el punto más alto en la lucha del campesino por la materia.

Desde Kosík, sabemos que la totalidad “fue elaborada en la filosofía clásica alemana como uno de los conceptos centrales que distinguen polémicamente la dialéctica de la metafísica” (Kosík, 1967, p. 53). Sin embargo, en los últimos años ha sufrido una reducción a un método cuya consecuencia son las consideraciones simplistas de que

“[...] todo está en conexión con todo y que el todo es más que las partes” (Kosík, 1967, p. 54). Frente a esta consideración reduccionista Kosík plantea que:

Totalidad significa: realidad como un todo estructurado y dialéctico, en el cual puede ser comprendido racionalmente cualquier hecho [...] Los hechos son conocimiento de la realidad si son comprendidos como hechos de un todo dialéctico, [...] son concebidos como partes estructurales del todo [...] (Kosík, 1967, pp. 55-56).

Es así como la totalidad concreta, se convierte en estructura significativa para cada hecho o conjunto de hechos y por lo tanto “la dialéctica de la totalidad [...] es una teoría de la realidad y de su conocimiento como realidad” (Kosík, 1967, p. 56).

Desde una mirada cultural, sin que ello demerite las demás relaciones en juego, presentamos a un mundo rural como un todo: cosmos, geológica materia, semilla, labor y lucha campesina. El recorte de esa realidad concreta se presenta a continuación, como una vía *poética* de aprehender esta totalidad.

Las *poéticas de la tierra* comienzan creando atmósfera, creando contornos, delineando la totalidad: la tierra y las partes que la componen para que ésta sea la tierra y no otra cosa. El todo y las partes se corresponden, sin uno no existe el otro. Sol, vida, aire, mar, tierra, agua: son, corren, cambian, se mueven, se quedan quietos. “La vida en el aire” del poeta olvidado de la historia de la literatura de México, Miguel Guardia, inaugura las *poéticas de la tierra*. El lenguaje se articula para hacer comprensible la materia. Guardia con seis sustantivos y tres verbos imprime movimiento, sentido y razón a la vida, a la naturaleza, a la tierra: “la tierra es la vida en la tierra”. Dota de sentido a los elementos que componen la vida en el aire para cristalizar el concepto de la vida. La tierra, el sol, el agua, el mar, no crean esencias por sí mismos. Es el hombre quien advierte su organización y lenguaje:

La vida es el sol  
y el aire es la vida que corre.

El mar es la vida que cambia  
y la tierra es la vida.

(La vida es el agua que corre.)

La vida es el sol en el agua  
y el agua en el aire.  
La tierra es la vida en la tierra.

La vida es el sol que no corre.

-y el aire en la tierra y el sol en el aire,  
la tierra en el agua,  
el sol en la tierra-

La vida que corre es la vida en el aire:  
nuestra vida en el aire.

### 3.2. Campo y cosmos

La *poética* es un entramado de categorías que nos permite *leer* las expresiones culturales campesinas situadas en un tiempo y espacio. Reseñaremos algunas que señalan la cosmográfica configuración de la vida rural de los pueblos en la tradición *nuestroamericana*. Cosmográfica porque es el conocimiento que los campesinos han adquirido al apreciar las características del universo, su reflejo en el planeta y a partir de la cual articulan su concepción del universo. Advertiremos la influencia de los astros en la labor campesina, los cuales han sido una guía para la agricultura desde tiempos remotos. Por ejemplo, la consecución del día y la noche, la periodicidad de las estaciones, la influencia del Sol, la Luna y otros astros en las tareas agrícolas, las estrellas como guía. Desde el cosmos se conceptualiza a la realidad como un todo imbricado y se elaboran cosmovisiones específicas. Guatemala, Argentina, Chile, Perú y México serán algunos de los espacios donde las representaciones sobre el cosmos adquieren significación para el entramado mayor de las *poéticas de la tierra y la ruralidad*.

El cosmos, la observación de la bóveda celeste, ha llevado al hombre a pensar en la totalidad de la materia existente desde tiempos remotos. El revolucionario guatemalteco Mario Payeras<sup>15</sup> en el poema “¡Eh, tú, joven cosmos venerable!” advierte la materia infinita desde el interior de las selvas húmedas de Guatemala. La práctica poética del guatemalteco se asemeja a la del campesino que “siembra semillas al voleo sobre una tierra que, como la del trópico, se presta generosa. Es más se corresponde con la lucha que libró en la montaña, soñando con un porvenir

---

<sup>15</sup> Filósofo de formación, estudió dicha disciplina en la Universidad de San Carlos, Guatemala, en la Universidad Autónoma de México, México y en la Universidad de Leipzig, Alemania. Antes de salir de su país para seguir sus estudios perteneció a las juventudes del Partido Guatemalteco del Trabajo. Retornó a su país en 1988 con intenciones de integrarse a la lucha guerrillera, años antes su hermano había sido asesinado. Fue fundador del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) creado en 1968, fue miembro de su Dirección Nacional. Formó uno de los primeros contingentes del EGP que se internarían en las selvas del Ixcán en 1972. Tras las ofensivas militares de 1981 a 1982, propuso un cambio de estrategia al plantear la derrota militar de la insurgencia. La dirección del EGP no aceptó dicho planteamiento y se salió de dicha organización fundando una nueva: Octubre Revolucionario. (Información recabada en las contratapas de varios libros, Payeras, 1980, 1987, 1991, 2010).

más digno y benigno para Guatemala” (en Payeras, 2000b, contraportada). El desconcierto del hombre al hallarse en el bosque originario y la contradicción de extrañar cierta “modernidad”. Pero observar el universo desde esa selva aspiraba a la complejidad del mundo:

*Pienso que son un retrato de la mente moderna y de su desconcierto al hallarse de pronto, sin alternativa, de vuelta al bosque originario, a la naturaleza en todo su esplendor. De ahí la nostalgia por los globos, zeppelines y demás artefactos para remontarla, ya que es de humanos la necesidad de la contradicción. El tiempo en la Zona Reina fue, ciertamente, tiempo de balance; pero fue también un nuevo punto de partida para aspirar al mundo en su complejidad (Payeras, 2000b, p. 3).*

Para el poeta en ese momento de observación, de cristalización del concepto previo sobre cosmos, el universo pasa del no ser al ser. En el poema, la imagen poética que nombra al cometa Halley advierte las temporalidades de la materia en el espacio. Esquematiza en coordenadas de verso la teoría sobre la expansión del universo que se diera a conocer en la década de 1990. Dialoga poéticamente con Einstein, Hubble y Lemaître. Narra cómo las estrellas consumirán sus gases y pasarán por su irrevocable ciclo de vida: de gigantes rojas pasarán a ser nebulosas planetarias para convertirse en enanas blancas y fenecer como enanas negras. Cuando el ciclo de expansión del universo termine, se dará su contracción: “ya sufrirás la diástole / de los globos cansados” y las estrellas y materia muerta por todo el cosmos volverá a ser luz y la Tierra se fundirá otra vez con el todo. Payeras traduce la organización de lo real, el cosmos no es el que produce esencias infinitas, es el pensamiento humano el que en verdad no tiene límites:

¿Por qué dejas que se desvanezca  
el aeroplano de hielo que circunnavega el sol  
cada setenta y seis años?

Te empeñas en expandirte  
 como un batracio irritado,  
 ¿Sabes que Acuario se disgregará  
 y que las Osas perderán la cola?  
 Ya sufrirás la diástole  
 de los globos cansados  
 y en luz se convertirá  
 la materia gris que se enrosca  
 en el encéfalo humano,  
 se fundirá con las mareas de abril,  
 con el canto cifrado de las ballenas,  
 con el poema equívoco de tu sensatez.  
 ¿Eres de verdad infinito  
 o es nuestro pensamiento  
 el que no tiene límites?

En el ensayo “La mariposa de luz Bel Sajic” Payeras relatará otra cara de ese cosmos, la hazaña de una joven campesina ixil al plasmar en un bordado el cometa Halley: “nadie mejor que una artífice ixil para capturar con hilo el astro despeinado, habituada como estaba a iluminar los objetos con mariposas abstractas y pájaros desdoblados” (2000a, p. 45). El guatemalteco anhelaba una representación del astro errante en tela e hilo, por ello acudió a Bel Sajic. Se dieron a la tarea de buscar el astro a través de un telescopio en los días que sería visible, “sin embargo, en el ocular de un telescopio manual la visión de los cuerpos celestes es en extremo fugaz, debido al marcado efecto multiplicador de la rotación terrestre sobre los movimientos aparentes” (Payeras, 2000<sup>a</sup>, pp. 45-46). Debido a la pobre visión del cometa en telescopio, Mario decide dar a Bel una imagen teórica de reconstrucción de su forma y colores:

[...] era una espléndida imagen del cromatismo teórico del cometa [...] La luz del cuerpo errante aparece en la foto luciendo sus hipotéticos tonos originarios [...] Todo es, por supuesto, una mera apariencia de la razón instrumental, ya que da como cierta reconstrucción lógico-matemática de un universo ido, de un cosmos que en su hora acaso pudieron ver

pájaros hoy extintos y quizás dos o tres mamíferos superiores, develados por el cielo de principios de siglo (2000a, p. 46).



Bel Sajic, bordado

El bordado final fue éste, sin embargo, Bel tuvo que hacer y rehacer el astro luminiscente que no se dejaba hilar. El primer intento fue un calco y copia de la imagen, donde las técnicas ancestrales de urdimbre resultaron desfavorables al intentar reproducir la imagen, sólo sensible al *ojo instrumental, reticular y matemático*. No contenta con el resultado, Bel bordó el cometa desde un hilo más profundo, olvidando la fotografía y “retuvo en el espíritu de la pirotecnia antigua de aquel buscapié imantado a las rutinas de la órbita [...] Bel retornó sin proponérselo a la abstracción de los códigos, la que evocó la pérdida del mundo con un diluvio zoomorfo y anotó el ciclo astronómico con deidades y pájaros equivalentes a números” (Payeras, 2000a, p. 48). Ambas obras, el bordado de Bel y el ensayo de Payeras, representan un acto estético pletórico de significancia y significados. En plena guerra de guerrillas, en medio de los trabajos de la militancia, ambos se dieron

tiempo de idear, observar, imaginar, pensar y reproducir al astro en trama y urdimbre de hilos coloridos y poética prosa. La contemplación del astro, como labor del observador campesino, guerrillero, bordadora, es un acto poético en la praxis social de la guerra que hilvana actos estéticos a su urdimbre, que une a los bordados de los pueblos su historia de polvo de estrellas, de astros que vieron animales hoy extintos, en su impronta técnica se plasman los instantes, las primaveras y los momentos constantes. En palabras de Payeras:

El producto en la tela fue una móvil mariposa de luz, un fantástico insecto de colorido abdomen palpitante, hábil para penetrar en le orden manso de los electrones y que en la noche estelar deja detrás de sí un chorro de primavera. ¿Qué destreza pulida por generaciones le permitió a esta mano verter la lucidez en lo concreto y engarzar la duración con la flor del instante? Haciéndose su lugar en la materia de muchos y sobrepuestos campos gravitacionales, la luciérnaga exacta, inteligente de luz, avanza en el espacio de cuatro dimensiones, cierta que cumplirá para siempre su curso y perpetuamente joven, en un tiempo florecido por obra de su fenómeno (2000a, p. 48).

Payeras (en el poema y ensayo) y Bel Sajic (en el bordado) le cantan al cosmos. Al cosmos como el orden más inaudito de la materia: “Seguramente, arden grandes mares rojos, y un sol de piedra, negro, por ejemplo, hincha la soledad astronómica con su enorme fruto duro, tal vez la tierra es un gran cristal triangular, otra vida y otro tiempo gravitan; crecen, demuestran su presencia, atornillados a la arquitectura que canta su orden inaudito” (de Rokha, 2016, p. 27).

La pieza musical “Cruz del Sur” del argentino Atahualpa Yupanqui, dedicada a la constelación del mismo nombre, otra morada del cosmos en la tradición campesina que analizaremos. Rítmicamente es un *malambo* que en lengua india, en *pampa*, significa galopar, el resonar de los cascos del caballo en la infinita llanura. Aunque la constelación Cruz del Sur es una de las más pequeñas, es de utilidad para la orientación del caminante pues permite estipular el punto cardinal sur; debido a que su brazo mayor gira alrededor del polo celeste, determina el mismo lugar siempre y

también nos orienta con precisión sobre el sur geográfico. Esta cruz imaginaria en la bóveda celeste ha sido punto de referencia para los campesinos, peones, puesteros y gauchos de la inmensa pampa argentina.

El *malambo*, la danza pampeana, surge precisamente de la imitación de la guitarra al galope del caballo. Pampa y cielo para el músico argentino y la cultura pampeana pueden ser reflejo, la pampa es el propio cielo terrenal. “¿Qué es para usted la pampa?” le preguntó el músico a un paisano del sur de la provincia de Buenos Aires. Y el hombre buscó el camino de la respuesta más fácil y dijo “la pampa para mi es la pampa y nada más”. Pero le preguntó por un sentido más profundo: “y el hombre buscó poco porque tenía resto, buscó poco y encontró una definición muy bella, muy poética y muy exacta... «Para mí, la pampa es como un cielo al revés». Vean qué cosa más hermosa, la pampa es como un cielo al revés, inmenso...”. Estas palabras fueron el preámbulo al concierto “Bajo la Cruz del Sur” que Atahualpa diera en Córdoba, Argentina en el año de 1979. El paisano que entrevistara el taita interpretó la escritura del cielo en la tierra, hizo análoga la inmensidad del cielo y los territorios pampeanos y sureños que cubren más de 750 000 km<sup>2</sup>. Atahualpa poetizó y creó en ritmo galopante la danza de la constelación que acompaña al puestero, al peón de campo e incluso al gaucho como punto de referencia, el que “comenzaba a domar su caballo por la mañana y ya estaba cuidando el ganado por la tarde” y galopaba el cielo pampeano. La Cruz del Sur “orientaba a los perdidos en las pampas y los pajonales”, la constelación es el punto de referencia para el galope. Con la Cruz del Sur de Atahualpa nunca perderemos la orientación sur de nuestros actos líricos, poéticos y estéticos. Y al galopar la inmensa pampa, será cada vez menos pampa y más latido, así como lo poetiza Oliverio Girondo en un fragmento del poema “Campo nuestro”:

Al galoparte, campo, te he sentido  
cada vez menos campo y más latido

En otro espacio, la cordillera andina chilena, territorio ancestral mapuche, el poeta David Añiñir escribe una lira a la estrella, añora la idea del cosmos mapuche, evoca el territorio donde la observara. El despojo territorial lo ha sido también el de su cielo. El universo para los mapuches es una dualidad, lo positivo existe junto con lo negativo (Chihuilaf, 2015, p. 19). Los astros son el lugar donde comienza la lucha y de ahí se vinculan con la gente. En el poema “Wanglen”, que quiere decir estrella en *mapuzugun*<sup>16</sup>, se refleja este lazo de la vida del astro con la del hombre, el *cielo es una lira de poemas*, el cielo es cielo porque el hombre lo observa y en él identifica su vocación de traductor del lenguaje del cosmos. *Los versos son guerrilleras nubes*, las palabras poéticas son expresión de la lucha por sus cielos terrenales. *Un cometa en rebeldía huye y las estrellas como puntos suspensivos le siguen...* Las *nubes* son los espejos de los hombres en el cielo. Para Añiñir los hombres flotamos como espíritus cuyos cuerpos y formas son las nubes. La estrella y la Machi<sup>17</sup> por la noche conversan. El lenguaje de la Machi es un lenguaje de astros, de ahí que podamos advertir la saña del estado chileno contra esta autoridad mapuche que sostiene al universo (el *kultrún*<sup>18</sup>) en una mano, símbolo espacial fundante de los mapuches. ¡Libertad a la traductora del universo, la que lo sostiene el cosmos en su mano, machi Francisca Linconao!

Wanglen lavaba su rostro en el pozo  
 donde la tierra transpiraba agua cristalina  
 que bajaba fría de sus ojos;  
 la luna se quitaba la ropa

---

<sup>16</sup> Idioma mapuche, significa “hablar de la tierra” (Chihuilaf, 2015).

<sup>17</sup> La machi es la persona (la machi para mujer, el machi para hombre) “que ha sido llamada por las dimensiones cósmicas [...] para cumplir un rol que ella no ha buscado. La machi es una persona elegida por el dios mapuche, la energía cósmica y las divinidades tutelares de la tierra, para que ejerza la tarea de mediadora entre el mundo natural y sobrenatural mapuche. La machi es una autoridad religiosa del Pueblo Mapuche” (Ñanculef, 2016, p. 98).

<sup>18</sup> Instrumento musical simbólico de los mapuches, “pequeño microcosmo simbólico que representa al universo mapuche, y, asimismo, a la *machi* y sus poderes. Es el timbal chamánico, uno de los instrumentos musicales aborígenes chilenos de mayor interés cultural, dada su vigencia e importancia en las diversas actividades rituales de la comunidad mapuche y sus ricas implicancias funcionales” (Grebe, 1973, p. 3).

-ella se empelota de la misma forma-  
 mientras los zorros aullaban dentro del verde  
 pitranto.

El cielo era una lira de poemas,  
 los versos guerrilleras nubes  
 sin forma ni rima,  
 un cometa en rebeldía como coma huía,  
 las estrellas en puntos suspensivos le seguían  
 tras la pausa.

Una hoja azul extendida en el cielo,  
 el pozo en el espejo,  
 Wanglen un poema en H<sup>2</sup>O.

El bálsamo de la luna llena  
 el punto final de su última lujuria.  
 Wanglen kuri malen  
 lavas tu geografía con mi sangre.  
 Es cierto que callas de día y de noche duermes  
 con el féretro de tus rosas negras.  
 En el intervalo, conversas un lenguaje de Machi  
 En trance  
 TROMÜ KALLFÜ WENUMAPU\*

Nubes en el cielo azul,  
 pergamino reciclado,  
 espejo de los hombres  
 donde tú escribiste como un erecto crepúsculo  
 desfloró tu virginidad.

Somos espíritus flotantes, Wanglen  
 las nubes son nuestro cuerpo  
 que se unen en aguachentos coitos  
 precipitándonos en lluvia,  
 nieve  
 o granizos,  
 hasta en cubitos de hielo, Wanglen  
 para que nuestra sangre vaya a transpirar al pozo  
 y tú te bebas de nuevo mi cuerpo

mi agua  
 mi sangre  
 y te bañes en ella  
 hiervas el agua de canela  
 hagas el té o el yupi  
 o el agua con harina tostada  
 que tú le servías al transeúnte cansado.

“La noche” de Nicomedes Santa Cruz<sup>19</sup>, de la tradición afroperuana, una lira sobre la consecución cíclica del día y la noche, los eclipses diarios, los de astros y humanos, eclipses de tierra y agua. La noche tiñe de negro las caras de la Tierra que en su insistente giro al este en un lado es celeste y en otro oscurece. La Tierra oscurece y en ello no cabe distingo racial, como no lo debería haber en ninguna instancia social y por más *que se ponga luz artificial*, la mitad de la cara terrenal se pinta de negro. Nicomedes habla del día y la noche como si para cada jornada hubiera un eclipse, cada día es nuestro eclipse propio, se percibe cómo lo eventual y trascendental puede hacerse y ser cada día. Advierte cómo ese eclipse de pueblos se podrá desarrollar con el día a día, una de la vía de las poéticas de proceder mediante semejanzas eclipse de pueblos-eclipse de astros para imprimir un movimiento, como el de la Tierra hacia el este, pleno de sentido y razón:

En esas doce horas que somos la espalda del mundo  
 en aquel diario eclipse  
 eclipse de pueblos  
 eclipse de montes y páramos  
 eclipse de humanos  
 eclipse de mar  
 el negro le tiñe a la Tierra mitad de la cara

---

<sup>19</sup> Decimista peruano, limeño, poeta de la estrofa constituida por diez versos octosílabos, representante de lo afroperuano, recorrió toda América Latina y al volver a su país escogió la profesión de artista. Se dedicó al teatro junto con su hermana Victoria Santa Cruz, montaron un espectáculo llamado *Ritmos Negros de Perú*. Incursionó en varios países del Cono Sur en periodismo, radio y televisión, hondea en las liras e intervenciones radiofónicas su antiimperialismo y apoyo a la Revolución Cubana. Organiza y dirige el primer Festival de Arte Negro (Batalla, 2017).

por más que se ponga luz artificial  
 negrura de sombra  
 sombra de negrura  
 que a nadie le asombra  
 y a todo perdura  
 obscura la España  
 y claro Japón  
 obscura Caracas  
 y claro Cantón  
 y siempre girando hacia el Este  
 aquí está tiznando  
 allá está celeste  
 esa sombra inmensa  
 esa sombra eterna  
 que tuvo comienzo al comienzo del comienzo  
 rotativo eclipse  
 eclipse total  
 pide a los humanos un solemne rito  
 que es horizontal  
 y cada doce horas que llega me alegro  
 porque medio mundo se tiñe de negro  
 y en ello no cabe distingo racial

El poema “Gaucho Sol” de Atilio Supparo<sup>20</sup>, musicalizado por Amalia de la Vega, reconoce una organización de los astros más relevantes para la vida terrenal del hombre: el Sol y la Luna, advierte su lenguaje de estrella y satélite, admira su lucha diaria por la luz y la oscuridad:

Lucha el Sol en retirada  
 de un tajo de huella al cielo  
 y la sangre que va al suelo

---

<sup>20</sup> Escritor uruguayo intuitivo, poeta campero, bailarín, director y actor de teatro. A su muerte el periódico *La Nación* de Argentina, país donde residiera la mayor parte del tiempo, establece “amaba todas las cosas criollas” haciendo referencia a la vida campesina (Zayas de Lima, 1990, p. 280).

deja una mancha morada  
 la noche en su atropellada  
 pone una venda en la herida  
 mientras el Sol en su huída  
 va bajando atrincherado  
 pa' salir por otro lado  
 y pegarle una embestida.

La noche hace un alto y calla  
 y al creer que el Sol va en derrota  
 tiende su carpa grandota  
 sobre el campo de batalla  
 forcejeando entre una malla  
 que forma nubes cenizas  
 miles de estrellas pesquisas  
 agujerean la techumbre  
 como si fuera una lumbré  
 que al salir se hiciera trizas.

Cae del chasque al campamento  
 vichando<sup>21</sup> por la barranca  
 la Luna que es como blanca  
 bandera de parlamento  
 se abriga cuando el viento  
 despeja la inmensidad  
 pero el Sol que ya no está  
 va a dar cuartel y resuello  
 vuelve tocando a degüello  
 y triunfa su claridad.

El gallo, animal característico de la vida campesina en vastas latitudes, vinculado a la visita del Sol cada día, está presente en diversas expresiones culturales rurales. Por

---

<sup>21</sup> Atisbar, observar furtivamente, vigilar con la mirada. utilizado en Argentina, Uruguay y Bolivia. (RAE, 2017).

ejemplo en la canción del uruguayo Marco Velázquez, “Gallo cosmógrafo”, de su álbum *Cantos para un pueblo en lucha*:

Ese gallo algo tiene en la garganta  
 sabiendo que es de noche se para y canta  
 Cómo puede ese gallo cantar ahora  
 si es tradición que el gallo cante en la aurora  
 Cocorocó qué gallo raro  
 Tanto canta a lo oscuro cocorocó como a lo claro  
 Cocorocó gallo cantor  
 Cuando llega la aurora cocorocó canta mejor  
 Ese gallo ha aprendido cosmografía  
 sabe que aquí es de noche y allá de día  
 Y canta por la noches porque comparte  
 la alegría de la aurora de cualquier parte  
 Cocorocó gallo cantor  
 Cuando llega la aurora cocorocó canta mejor  
 Cocorocó gallo altanero  
 Canta por las auroras cocorocó del mundo entero

Este gallo sabe cosmografía pero canta de día y noche, pues sabe que aunque oscurece aquí, en otro lado amanece. El gallo canta a las auroras de todos los pueblos, a los inicios, a las revoluciones de todas latitudes. El gallo llega como el Sol, a renovar los días y auroras de los pueblos. En otra parte del orbe, tenemos también un hermoso poema con la misma temática: “El canto del gallo”, del niño vietnamita Tran Dang Khoa. El canto del gallo se escucha en las cuatro esquinas de la Tierra, es el que llama al Sol para que salga del horizonte, es el que anima a las plantas a crecer, florecer, madurar, es el que hace huir a las estrellas e invita a los hombres a los nuevos comienzos:

¡Co co ri có...! ¡Co co ri có!

¡Oh, canto del gallo!  
 Eres tú quien invita a los anones  
 a abrir sus ojos tan redondos.  
 Tú quien animas a los bambúes  
 para que hagan salir  
 sus retoños pulidos  
 que parecen de acero.  
 Eres tú quien incita al racimo de plátanos  
 a que madure pronto  
 sus frutos perfumados.

Canto del gallo,  
 eres tú el que hace huir a las estrellas,  
 y tú quien llamas al señor Sol  
 para que salga del horizonte  
 y se lave la cara en el mar.

¡Oh, canto del gallo!  
 Hasta las cuatro esquinas de la Tierra  
 llega resonando tu canto.  
 ¡Co co ri có...! ¡Co co ri có!

En el caso de México, sabemos de las danzas dedicadas al Sol y la Luna como deidades que rigen la vida de los hombres en el pueblo yaqui yoreme, de hecho “se consideran hijos del Sol y la Luna” (Loncón, 2006, p. 136). Estos astros están presentes en las danzas y cantos dedicados a ellos, cuando los bailes culminan, las deidades del Sol y Luna se van con el viento. Además leerán las fases lunares para saber en qué época la madera puede cortarse, las mujeres embarazarse. Además está presente en su vida diaria una concepción sobre las dualidades día-noche, luz-tinieblas (Loncón, 2006, p. 137). También tenemos el grabado de Rini Templeton, norteamericana que convirtió a México en su segunda patria y que formaría parte del Taller de Gráfica Popular<sup>22</sup>. El grabado evoca a la Luna amiga que acompaña en su

---

<sup>22</sup> Colectivo de grabadores que se funda en 1937 en México con el objetivo de “apoyar e impulsar las causas populares mediante la producción de carteles y volantes, de mantas para manifestaciones callejeras y telones para los mítines; de letreros e ilustraciones, de folletos y álbumes temáticos, así

labor nocturna al campesino. Así como el canto de Atahualpa Yupanqui en su “Luna Tucumana”: “Yo no le canto a la luna / porque alumbra nada más / le canto porque ella sabe / de mi largo caminar”.



Rini Templeton, grabado

La luna en el poema del poeta, guerrillero y nicaragüense Leonel Rugama “La tierra es un satélite de la luna” adquirirá un cariz clasista, aquí la *poética* es documento y emoción, incorpora el simbolismo del acto estético: comenzar a escribir poesía internado en la montaña como combatiente del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Poeta trunco, murió en combate asesinado por la Guardia Nacional de

---

como de periódicos con las tradicionales calaveras del día de muertos, dibujos y hasta decoración de carros alegóricos para los desfiles obreros y antifascistas [...] surgió como una sección del Taller Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la LEAR” (Musacchio, 2007, contraportada).

Somoza. Trunca como la historia de América Latina, Rugama dará testimonio, su poesía es una poesía testimonial, bienaventurados los pobres que aún poseemos la luna:

El apolo 2 costó más que el apolo 1  
el apolo 1 costó bastante.

El apolo 3 costó más que el apolo 2  
el apolo 2 costó más que el apolo 1  
el apolo 1 costó bastante.

El apolo 4 costó más que el apolo 3  
el apolo 3 costó más que el apolo 2  
el apolo 2 costó más que el apolo 1  
el apolo 1 costó bastante.

El apolo 8 costó un montón, pero no se sintió  
porque los astronautas eran protestantes  
y desde la luna leyeron la Biblia,  
maravillando y alegrando a todos los cristianos  
y a la venida el Papa Paulo VI les dio la bendición.

El apolo 9 costó más que todos juntos  
junto con el apolo 1 que costó bastante.

Los bisabuelos de la gente de acahualinca tenían menos hambre  
que los abuelos.

Los bisabuelos se murieron de hambre.

Los abuelos de la gente de acahualinca tenían menos hambre que  
los padres.

Los abuelos murieron de hambre.

Los padres de la gente de acahualinca tenían menos hambre que  
los hijos de la gente de allí.

Los padres se murieron de hambre.

La gente de acahualinca tiene menos hambre que los hijos de la  
gente de allí.

Los hijos de la gente de acahualinca no nacen por hambre,  
y tienen hambre de nacer, para morirse de hambre.  
Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna.

### 3.2.1. *Cosmos en la poética de la tierra*

La pluralidad de referentes y sujetos, como en esta morada de las *poéticas de la tierra*, nos permitirá elaborar un tejido donde el concepto puede captarse por la vía de dar un rodeo a través de la metáfora desde lo simbólico hacia la historia, en una metodología particular. La *poética* es energía humana constantemente transformada por la trama histórica y cultural de los pueblos. Como lo afirma Mario Payeras “no es, en primer lugar, la flor maravillante del poema lo que nos interesa, sino la energía humana que se habrá necesitado para producirlo” (Payeras, 2000a, p. 37).

Para reconstruir a la *poética de la tierra y la ruralidad* como un todo retomamos la propuesta del poeta mexicano Roberto López Moreno: “los «Poemurales», extensas piezas poéticas que convocan todos los lenguajes” (1995, p. 14). *Poética y poemural* encuentran una morada común, pues los lenguajes pueden participar de “diferentes tipos de simbologías y de procedimientos verbales sin que por ello –y esto es finalmente su característica principal– pierda su integración cabal” (López Moreno, 1995, p. 14). La polisemia de lenguajes, simbologías, estilos, contenidos, formas, crea y recrea la estructura interna de la *poética*.

La *poética* percibe la polifonía del acto creativo, advierte el “aliento poético” de las manifestaciones culturales. La *poética* como dice López Moreno (1995) *fecunda el vientre semiótico*. De ahí que “la poesía representa el grado máximo de intensidad de la expresión humana; toda expresión en el arte, en la ciencia o en la filosofía que se aproxime a esta magnitud constante, se convierte en poesía” (Payeras, 2000a, p. 38).

En las obras reseñadas vemos al cosmos delineado como expresión de la intensidad de los pueblos, cómo definen un ser, lugar y tiempo en la Tierra a partir de la observación del cielo, sus astros, el cosmos y el universo. Cómo en la búsqueda de lo universal se van urdiendo la particular forma de ver el mundo, como lo decía Marx: “Cuando se pone el sol universal, la mariposa nocturna busca la luz de la lámpara particular” (en Mir, 1974, p. 15).

En la morada del cosmos, la *poética de la tierra* valora la realidad como totalidad, es decir, el pensamiento, el conocimiento y su representación tienden a lo total: como cometa que recorre la inmensidad del universo, como cielo terrenal donde los pampeanos son los cometas que lo galopan y tienen a la Cruz del Sur como referencia para no dejar de ser sur, como estrellas que recorren el cielo como guerrilleras lirás, como eclipses que consecutivamente se suceden en el día a día, como gallo que canta al Sol y cosmos, la Luna y Sol como padres de los hombres. Las manifestaciones culturales diversas permiten captar la polifónica *poética del cosmos*: bordados, canciones, poemas, danzas, grabados. Esos hilos, articulados a la trama de prácticas sociales, harán florecer la *poética de la tierra*.

Así, la *poética* es también un modo de conocer el mundo y una forma de pensamiento que quiere captar lo concreto y urdirlo en la duración del instante, pero invocando al todo en esta morada del cosmos y el universo. Ello parte del “carácter abstracto del pensamiento [...] Al relacionar los infinitos objetos del mundo que le rodea y agruparlos en base a sus cualidades comunes, le ha sido posible manejar [al hombre] mentalmente toda la realidad” (Mir, 1974, p. 17). Se comunica el pensamiento a través de lenguajes diversos, se abstrae para relacionar objetos infinitos. La *poética de la tierra* pone el acento en el lenguaje, en una abstracción que se quiere comunicar, el signo es su materia, el signo en la *poética* ya no es transparente (Viesielovskii, 2014). El signo tiene una praxis social.

En la morada del cosmos de las *poéticas de la tierra* captamos en secuencias imaginarias los instantes del universo, incorporamos nuevos signos en nuestro cosmos personal: la pampa, la estrella, el cometa, el gallo, el eclipse. El cosmos ya no es sólo explicado por la ciencia o “los clásicos”, sino ahora lo advertimos en su

expresión *nuestroamericana* imprimiendo pautas imaginarias propias: “la expresión maravillosa del instante en que la máxima potencialidad del hombre intuye la máxima potencialidad del universo interno-externo y le impone su ley imaginaria” (de Rokha, 2001, p. 138).

En la *poética del cosmos* la gravitación lírica del lenguaje va a la par de la gravitación cósmica:

Arte de cristales electromagnéticos, ultravioletas, extrarradiales, supravitales, equilibrio de volúmenes ingravidos e impávidos, libre juego de formas libres, como formas, exclusivamente como formas, pero sometidas a la gran esclavitud del canto, a la gravitación lírica, que es la gravitación cósmica (de Rokha, 2016, p. 31).

### 3.3. Geológica materia

En esta morada esbozaremos las *poéticas de la tierra* en su acepción literal, la tierra como: mundo, globo terráqueo, planeta, tierra, suelo, polvo, terreno. Material geológico. “Escoged un material cualquiera, sí, un material cualquiera; no obstante, un material cualquiera determina la biología del poeta, la diagnóstica; escoged un material cualquiera, como quien escoge estrellas entre gusanos” (de Rokha, 2016, p. 32). Escoged un material cualquiera: volcán. Determine la biología del poeta: Otto René Castillo. Escoged un material cualquiera, poético: “Campesino de piedra”. Determine la geología específica del poema: volcán de Izalco. Escoged un lenguaje cualquiera: la poesía. Determine la biología del poema: “[...] memoria / de su fosfórico paso / por la oscura geología”. Escoged un método poético: *poemural*. Escoged un material: grabado. Determine la biología del grabado: José Venturelli.

En el poema inmenso del guatemalteco Otto René Castillo “Campesino de piedra”, dedicado al volcán de Izalco, la expresión humana alcanza un grado máximo, es una cúspide de la *poética* en su camino hacia el concepto: *campesino de piedra*. Es lenguaje de materia articulada. Castillo labra el surco de la entraña campesina de Nuestra América en el volcán del Izalco, situado en Centroamérica, la patria del ser humano. Comprende la entraña magmática del maíz:

A ti volcán de Izalco

Le conocí  
antes de abrir  
mis ojos de niño enamorado  
en el geológico centro de su rosa.  
Le conocí  
antes de leer  
su manuscrito de amor  
a la fábula elemental

del fuego y la ceniza.  
Y creo  
que nació en mi corazón  
cuando juntos alentábamos  
la hoguera central de la mazorca  
y teníamos solo un pálpito  
de harina  
para invadir los territorios  
hermosos  
de la vida...

Por eso perduro en él.

Por eso tengo memoria  
de su fosfórico paso  
por la oscura geología  
de mis huesos.  
Por eso entrego mis ritos  
al arco de su fuego.  
Por eso desemboco  
matemático y amoroso  
en su cuerpo mineral  
establecido  
para siempre en mi recuerdo...

Otto René, advierte una especie de lenguaje en la fábula elemental de ceniza volcánica, oscura geología, arco de fuego, cuerpo mineral. El recuerdo se compone de ensoñaciones de imágenes de rocas. “Esas imágenes de la materia *terrestre* se nos ofrecen en abundancia en un mundo de metal y de piedra” (Bachelard, 1994, p. 7). El grabado del chileno José Venturelli<sup>23</sup> traza un cuerpo mineral del *campesino de piedra*:

---

<sup>23</sup> Fundó junto con otros artistas el Taller Experimental de Gráfica en La Habana, Cuba. Colabora con David Alfaro Siqueiros en el mural de la escuela México de Chillán.



José Venturelli, grabado

En el *Cinturón de Fuego del Pacífico* florecen cientos de *campesinos de piedra*. En esta vertiente occidental de Nuestra América, volcanes y vida campesina están hondamente articulados. Nombramos un puñado de volcanes en territorio mexicano y *nuestroamericano* cuyo nombre en náhuatl u otros idiomas originarios atestiguan el antiguo vínculo del hombre con estos cuerpos minerales: Citlaltépetl (*cerro de la*

*estrella* en náhuatl) o Pico de Orizaba; Xinantécatl (*hombre desnudo* en náhuatl) o Nevado de Toluca, Popocatépetl (*cerro que humea*), Iztaccíhuatl (*mujer blanca*), Paricutín (*lugar al otro lado* en purépecha). Guatemala resguarda uno de los volcanes más activos: Chi'gag que en idioma cakchiquel significa *donde está el fuego*, también conocido como Volcán de fuego y que forma una triada junto con los volcanes de Agua, Hunahpú (deidad en la cosmovisión maya-quiché, *un cerbatanero*) y de Acatenango. Los alrededores del “Faro del Pacífico” en El Salvador, fueron poblados por grupos nahuas, de ahí su nombre en este idioma: Izalco, *lugar en las arenas de obsidiana* o *lugar en las arenas negras*, al cual Otto René dedica el hermoso poema con el que estamos dialogando. Momotombo en Nicaragua, *gran cumbre herviente*, su origen lingüístico podría provenir de una lengua Otomangue y significa *nuestro cerro alto que tiembla*. El Irazú en Costa Rica, que en algún idioma local que no ha sido plenamente identificado podría significar *cerro del trueno*. El imponente Cumanday o Nevado del Ruiz en Colombia, cuyo nombre significa *banco hermoso*, fue nombrado por diversos pueblos indígenas de diversas formas, como Tama que significa *padre mayor*. El Cotopaxi, nombre de posible origen chibcha, significa *trono de la luna*, en Ecuador. En la frontera Chile y Bolivia, se encuentra el Parinacota, que en aymara quiere decir *laguna de parinas*. El volcán Peripillán u Osorno, que hace referencia a un antiguo y poderoso pillán<sup>24</sup> mapuche o el Ruka Pillán, volcán Villarrica, *la casa del pillán*, en Chile. Seguro desde tiempos remotos el hombre americano le canta a sus *campesinos de piedra*, la fertilidad de las tierras cercanas a estos volcanes explica en parte que la agricultura tenga un fuerte vinculo con ellos, las cenizas enriquecen con nutrientes los suelos en donde se depositan. De ahí la fuerza evocativa del poema del guatemalteco que continúa así:

¡Oh, campesino de piedra!

Adolescente

---

<sup>24</sup> Espíritu poderoso mapuche.

Llegué temblando  
 hasta su fuego profundo  
 y arrodillé mi amor  
 entre su polen ardiente  
 para rendirle la frente  
 a mis abuelos.  
 Y amé cuanto de él  
 se puede amar  
 en la mejor edad del sueño...

La mejor edad del sueño es la del fuego profundo y el polen ardiente: “[...] se trabaja exactamente con barro y con sueño” (de Rokha, 2016, p. 34). El sueño se hace de barro, de polvo, ceniza, basalto, andesita, riolita. Roca ígnea extrusiva que traza el contorno de la Tierra y se graba en las imágenes que son sustento de la memoria y los sueños. Otto articula un lenguaje geológico, el que también habla el campesino al hallarse con el origen magmático del maíz, sueña con él, quiere siempre volver a él: “[...] con las imágenes materializadas de la imaginación «terrestre» empiezan [...] la imaginación material y [...] la imaginación dinámica” (Bachelard, 1994, p. 8).

El campesino advierte al volcán y el Izalco ha sido el testigo del paso del campesino una y otra y otra vez, desde que el hombre americano detuvo su andar errante y funda entre volcanes la agricultura. Su fuego profundo es como el de los sueños e inaugura los mejores tiempos de la vida. Otto reconoce al volcán de forma inmediata, en su interior y en su forma exterior:

Significó  
 la vida y la tormenta  
 de los doce abuelos  
 que juntaron  
 los doce corazones del sol  
 y los doce corazones de la tierra  
 y soplaron doce veces sobre el viento  
 y soplaron doce veces sobre el agua,

para que Atecozol tuviera  
 su música de primavera  
 y un beso fresco  
 para besar su boca  
 en la noche de la protesta entera...  
 ¡Oh, mi volcán de Izalco,  
 yo me defino fiel a tu memoria!

La memoria del volcán del Izalco es la de la Tierra. Atecozol, cuna del señor de las aguas, lugar de los abuelos, los soles, corazones y vientos. En el Izalco surgen las aguas, en sus poros volcánicos de roca sedienta, aguarda el líquido. En el *campesino de piedra*, Otto descubre el rastro y rostro del hombre, sus “primeros pasos mitológicos” en ternuras grises de protestas diarias:

Y es que no puedo  
 olvidar  
 cómo protestas diariamente,  
 ni tu dulzura  
 dirigente  
 cantando entre los montes,  
 ni tu grisácea ternura  
 que reposa  
 con sencillez de fruto  
 entre mi sueño;  
 balanceándose  
 en el tiempo  
 como los primeros pasos  
 mitológicos del hombre.

El acto estético de Otto es enorme, transforma la materia del volcán en historia social de su país. Vincula la ardiente geología a la labor campesina. El cuerpo mineral es colosal, pero su imaginación es mayor:

Más, con la sustancia de la tierra, la materia aporta tantas experiencias positivas, la forma es tan brillante, tan evidente, tan real, que difícilmente se ve cómo dar cuerpo a ensueños tocantes a la intimidad de la materia. Como dice Baudelaire: «Cuanto más sea la materia, en apariencia positiva y sólida, más sutil y laboriosa es la necesidad de la imaginación» (en Bachelard, 1994, p. 8).

El guatemalteco poetiza el vínculo volcán-nube-humedad-agua, así como lo es la materia americana en esa latitud. Así como los pueblos originarios nombraban a estas montañas: casas del trueno, cerros humeantes. El volcán atrae humedad, en el volcán nacen el agua y el fuego:

Un invierno  
 en la tarde,  
 viendo su mágico  
 mito nebuloso,  
 fui volviendo despacio,  
 retrocediendo a mi frente  
 y avanzando a mi sangre,  
 caminando  
 hacia una región,  
 en cuyas aguas inexactas  
 se siente lo nupcial  
 de la materia americana...

Castillo, escribe este poema en un otoño de 1959 en Dresden, Alemania. En 1954 habría salido exiliado a El Salvador debido a su oposición al golpe de Estado contra Arbenz, trabajó en varios oficios por cuatro años. Regresó a Guatemala donde estudió por un año Derecho y posteriormente obtuvo una beca para estudiar letras en la República Democrática Alemana la cual abandonó para filmar levantamientos populares. Es por ello que hay un tono nostálgico frente a la geografía del volcán, lo

anhela para no olvidarlo, no olvidar su país; de hecho, evoca la historia de su país y la de los hombres que han luchado por un mejor presente, como “el indio Feliciano” (Dalton, 1982):

Yo continúo  
allí, volcán de Izalco,  
con mi pupila  
al pie  
de tu sonora geología  
y amo  
tus descubiertos pasos  
encontrados en la zona  
más honda del azufre  
y beso  
tu pupila milenaria,  
porque descendió solemne  
hacia la frente del indio Feliciano,  
hijo del pueblo redentor del hombre,  
y la condujo para siempre al rostro  
victorioso de los hombres futuros...

Y esa tarde  
de invierno,  
que hilo y alumbro  
estas palabras  
en los purísimos azúcares  
de un niño que pasa por la calle  
y en las alas acuáticas  
de un pájaro gris  
que canta en mi ventana,  
creces tú, volcán de Izalco,  
con tu región de hombres  
tempestuosamente sencillos  
como el machete de fuego  
del relámpago

y tus sílabas  
de amor  
genuinamente americano...

El volcán proviene del mito mineral, pero el entendimiento que Otto tiene de su historia y geografía no oscurece lo real, “[...] el pueblo, al engendrar lo mítico-legendario no se evade, no produce enajenación y evasión de la realidad, no, la sublima, es decir, la re-crea, la supera con ella adentro” (de Rokha, 2016, p. 49). Y aunque *siente y no comprende el mito mineral*, lo intuye como la región de hombres sencillos y que empuñan machetes de fuego, lo advierte en los combates populares y el perfume de la historia:

Tú, hijo historial  
de los combates populares,  
vienes del mito  
mineral  
que siento y no comprendo,  
pero que amo  
con los ojos alertas,  
como las flores silvestres  
aman la fuerza polínica  
que las empuja  
al perfume y a la historia.

¡Oh, mi volcán de Izalco!

Sobre tu frente  
pongo mi frente  
y acaricio tiernamente  
algo de mi primer origen.  
Así quisiera  
estar la vida entera,  
junto a ti,  
con mi frente de pom

afanada en revelarte  
 su ternura de milpa  
 y de muchacha buena y campesina.

En el volcán está el primer origen del hombre, tenemos frente de pom, el maíz tiene origen de pom. Las imágenes en este poema se ofrecen en ramilletes, no son obtenidas únicamente en la rima o combinación sonora de las palabras, el mismo lenguaje es un ramillete de imágenes magmáticas, todo se vincula al fuego y cuerpo mineral del volcán. Es una hermosa poética del vínculo hombre-volcán. Las imágenes poéticas que nos ofrece Otto nos recuerdan que la:

[...] poesía hace que se ramifique el sentido de la palabra rodeándola de una atmósfera de imágenes [...] entre dos palabras que riman interviene una especie de obligación de metáfora, la imágenes se asocian por la gracia única de la sonoridad de las palabras. En una poesía más liberada [...] el lenguaje se halla en plena ramificación. El poema es entonces un ramillete de imágenes (Bachelard, 1994, pp. 13-14).

Aquí el lenguaje se halla en ramificación de imágenes de pom, de piedra, de ceniza, de fuego, de llamas, de azufre, de tierra:

Así quisiera  
 estar y haber estado,  
 no mi simple y sencilla vida,  
 sino toda la vida,  
 la esforzada vida de la espalda  
 y la consecuente vida  
 que aproxima la frente a la alegría,  
 para ver cómo te crecen  
 las raíces de piedra,  
 cómo circula

en ti  
la anaranjada anatomía  
de las llamas;  
amar hasta siempre  
tu delirio  
de azufre;  
conocer donde duermen  
tus bengalas aéreas;  
por qué tus nubes  
sueñan  
el mismo sueño  
profundo de la tierra;  
por qué se rompen tus párpados  
de piedra  
y dónde reside  
aún  
tu cerebral azufre!

¡Oh, volcán testigo de la muerte!

El volcán de Izalco, testigo de tantas muertes, Faro del Pacífico, potente atalaya que observa los actos viles de las guerras en la mancillada Centroamérica. Seguro en su memoria de ceniza, expulsada cual lágrima negra cada vez que el pueblo es golpeado, aguarda el recuerdo de aquella terrible muerte que observara desde El Salvador hasta Zacapa, Guatemala, la muerte de su propio poeta. El nefasto militar que torturó hasta asesinar a Otto René Castillo, trazó en su cuerpo los versos de su poema “Vamos patria a caminar”: “yo me quedaré ciego para que tengas ojos”, mancillaron sus ojos, “yo me quedaré sin voz para que tú cantes”, cortaron su canto desde la garganta. La memoria de la materia de la que ahora es parte el poeta reclama a su padre, el sur azul, el poeta volvió con él, a la cuna del maíz y roca colectiva (Dalton, 1982):

Alto

padre del sur azul  
que me desvela.  
Te recuerdo  
lejos  
y lloro con orgullo,  
porque tú has nacido  
en mi memoria  
y porque he de volver  
contigo  
a nuestra cuna de común  
maíz y colectiva piedra,  
amándote siempre,  
venerándote,  
cantando tu sulfúrica  
estatura,  
acariciando con mi mano de copal  
tu frente de lava enlutecida,  
tus pies hundidos  
en lo más rebelde de la tierra  
y tu dolor de peón sin su parcela  
que mira mundialmente  
adentro de mi mágica  
tormenta americana.

Amándote estoy cantando,  
venerándote con los ojos abiertos;  
con mi pulso entrecerrado en la garganta.  
Amándote estoy cantándote,  
adorándote hilo los mitos  
que están conmigo cuando sueño.

Campesino de piedra, volcán de Izalco,  
escucha esta oración de pom del pueblo.

Dadnos de nuevo la voz de Feliciano.  
Dadnos de nuevo la cólera del viento.

Padre de los hombres sin tierra;

nos llama de nuevo la voz de Feliciano,  
 nos llama de nuevo la cólera del pueblo  
 nos llama de nuevo la milpa donde su frente canta  
 nos alienta el santísimo polvo de los héroes muertos  
 nos urge recuperar la sangre que perdimos  
 tenemos de nuevo la voz de Farabunco  
 en nuestro pecho de violentos izalcos...

No nos desampares ahora, Padre de Piedra,  
 ni en la hora de la lucha y de la muerte,  
 ni en la hora del triunfo y la victoria,  
 no nos desampares, Padre de Piedra.  
 Continúa protestando con nosotros,  
 enlutecido volcán de los Izalcos,  
 hasta la eterna  
 consumación de la injusticia.

El volcán, como el campesino, tienen hundidos los pies en lo más rebelde de la tierra y sus brazos en las tormentas americanas, *nuestroamericanas*. Otto ama y canta al volcán, canta e hila mitos en los sueños. En el poema se traduce una organización de lo real, pero no es la naturaleza la quien habla, es el hombre al darse cuenta que es naturaleza también y se posiciona como materia *nuestroamericana* que ha sido mancillada, pero que en el volcán busca esa fuerza geológica hasta la “eterna consumación de la injusticia”. El Izalco es el padre de los hombres que no tienen nada, del pueblo, de los hombres sin tierra. Tenemos poblado el pecho de violentos volcanes, tenemos la voz de Farabundo en nuestro pecho. Y al final, una oración al volcán, a la más honda fuerza de la tierra, a la geológica materia, “no nos desampares” ni en muerte, en lucha, ni en la victoria, ni en la derrota.

En otra coordenada, otro coloso es vindicado con un canto, aunque no lírico, es un instrumental eco sonoro que entona la geología del volcán Chimborazo en El

Ecuador. Los poetas: el grupo argentino de música andina Andamarca<sup>25</sup>. La música como ningún otro arte rememora los pasajes de la vida, la música no capta las cosas, las atraviesa, las recrea en lo efímero. Pero en lo efímero de su transcurrir podremos aprehender fugazmente, y en un segundo, el universo transcurrido:

La memoria carece de caminos certeros para volver a la fiesta de la vida. La música, no obstante, es la más presurosa de las artes para retornar; pero su drama reside en que, al hacerlo, no llega a capturar las cosas que se fueron, como a veces sí lo hace la poesía, sino que únicamente las atraviesa, las recrea en lo efímero del acontecimiento de manera similar a como, probablemente, es evocado el mundo en la memoria de los muertos que nos piensan. Sin embargo, en la ecuación en flor de las sinfonías vuelve a existir fugazmente el universo transcurrido (Payeras, 2000a, p. 60).

En la pieza musical, el rondador, zampoña típica del Ecuador, se articula sincopado con los membranófonos, los más antiguos productores de sonido andino, quizá tan antiguos como el volcán mismo y que llaman a los fuegos primigenios con sus golpes rítmicos. En cambio, las zampoñas asemejan un vuelo de ave que observa al volcán desde arriba. Tamboriles producen los sonidos que invocan la fuerza geológica que conecta a la montaña con el centro de la tierra. El tocador de zampoña, que con una mano toca las flautillas de caña de carrizo y con otra diversos tambores, dirige la tonada. El rondador, con su sonido cristalino y que pareciera ser tocado por dos intérpretes, alterna dos escalas pentatónicas por lo que el intérprete puede tocar dos notas a la vez y obtener acordes, ello imita el canto de los pájaros *kuntur huasi*. Su uso es ritual y acompaña a los campesinos desde tiempos inmemoriales (Pacoweb, 2012). El bombo huancara, de madera y cuero de chivo, se conecta con la fuerza de la tierra:

---

<sup>25</sup> Integrado por Laura Andel, Gustavo Acosta, Iván Zarate, Javier Estrin y Javier Heguiahebere. La canción fue originalmente recopilada por el grupo ecuatoriano Ñandamañachi y posteriormente interpretada por el conjunto sudamericano.

Antiguas tradiciones asocian el sonido de los grandes bombos con las fuerzas de la tierra; se dice que a través de su latido se habla con el inframundo, que es donde vive la música. Otras tradiciones mencionan la presencia de espíritus en el vientre de los bombos, y otras indican la necesidad de colocar dentro de ellos determinados objetos, como colibríes disecados, piedrecillas o plumas: de esa manera, la fuerza de la voz del instrumento se multiplicará y tendrá extraños poderes (Civallero, 2012).

El tocador de zampoña o de quena, es campesino o pastor, o ambos. Labra la tierra y canta como el cóndor andino. Las manos del labrador, del quenero, han sido esculpidas por la tierra, su rostro alisado por el viento, su corazón tocado por notas de piedra, de piedra su camino, sus ushutas<sup>26</sup> con sed de camino y de cumbres, pero su quena con sed de amor. Así como lo anuncia el argentino Atahualpa Yupanqui en su poema “El Quenero”:

¡Ahí va el tocador de quena,  
silencio, bronce y dolor,  
angustia de cinco notas  
que nunca nadie escuchó...!

Nació más allá del lago,  
nació en la tierra del Sol,  
cuna de los vientos libres  
cuna de Manco Señor.

Perfil de cóndor andino,  
rostro que el viento alisó,  
ojos llenos de silencios  
y manos de labrador.

Usa chucillo de montaña,  
tiene poncho de color,

---

<sup>26</sup> Calzado tradicional andino, sandalia abierta de suela gruesa y un par de cintas que la sujetan al pie (Civallero, 2014).

ushutas con sed de cumbres  
y quena con sed de amor...

¡Cuántas auroras ha visto!  
¡Cuántos ocasos miró!  
Qué de lunas vagabundas  
qué de nieves, qué de sol!

¡Cuánta piedra en los caminos  
toda la vida encontró!  
¡Milagro que no se hiciera  
de piedra su corazón...!

¡Ahí va el tocador de quena,  
silencio, bronce y dolor,  
angustia de cinco notas  
que nunca nadie escuchó...!

Rústica flauta de caña  
desde su infancia tocó,  
cuando llevaba sus llamas  
cuando el maizal cosechó

El contrapeso a la espalda,  
sufrido como el cardón,  
por sendas que no son sendas  
a toda sierra trepó.

Para las fiestas poblanas  
mucho música aprendió,  
tristes, wáyños, cacharparis  
y yaravíes de amor.

[...]

Solo una vez ha compuesto,  
solo una vez sollozó  
la amargura de su vida

en su flauta de pastor.

Caricias se le negaron,  
ninguna chola le amó.  
¡Qué triste cantar amores  
y no tener un amor...!

¡Música de su destino,  
“Piedra y cielo” la llamó,  
angustia de cinco notas  
que nunca nadie escuchó...!

¡Ahí va el tocador de quena,  
silencio, bronce y dolor!  
¡Milagro que no hiciera  
de piedra su corazón...!

Además del campesino que trabaja directamente con la tierra, el alfarero tiene oficio geológico, le da forma a la tierra, al barro primigenio para transformarlo en vasijas. Canta el argentino Armando Tejada Gómez en la canción “Copletera del alfarero” del álbum *Antología de Juan*, de 1958, al “oficio de barro y sueño”:

Bajo mil lunas de barro  
duerme mi abuelo alfarero,  
polvo inmolado en el polvo,  
sueño de piedra, su sueño.  
Su sangre dura en mi sangre,  
su sombra en mi sombra llevo,  
arcilla soy de su arcilla  
donde padece el silencio.

Greda mineral inmemorial  
pastor del Sol,  
tu antigua raíz vuelve a la luz

desde mi voz.

Mi canto canta en tu nombre  
 siglos de barro cocido,  
 cántaro oscuro, la copla  
 te busca a orillas del río.  
 ¡Paz a la paz de tus manos  
 bajo la tierra alfarera!  
 ¡Tu oficio de barro y sueño  
 fundó la paz en la tierra!

A pesar de que Tejada Gómez ve en el oficio de moldear la tierra un trabajo suave, el poeta salvadoreño Roque Dalton advierte a la materia como dura, indestructible, incomprensiva y cruel en su poema “Conclusión filosófica-moral”:

La materia es dura,  
 la materia es indestructible:  
 por lo tanto  
 la materia es incomprensiva,  
 la materia  
 es cruel.

En la poesía política nicaragüense, hay un autor que le canta a esa materia incomprensible y dura, la piedra. Fernando Gordillo decide revocarle esa dureza y hacerla útil. En el poema “Andrés” el autor recomienda: lanza la piedra, imprime la fuerza geológica en ella para defender la patria:

Andrés.  
 Tu piedra es mi esperanza.  
 Ha pasado un siglo y ya lo ves,  
 todo lo mismo.

Pudo más el oro que la sangre.

Toda tu tierra Andrés.

Desde los lagos al Coco,

desde el Cabo hasta el San Juan.

Es una sola lágrima donde la Patria llora.

Lanza la piedra.

¡Lánzala!

A un siglo de distancia,

el enemigo es el mismo.

La cabeza contra el muro

### 3.4. Poética de la semilla

#### 3.4.1. Morada de la poética

*Poética es forma. Poética es creación en su más amplio sentido. Vincula en el acto creador el contenido y la forma. La poética interpreta los símbolos, los crea, los dota de sentido. Poética es concepto, energía contenida. Viaja en el imaginario, crea concepto y se plasma en un lienzo. Es tejido, parte de lo desconocido para crear nuevas tramas y urdimbres. Es tejido de recursos expresivos en planos históricos, lingüísticos, culturales, políticos y sociales. Poética como polisemia hilvana las coincidencias discursivas, estilísticas, temáticas, de función social, de forma y contenido. La poética propone recursos interpretativos para la deriva polisémica que encierra cualidad histórica en constante transformación.*

El revolucionario guatemalteco Mario Payeras dice: “no es, en primer lugar, la flor maravillante del poema lo que nos interesa, sino la energía humana que se habrá necesitado para producirlo” (Payeras, 2000a, p. 37). La *poética* es energía humana constantemente transformada por la trama histórica y cultural de los pueblos.

La semilla es para la naturaleza lo que el poema para la humanidad, energía contenida, es forma, creación, concepto, es el encapsulamiento del tejido histórico del mundo vegetal. Semilla es la polisemia del mundo vegetal con sus coincidencias y diferencias estilísticas, temáticas y discursivas. La *poética* es la simiente creativa de un pueblo, la semilla es la condensación de información genética contenida, la semilla es *poética*. Así *poética* y semilla se funden en este poema que condensa energía humana, la de todo un pueblo, para reproducirla en el canto de un infante. El poe-semilla del niño vietnamita que canta a su pueblo en tiempos de cosecha:

Se inclinan las espigas por el peso del grano.

El aletear de las tórtolas se escucha en todo el campo.  
 Los caminos del pueblo están llenos de risas  
 y en el huerto las flores de mostaza  
 se agitan con el viento.

En la cooperativa, escandalosa ríe  
 la máquina que bate las espigas,  
 y los granos de arroz, con sus trajes dorados,  
 saltan en chorro al patio, vivos todavía.

Las negras cabelleras atrapan en su vuelo  
 a los granos que bailan en torno de las risas  
 alegre farandola. El búfalo olfatea  
 olor de paja fresca y la pide insistente  
 pateando en la tierra. La responsable bate las espigas  
 y un joven miliciano, con su pala,  
 amontona los granos,  
 que saltan hacia el cielo, semejantes a estrellas.

Con la noche que llega, aparece la Luna.  
 El trabajo termina y en coro todos charlan.  
 De la tetera sale un humo delgadito  
 que tiene el mismo aroma del arroz del campo.

El poeta mexicano Roberto López Moreno dice: “los «Poemurales», extensas piezas poéticas que convocan todos los lenguajes” (1995, p. 14). *Poética* y *poemural* encuentran una morada común, pues los lenguajes pueden participar de “diferentes tipos de simbologías y de procedimientos verbales sin que por ello –y esto es finalmente su característica principal– pierda su integración cabal” (López Moreno, 1995, p. 14). La polisemia de lenguajes, simbologías, estilos, contenidos, formas, crea y recrea la estructura interna de la *poética*:

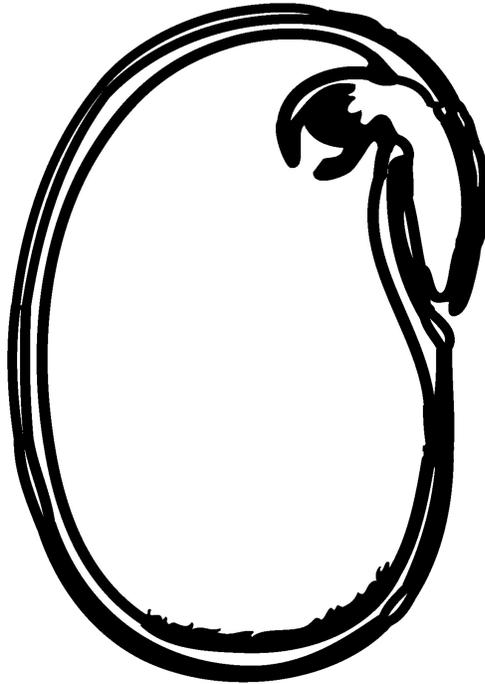
Así el poema utiliza tanto elementos de poesía de lo cotidiano como las formas crípticas de máxima experimentación verbal [...] pasando por el poema en prosa y por los legados de las

expresiones vanguardistas. Confluyen en la misma tarea dichos populares, letras de canciones y frases engendradas por el vulgo en diferentes épocas, la terminología creada por el lenguaje publicitario, recursos gráficos y procedimientos propios de la poesía visual y concreta; onomatopeyas, interjecciones, extranjerismos (la impureza es vital), castellanización de palabras tomadas de otros idiomas, neologismos; las aportaciones simbólicas de la ciencia y la técnica; los datos históricos y biográficos poco comunes que bien ayudan a la aventura fascinante del hermetismo, robusteciendo, en fin, cada elemento utilizado, el fecundo vientre semiótico. Todo está convocado [...] (López Moreno, 1995, p. 14).

La *poética* vislumbra la polifonía del acto creativo, ve el “aliento poético” de la cultura. La *poética* es semilla desde que *fecunda el vientre semiótico*. De ahí que “la poesía representa el grado máximo de intensidad de la expresión humana; toda expresión en el arte, en la ciencia o en la filosofía que se aproxime a esta magnitud constante, se convierte en poesía” (Payeras, 2000a, p. 38): poesía-poética-poiesis.

#### 3.4.2. *Morada de la semilla*

La semilla siendo parte, es el *todo* a la vez. La semilla tiene una fuerza en sí que transforma, de ahí su poética. Semilla, información vital, telúrica, resguardada en un espacio compacto, que tiene el secreto de la vida del cosmos entero, en la semilla están latentes los órganos vegetales que se han adaptado a lo telúrico. La semilla es la parte del todo que crea totalidades, cada semilla es un todo diferente. En la semilla vive la raíz, el tallo palpita y quiere romper la membrana que aún lo encapsula, la hoja aguarda para desplegar sus alas.



Diseños de la Yunta Bravía

La semilla sería lo que para el geógrafo anarquista Eliseo Reclus es la gota en su libro *El arroyo*:

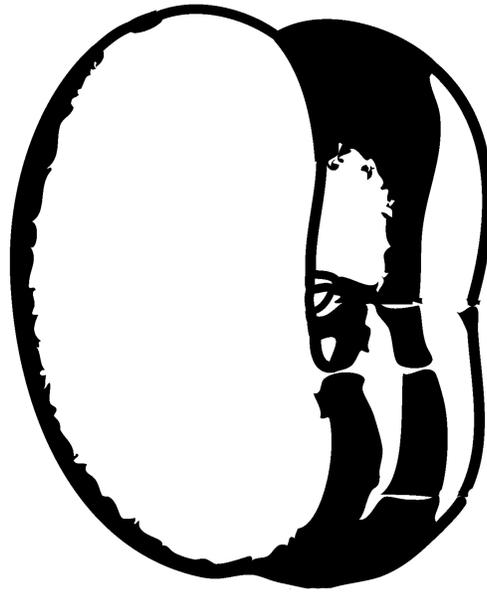
La historia de un arroyo, hasta la del más pequeño que nace y se pierde entre el musgo, es la historia del infinito. Sus gotas centelleantes han atravesado el granito, la roca calcárea y la arcilla; han sido nieve sobre la cumbre del frío monte, molécula de vapor en la nube, blanca espuma en las erizadas olas. El sol, en su carrera diaria, las ha hecho resplandecer con hermosos reflejos; la pálida luz de la luna las ha irisado apenas perceptiblemente; el rayo la ha convertido en hidrógeno y oxígeno, y luego, en un nuevo choque, ha hecho descender en forma de lluvia sus elementos primitivos. Todos los agentes de la atmósfera y el espacio y todas las fuerzas cósmicas, han trabajado en concierto para modificar incesantemente el aspecto y la posición de la imperceptible gota; a su vez, ella misma es un mundo como los astros enormes que dan vueltas por los cielos, y su órbita se desenvuelve de cielo en cielo eternamente y sin reposo (2001, p. 9).

La semilla transforma la materia mineral primigenia en vida, la historia de la semilla se rastrea en el infinito. En su interior la materia mineral comienza su transformación orgánica. La semilla-materia tiene una correlación indisoluble con el suelo, el agua y el sol. La semilla comienza su ascenso de la entraña terrestre cuando germina y se estructura como planta, la semilla produce la flor que dará el polen para comenzar de nuevo el ciclo de su formación, el polen asciende por los aires en diversas formas, encuentra transporte en las patitas de insectos, de aves y murciélagos; o adquiere elevación y movimiento al rozar con el viento o agua. La fecundación produce la semilla-óvulo y el fruto-ovario.

El ciclo seminal conlleva una dialéctica, pues semilla, flor y fruto se niegan a sí mismas para realizarse, es decir, es la dialéctica que lleva a la semilla a volver a sí misma todo el tiempo. Hegel usará esta metáfora en *Introducción a la historia de la filosofía* para hacer referencia al movimiento cíclico del espíritu, pero si bien cuando de la semilla-planta surge luego la misma semilla, se regresa a un mismo punto de partida. Sin embargo, el espíritu cuando regresa a sí mismo en Hegel, no regresa a un mismo punto, sino “el espíritu [...] incorpora en su movimiento los momentos precedentes. Estos momentos anteriores no le son exteriores, sino que la vuelta a sí significa un enseñorearse de ellos, no un depender de ellos –aquí está su libertad–” (Ribas, 1971, pp. 23-73).

Aunque la semilla se piensa estática, en verdad es movimiento. Pareciera un movimiento cíclico igual a sí mismo, pero la mutación y adaptación de las semillas han producido cambios en las especies vegetales, la semilla tiene memoria, no humana, pero sí evocación vegetal. La semilla es ante todo movimiento:

semilla-flor-fruto-semilla-flor-fruto-ovulación-semilla-flor-mutación-fruto-semilla-  
fecundación-cambio-semilla-flor-fruto-otra semilla



Diseños de la Yunta Bravía

La semilla es un todo, en ella habitan estrellas y planetas. El polvo cósmico está en su materia endospermica. En la semilla hay estrella, pero su esencia es telúrica. Como telúrica es la iguana que reptaba según la concepción de Roberto López Moreno de la cultura *nuestroamericana* como moradas: del colibrí (imaginación, creación, arte, cultura) y la iguana (espacialidad, horizontalidad, vocación telúrica):

La Iguana es la representación del tiempo, de nuestro tiempo americano, de un tiempo sabio nutrido de las enseñanzas planetarias, es un fragmento del planeta; por lo tanto, el símbolo que le corresponde es la línea horizontal. La Iguana, la sabiduría del planeta se desplaza horizontalmente; va recuperado para su sabiduría cada palmo, cada milímetro de planeta que su piel recorre, su horizontalidad es sapiencia (López Moreno, 1995, p. 12).

El volcán es la semilla de la Tierra, por él se vierte magma vital que destruye, pero que a la vez fecunda la tierra. En el poema de Roberto López Moreno la semilla es la sabiduría de la tierra, es horizontalidad, así la iguana que engulle semillas es un:

Fragmento de planeta,  
 piedra que camina,  
 terrón que se mueve,  
 barro resquebrajado,  
 roca que se vuelve líquida  
 para reptar llamada entre las venas [...]  
 ¿De qué memoria vienes?  
 ¿Cuál es la flor del tiempo que te amasa la piel?

Entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, todo lo existente en el mundo se encuentra en forma de corazones al interior del Tlalocan, donde existen por siempre en forma de piedras: son las semillas-corazón (Romero, 2008). El Tlalocan es lugar de la muerte, tiene forma de montaña hueca, se encuentra llena de frutos, pues hay en ella una eterna estación productiva. Según López Austin lo que une las cosmovisiones mesoamericanas es una unidad histórica y el desarrollo del cultivo del maíz en todos los pueblos, es una cosmovisión ligada al ciclo agrícola: “la búsqueda de los principios de la cosmovisión mesoamericana en el ámbito de las prácticas agrícolas y de las creencias sobre la reproducción y crecimiento vegetativos” (1994, p. 17). El cosmos desde esta perspectiva se reproduce a través de vías circulares que impulsan flujos, donde existe un desplazamiento de lo invisible, “sustancias sutiles que dan naturaleza, que transforman y animan a los seres del mundo” (López-Austin, 1994, p. 17). Las semillas-corazón están latentes en la montaña hueca, dan naturaleza, transforman y animan. Aquí, Tlalocan, lugar de la muerte, cuando la materia pierde su forma y vuelve a organizarse en nuevas formas, es donde se produce la vida. Semilla es vida latente y muerte de formas que pasan a ser otra cosa.

La semilla se humaniza en el surco. Con el sembrador adquiere manos antropomorfas. La agricultura le imprime conocimiento y técnica. La semilla interactúa con el hombre, influencia en él, a la vez que el campesino en ella. El sembrador se convierte en las alas de la semilla, éste amolda el surco en el que ha de germinar y crecer. El campesino es semilla, pues él la anima a crecer. El grabado a continuación es creación de Rina Lazo, guatemalteca, integrante del Taller de Gráfica Popular (TGP), taller que nació de la tradición del grabado en México y que a su vez es referente invaluable de la gráfica comprometida, las estampas del taller tienen vocación didáctica, como en este grabado que se titula “El sembrador”. Rina traza sobre el corcho, con gubia en mano, para crear los relieves y huecos que delinearían la silueta del sembrador, la tierra y la semilla. La tierra estercolada y arada espera la caída de la semilla de la mano del campesino, la semilla penetra y queda aguardando el agua y la luz. Las mazorcas del fondo crean la atmósfera de un sembradío de maíz. Así la semilla se constituye parte de un todo en constante relación: semilla-tierra-surco-agua-luz-campo-campesino.



Rina Lazo, *El sembrador*, linóleo, 1955

El maíz, su semilla, sus semillas, es una planta que existe gracias a la relación que el hombre ha tenido históricamente con ella, fue domesticado entre los antiguos habitantes de Mesoamérica. Su origen, el *teocintle*, o pariente silvestre del maíz, es muy diverso a todas las variedades de maíz que se han adaptado a diferencias geográficas. La semilla de la gramínea se enriquece en las manos de los agricultores que eligen las mejores especies para espacios geográficos específicos. La *poética* colabora a develar prácticas estéticas de las culturas dominadas, por ejemplo en la canción del nicaragüense Luis Enrique Mejía Godoy, “Somos hijos del maíz”:

Y se internaron en la montaña  
 los españoles esperaban a que se rindieran  
 ¡Que se rinda tu madre!  
 Nuestro pueblo, nuestra raza, subsistió hasta estos días

Si nos quitan el pan  
 nos veremos en la obligación  
 de sobrevivir como lo hicieron nuestros abuelos  
 con el maíz fermentado  
 en la sangre  
 de los héroes

Con el maíz sembrado desde siempre  
 desde antes que ensangrentaran nuestra tierra  
 los cuervos, los piratas, la cruz,  
 la espada y el capital

Somos hijos del maíz  
 constructores de surcos y de sueños  
 y aunque somos un país pequeño  
 ya contamos con más de mil inviernos  
 un millón de manos floreciendo  
 en la tarea interminable de sembrar  
 de abril a mayo, labrando, sembrando  
 tapizcando, desgranando

almacenando para la guerra y la paz

Hay que sembrar la tierra compañeros  
 hay que sembrar el nuevo maíz la nueva patria que crece  
 con la sangre de los héroes y los mártires  
 seremos más nuevos  
 maíz nuevo

Chicha de maíz, chicha pujagua  
 chicha raizuda, pelo de maíz  
 el atol  
 Chingue de maíz, nacatamal  
 atolillo el rerequeee

Tamalpizque, totoposte, marquezote, chocolate,  
 pinolillo, pinol y tiste, buñuelo, chilote, elote, pozole,  
 tortilla, guirila, rosquilla, empanada

Es decir el macizo  
 e irreversible alimento del pueblo  
 es decir el macizo  
 e irreversible alimento del pueblo

Compañeros hay que sembrar la tierra  
 hay que sembrar la tierra  
 por que no habrá rincón de nuestra patria  
 que se quede sin sembrar  
 con el nuevo maíz  
 la nueva milpa de los nicaragüenses  
 rojo y negro maíz

Chicha de maíz, chicha pujagua  
 chicha raizuda, pelo de maíz  
 el atol  
 Chingue de maíz, nacatamal  
 atolillo, el rereque

Tamalpizque, totoposte, marquezote, chocolate,

pinolillo, pinol y tiste, buñuelo, chilote, elote, posole,  
tortilla, guirila, rosquilla, empanada

Es decir el macizo  
e irreversible alimento del pueblo

De esta manera seremos más nuevos  
de esta manera seremos más nuevos  
de esta manera seremos más nuevos  
de esta manera seremos maíz  
Nuevo

El metabolismo es tan profundo que esa relación semilla-tierra-campesino adquiere simbolismos diversos en las culturas de pueblos rurales. En los pueblos indios se aprecia la semilla y el fruto pues es su principal alimento. Esa relación es causa de la creación de conocimiento que se ha transmitido de diversas formas de generación en generación. “Decires al indio que busca trigo” (1944) es el canto de un indio campesino al siempre buscado trigo, el canto y el trigo van siempre germinando, el poema es del nicaragüense Manolo Cuadra:

Yo sé que me andas buscando  
por lo que de antaño digo;  
que por un grano de trigo  
tus hijos están llorando.

Y me pregunto hasta cuándo  
lo encontrarán, indio amigo.  
E interrogándome sigo,  
y me sigo interrogando.

Si por un grano de trigo  
tus hijos están llorando,  
seguiré siempre cantando  
y sé, indio, lo que digo.

Pues mientras me andas buscando,  
el trigo, el bendito trigo,  
sigue indio, germinando,  
en mis cantares, conmigo.

¡Con mis cantares, cantando,  
trigo indio, estoy sembrando!

Ángel Bracho crea un linóleo al trigo, “La espiga”, integrante del TGP, plasma el eje inflorescente en el cual se articulan las flores, dentro de las cuales reposa la semilla-trigo. El viento mueve las espigas a su antojo y la mano del hombre la sujeta en actitud cariñosa. El trigo germina en el canto del hombre y cuando éste se le niega, ¡sus hijos y el trigo están llorando!



Ángel Bracho, *La espiga*, linóleo, 1960

Agri-CULTURA: culturas que tienen diversos modos de sembrar, modos de reproducir la vida material, social y cultural. En otra latitud, los campesinos vietnamitas y el grano de arroz forman un lazo indisoluble. El grano-semilla guarda en su sabor su esencia de aluvión, el perfume de los lotos, tiene rastro de tormentas, guarda en su memoria vegetal las bombas yanquis y el trabajo del campesino para superar las sequías y acarrear agua. El grano es la materia de las canciones de las madres y de nuevo del niño poeta Tran Dang Khoa entona su canto: *El grano de arroz de nuestro pueblo*. El pintor: René Mederos, revolucionario cubano que dio voz a la gráfica de solidaridad, formó parte del Comité de Solidaridad con Vietnam del Sur, participó en la Organización Latinoamericana de Estudiantes (OCLAE) y en la Organización de Solidaridad del Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL). Indicaciones: leer el *poemural* en verso y gráfica:

Cada grano de arroz de nuestro pueblo  
guarda el sabor que en él fueron dejando  
todos los aluviones del Canal.

El perfume sutil que los lotos irradian  
al florecer en los estanques llenos  
en él está encerrado. Y con él la armonía  
de las canciones con que nuestras madres  
siempre nos acunaron.

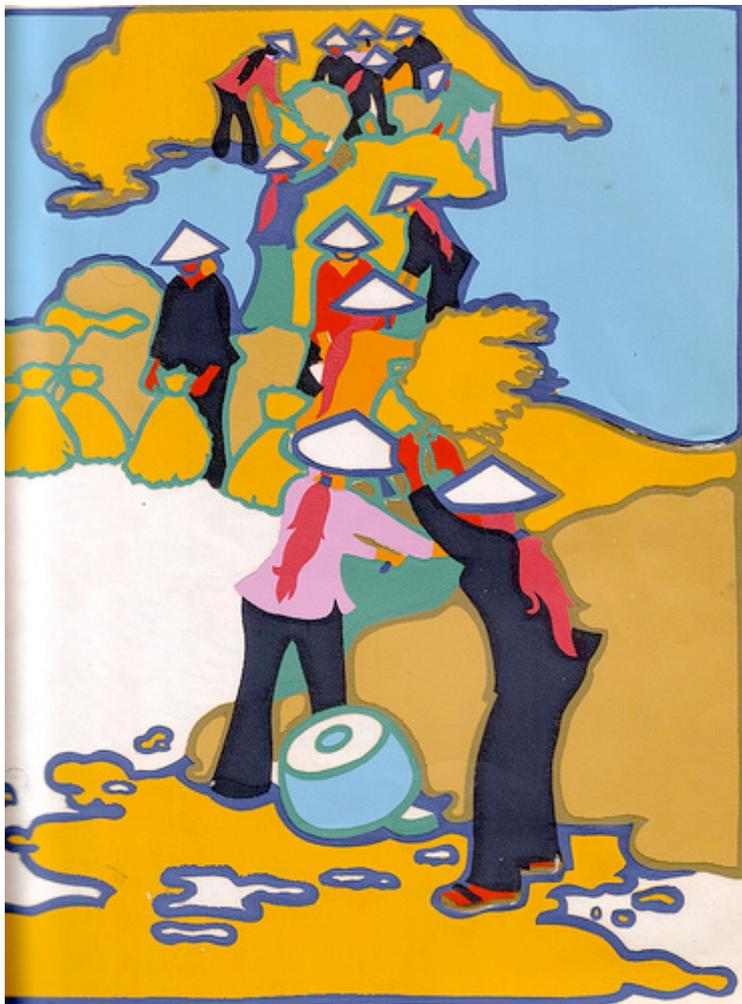
Cada grano de arroz de nuestro pueblo,  
las tormentas de julio y las lluvias de marzo  
celosamente guarda en su cuerpo delgado.

Cada uno lleva dentro de las gotas de sudor  
de los días ardientes de junio, cuando el agua  
en los ríos se calienta, mata a los pececitos  
y expulsa a los cangrejos de sus cuevas,  
haciéndolos subir a los pequeños diques,  
precisamente a la hora en que mi madre

desciende al arrozal para el trasplante.

Cada grano de arroz de nuestro pueblo  
sufrió también cuando las bombas yanquis  
sobre nuestras cabañas explotaban.  
Cuando los fusiles, con nuestros hermanos  
lejos se marchaban, y la taza de arroz de la cosecha  
se comía junto a la trinchera.

Cada grano de arroz de nuestro pueblo  
de mis amiguitos también guarda el trabajo,  
en las mañanas en que con la sequía,  
mano a mano luchaban,  
los grandes cubos de agua acarreando.  
O cuando las espigas rozándoles la cara  
van a matar las plagas.  
Y cuando en el extremo de las varas,  
las canastas de abono,  
penosamente cargan.



René Mederos, ilustración, 1973

La *poética de la semilla* evoca hoy el rescate de su simbolismo en los pueblos campesinos que resisten su exterminio. Es rescate, conocimiento y es urgente. La época actual es escenario de acelerados y devastadores procesos de urbanización con la conocida modificación/desaparición de extensos espacios rurales. La ruralidad, sin embargo, no sólo es territorio, tampoco espacio productivo a secas. Por lo mismo, ningún despojo es exclusivamente de orden territorial, sino cultural también. Y la cultura rural es una constelación multidimensional, es territorialidad preñada de sentidos sociales, de luchas y resistencias políticas que se viven y al vivirse se relatan, se transmiten y se transforman. Por ello la *poética de la semilla* o

*simiente* no es un llamado nostálgico por mantener las configuraciones rurales intactas. La urgencia estriba en la necesidad de recuperar los sentidos más profundos y arraigados en las culturas rurales. Por lo que desentrañar sus sentidos, sistematizar las retóricas sobre la tierra y la ruralidad, se convierte en una herramienta fecunda para restituir la vitalidad a la cultura rural y las necesarias reapropiaciones.

La *poética de la semilla* culmina momentáneamente con la evocación de Louis Blanqui “el encerrado”, donde los muertos de la materia son semillas que de una u otra forma vuelve a la vida: “Los muertos de la materia, sea cual sea su condición, todos vuelven a la vida”.

Las semillas, los muertos de la materia, dan vida, vuelven a ella. Desde Nicaragua bajo la dictadora de Somoza, Michel Najlis entona este canto a las nuevas flores en el poema de 1946 “Ya tú sabes que murió”:

Ya tú sabes que murió  
 y sabes dónde está la tumba del hermano,  
 aquel hermano que no tuvo sepultura.  
 Tú lo sabes  
 porque tu corazón es tierra que lo cubre  
 y nuestros días flores nuevas para florecer su tumba.

La semilla, principalmente es lucha, pues imprime energía contenida al fluido social. Nuestros muertos son las semillas-corazones que todo fecundan. Las semillas son sangre y dolor, también develan la carne y la victoria como memoria social que una y mil veces conjura las pruebas del fuego. Así como canta Ernesto Cardenal en el poema “Para la tumba de Adolfo Báez Bone” (1954), insurgente nicaragüense asesinado junto a 26 después de que fuera descubierto el plan de secuestrar al dictador Anastasio Somoza. Báez fue capturado por la Guardia Nacional y llevado

frente a Somoza el cual dio patadas y puñetazos, escupió su propia sangre sobre el dictador advirtiéndole: “mi sangre te perseguirá” (García, 2014):

Te mataron y no nos dijeron dónde enterraron tu cuerpo,  
pero desde entonces todo el territorio nacional es tu sepulcro,  
o más bien: en cada plano del territorio nacional en que  
no está tu cuerpo,  
tú resucitaste.

¡Creyeron que te mataban con una orden de Fuego!  
Creyeron que te enterraban  
y lo que hacían era enterrar una semilla.

#### **IV. Conclusiones. Tercer morada: las poéticas de la tierra y la lucha por la materia**

Los *contornos* de la *poética* como engranaje para interpretar una serie de manifestaciones culturales que son producto de relaciones sociales de gran intensidad (la lucha por la liberación, la revolución, la resistencia frente a los modos de especialización del capitalismo) nos brindan algunas pautas metodológicas y epistemológicas para conocer la realidad.

La propuesta del trabajo implicó adentrarnos en un mundo rural que es advertido desde la actividad estética. Sabemos que en la actualidad “existe una ruptura entre el conocimiento sensible y el conocimiento científico” (Bachelard, 2003, p. 12). La *poética* busca la revaloración de este conocimiento sensible. Aunque sabemos que muchas veces éste es considerado como un conocimiento irracional, intuitivo, subjetivo y poco profundo. Las ciencias sociales deben abrir sus horizontes, “[...] los marcos del entendimiento deben ser flexibilizados y extendidos [...] La cultura científica debe determinar profundas modificaciones en el pensamiento” (Bachelard, 2003, p. 13).

La noción de *perfil epistemológico* elaborada por Bachelard, ha mostrado su capacidad explicativa en proyectos relacionados con la educación y la cultura, valorando la importancia metodológica del error y los procesos cognitivos para llegar a un conocimiento “objetivo” de la realidad. Este autor advierte que:

Para el científico el conocimiento surge de la ignorancia como la luz surge de las tinieblas. El científico no ve que la ignorancia es una trama de errores positivos, tenaces, solidarios. No advierte que las tinieblas espirituales poseen una estructura y que, en esas condiciones, toda experiencia objetiva correcta debe siempre determinar la corrección de un error subjetivo. Pero los errores no se destruyen uno por uno con facilidad. Están coordinados. El espíritu científico sólo puede constituirse destruyendo el espíritu no científico. Harto a menudo el

hombre de ciencia se confía a una pedagogía fraccionada, mientras que el espíritu científico debería tender a una reforma subjetiva total (Bachelard, 2003, p. 11).

Para el caso de la Sociología Rural, la incorporación de la estética, la semiótica y la lingüística podría abrir caminos insospechados para la comprensión del campo, lo rural, agrario, agrícola desde la esfera de lo sensible. A través del conocimiento, entendimiento e interpretación de formas expresivas que emanan de la cultura popular rural, pletóricas de conocimientos ancestrales, prácticos, teóricos, podremos comprender la correlación de la esfera intuitiva y sensible del hombre con la de la razón y la “objetividad”. Aunque es una ilusión que ellas se encuentren separadas, los científicos se empeñan en adormecer esa subjetividad emprendiendo una pedagogía fraccionada como bien lo apunta Bachelard, cuando sabemos que están íntimamente articuladas. Es por ello que la *poética* para todas las ciencias, las *poéticas de la tierra y la ruralidad* para la Sociología Rural, podrían aportar elementos fundamentales para la comprensión de lo rural que incluya esta esfera, que como vimos ni es mistificación de la realidad, ni incoherencia, ni únicamente onírica.

En la educación popular las *poéticas de la tierra* podrían ser un incentivo para que las clases subalternas *historifiquen* su propio devenir. Como establecía Pablo de Rokha citado en capítulos anteriores, para el pueblo está vedado muchas veces el acercamiento al conocimiento científico del mundo, pero tienen entre muchas otras estrategias la vía de la leyenda, del mito, de la lírica, la canción popular, la danza, el bordado, la gráfica, para acercarse y comprender la realidad, con ello no la está enajenando o evadiendo, más bien la re-crea y sublima (2016, p. 49). Es intencional que no se hagan tratados de historia o de filosofía del pensamiento de las clases subalternas, es una forma de dominación que no puedan reconstruir su historia del modo como sí lo hacen las clases dominantes a través de historias “oficiales”, “nacionales” o también llamadas “universales”. Es por ello que este encuentro de voces de artistas ligados a la labor campesina y de propios campesinos resulte una vía importante para restituir a las clases subalternas su propia historia, es una forma de romper su carácter episódico y disgregado.

Precisamente, por ese carácter episódico y disgregado, una vía de reconstrucción de la totalidad concreta (Kosík, 1967) es el *montaje*, el cual la aborda de forma *transgénica*, es decir, con el encuentro de diversos *géneros discursivos* y diversas manifestaciones culturales. Realizamos un *montaje* temático de las *poéticas de la tierra ticas de la tierra y la ruralidad*: cosmos y campo, geológica materia, poética de la semilla y la lucha por la materia. Sin embargo, los abordajes podrían haber sido varios: por geografía, época, formas expresivas. El camino propuesto partió de las propias expresiones que teníamos al alcance, obtenidas en indagaciones previas y en colaboración con muchos esfuerzos académicos y organizativos como el Seminario Mario Payeras, el Taller Anna Greki, el Taller de Arte e Ideología, la Máquina Mix'baal. En ese sentido, buscamos un *perfil epistemológico* y métodos (estética, semiótica, lingüística) que permitieran un abordaje particular de las expresiones: los *contornos* de la *poética* representan ese engranaje explicativo de la *polifonía de la tierra*.

Es relevante anotar, el posicionamiento histórico y geográfico no se pudo llevar a cabo con la profundidad que hubiéramos querido. Se buscaba explicar la ruralidad en el contexto latinoamericano de luchas en lo que llamamos los “años radicales”, que no es más que ese periodo de tiempo a mediados del siglo XX cuando hay una proliferación de luchas y resistencias frente a los despojos que el capitalismo estaba implementando en los espacios rurales. Cada país, es más, cada región tiene particulares formas de despojos y resistencias. La *polifonía de la tierra* propuesta es tan diversa en sus tiempos y espacios que resultó complicado detallar dichas especificidades. Seguro para una segunda versión de este trabajo o en su reelaboración como ensayos independientes podremos enriquecer desde esta perspectiva a las *poéticas de la tierra y la ruralidad*.

En esta última morada advertiremos cómo a partir del entendimiento de la materia, de la naturaleza a través del cosmos, la geología y la semilla, el campesino entiende la importancia de luchar por la materia. El campesino al estar en contacto directo con esta materia, con la tierra, con la semilla, con el cosmos, con el agua, comprende la profundidad e injusticia de los despojos del capitalismo, el despojo de la tierra,

implica una precarización más honda de su oficio, en muchos casos su proletarización y la migración hacia las ciudades. Por eso es tan cardinal la lucha por la materia.

En el abordajes de las *poéticas de la tierra y la ruralidad* también descubrimos que este despojo no es sólo material, también lo es cultural. El despojo también lo es en la negación de la posibilidad de los actos estéticos al interior de la cultura campesina. Anula esta forma de conocer. Como veíamos en el *I contorno de la poética*: “es arte, trabajo, práctica y oficio”, al ser práctica es una forma diversa de conocer el mundo. Al anular la posibilidad de actuar prácticamente en los espacios, se están negando actos estéticos que pudieran producirse, así como advierte Oizerman: “la humanidad no toma conciencia de su capacidad para conocer el mundo, porque haya investigado previamente sus capacidades cognoscitivas, sino porque actúa prácticamente y gracias a ello conoce y se convence de la cognoscibilidad del mundo” (en López-Morales, 1989: 11).

Las *poéticas* no sólo ayudan a reconstruir la historia de las clases subalternas, también vindica y revalora su práctica. Y si el despojo lo es también de la relación del campesino con la tierra, también anula la actividad sensorial, se cancela también una forma de modificar la realidad:

No olvidemos [...] que la práctica es actividad sensorial, pues en ella el hombre no es sólo el objeto de la acción del medio circundante, sino también el sujeto que lo transforma, por cuanto la práctica, cualquiera que sea su forma (la estética en nuestro caso) es la aplicación de objetos, procesos y leyes materiales con el fin de conocer o modificar la realidad, de satisfacer las necesidades de los individuos y la sociedad, de organizar su actividad, al propio tiempo que su concepción no queda agotada por el concepto de producción: *en suma, es tan multilateral como el conocimiento*” (López Morales, 1989: 10).

La práctica es actividad sensorial, el hombre en ella es objeto y sujeto de la transformación de la realidad, lo realiza con la aplicación de procesos y objetos, por

lo que la práctica no sólo es producción, también es transformación de la realidad y del hombre mismo. Así como lo afirma la frase de Graciela Amador que fuera lema del periódico *El Machete*<sup>27</sup>: “el machete sirve para cortar caña, para abrir senderos en los bosques umbríos, para decapitar culebras, para podar las malas hierbas para humillar el orgullo de los ricos impíos” (Lear, 2007). Procesos, objetos y actos estéticos se funden en este canto al machete. Así como también lo hace el poema “El cañaveral” del cubano Cintio Vitier, que pertenece a la serie de poemas llamados *Apuntes cañeros*:

Queridos poetas: el cañaveral  
 no es ya un elemento del paisaje,  
 un símbolo, un tópico, ni siquiera una palabra.  
 ¡Cuántas veces la hemos leído  
 sin saber que era otra cosa muy distinta:  
 un dolor de huesos de madre,  
 que nos tira deshechos al camastro  
 bajo las estrellas!  
 Entonces sí tenemos dentro,  
 entero (jade jadeante, monstruo  
 de hombre y caña, en el lente solar danza  
 feroz, festiva) el cañaveral, y comprendemos  
 que los huesos arman el alma y la desarman  
 y la vuelven a armar para seguir pariéndonos  
 en la lucha de cada jornada,  
 con un dolor de madre.  
 Entonces sí entendemos, somos y cantamos  
 el cañaveral.

---

<sup>27</sup> Periódico fundado en 1924 como órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, dirigido por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas y Xavier Guerrero. posteriormente se convierte en el órgano del Partido comunista de México en 1925 (Lear, 2007, pp. 108-147).

Somos nuestra propia práctica, somos cañaveral. El cual no es sólo paisaje, ni objeto, ni símbolo, ni palabra. La caña es el hombre, es el dolor de hueso al cortarla, el cañaveral está adentro. Los huesos doloridos por el trabajo moldean el alma, la desarmar y vuelven a armar; los huesos forjados en los cañaverales se fraguan en la lucha de cada jornada. A continuación un grabado que señala otra faceta de la práctica y transformación del machete-cañaveral-cañero en el trazo del puertorriqueño Rafael Tufino<sup>28</sup>:



Rafael Tufino, linóleo

<sup>28</sup> Nació en 1922 en Brooklyn, Nueva York, pero a temprana edad se trasladó a Puerto Rico en el contexto de la Gran Depresión, lo cual afectaba hondamente a este país por su dependencia política y económica hacia Estados Unidos. Las escenas de la desposesión fueron un tema en su obra. En la Segunda Guerra Mundial fue reclutado como lo fueron miles de boricuas por el ejército norteamericano, fue designado a Panamá por tres años. Posteriormente regresó a Nueva York y posteriormente a México donde se matriculó en la Academia de San Carlos, su maestros fueron Chávez Morado, Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce, los cuales eran integrantes del Taller de Gráfica Popular. En la década de los 50's regresó a Puerto Rico y formó parte del Taller de Artes Gráficas de la División de Educación a la Comunidad y colaboró en la organización del Centro de Arte Puertorriqueño (Negrón-Hernández, Sin fecha).

En este ejemplo es interesante vislumbrar cómo las *poéticas de la tierra* subliman la realidad, la re-crean, cómo conciben las cosas conocidas mediante semejanzas, cómo dan a las cosas (machete-cañaveral-cañero) un movimiento peculiar, cómo le imprimen un sentido y razón. Las *poéticas* inauguran nuevos sentidos, así como lo reza un verso de la canción popular venezolana “Décimas venezolanas” que ha sido interpretada por varios cantores como Ángel e Isabel Parra (hijos de Violeta Parra) y las venezolanas Soledad Bravo y Cecilia Todd: “el cantar tiene sentido, tiene sentido, entendimiento y razón”. Así como lo establecimos en el *V contorno* de la *poética*: “es lenguaje que concibe a las cosas mediante semejanzas, les imprime movimiento, sentido y razón; se dota de ser a las cosas que no las tienen; es el camino necesario hacia el concepto”.

Es así que la *poética de la tierra* es también un saber sensible que emana de la experiencia, ellas leen y traducen las pulsaciones del mundo. Se fundan en una sensibilidad particular a las *formas*, a las *formas de la tierra*, a la escritura de *formas* que puede ser leída por el hombre. Las *poéticas de la ruralidad* crean nuevas formas y transforman las ya existentes a través de la praxis agrícola, resignifican la *tierra*, el mundo circundante, el *cosmos*. Ello implica un acto estético de la mayor relevancia. El poeta chileno Pablo de Rokha señala que “la estética es el conocimiento intuitivo del universo, formulado en esquemas y axiomas conceptuales” (2001, p. 138). Las *poéticas* como obras, manifestaciones culturales, son “la expresión maravillosa del instante en que la máxima potencialidad del hombre intuye la máxima potencialidad del universo interno-externo y le impone su ley imaginaria” (de Rokha, 2001, p. 138).

Esta máxima potencialidad del universo y la energía humana necesaria para crear las *poéticas de la tierra*, se acentúan cuando imperan relaciones sociales que han acelerado sus ciclos “normales”, cuando adquieren gran intensidad en los procesos de liberación y en tiempos de revolución. Así, adquieren un cariz pletórico de significados, prácticas y actos estéticos en estos momentos de lucha por la materia: “no es, en primer lugar, la flor maravillante del poema lo que nos interesa, sino la energía humana que se habrá necesitado para producirlo” (Payeras, 2000, p. 38). Ejemplo de ello son el grabado de Arnold Belkin sobre Rubén Jaramillo y el poema

“Oración fúnebre” de Miguel Guardia, representan precisamente esto, energía humana contenida en forma de poesía y gráfica:

Cuando veas que te apuntan  
di, simplemente, “aquí”,  
y no tengas piedad de ti mismo,  
porque nadie la tendrá de ellos.

(Cuando veas enterrar los cadáveres de tus hermanos  
pon el tuyo a remojar. Pero en sangre.  
Y cuando estés de cara a la tierra,  
por favor, no te sientas tan solo.)

Calaveras de sal, tus asesinos.  
Calaveras de azúcar, tú y tus hijos  
y tu mujer de vientre florecido.

Fecundarás el trigo  
y debajo de la tierra, todavía,  
darás el mismo fruto. Como arriba.  
Te hablo de tú, como se le habla al sol,  
al mar y a la montaña, y porque eres más grande  
que todo eso. No te apures, Rubén, tú no estás muerto.

Te quitaron y te dieron la vida para siempre.  
No estás muerto.

Te ganaste la tierra que te cubre,  
Rubén, estoy seguro.  
Pero a ellos les pesará la tierra,  
como a todos nosotros, asesinos  
y cómplices de asesinos.

No: tu tierra no pesa, héroe, ya, tranquilo;  
amigo,  
sobrio guerrero. Valeroso

perro pastor de un pueblo:  
no te has muerto.

Pero dime, no más, cómo le hiciste  
para morirte así, tan a la brava  
y tan alto y tan firme y tan entero.

Yo sé que no estás muerto, pero dime  
¿qué fue lo que sentiste al quedar hecho  
más tierra que la tierra de tu pueblo?

Desde mi corazón, Rubén, te hablo de tú:  
yo no te conocía:  
tú cambias los adagios, los refranes,  
los dichos, las palabras, las ausencias.

Tu epitafio será, y aquí está escrito,  
"No está muerto el honrado Jaramillo".  
Pero no has muerto, no. Y el que lo diga  
ha de ser incapaz de dar la vida.  
Jaramillo, Rubén  
(como en la escuela)  
¡Presente!  
contestará la tierra.

En este caso, como en muchos de los otros que hemos reseñado, la *poética* es un acto político. Podemos advertir las sutilezas de este poema y las relaciones sociales que contiene. Y no es que esté reproduciendo pasivamente la realidad, en los versos se unen el conciente y el inconciente, la razón y la emoción conviven. Payeras apuntará:

¿Cómo efectúan las palabras en el verso esta pirueta ontológica? El poema es ante todo subversión de lo real por medio de la palabra, y esta función inherente la cumple la poesía despojando al concepto de su espina dorsal, el tiempo. Desvirtuando el rigor de la duración, la

material conceptual pierde la rigidez que la lógica reclama para sus construcciones, y las palabras, libres, acceden a la fluidez propia del orden poético. Sin recurrir al verbo, el poeta retiene el movimiento de los cóndores en vuelo (Payeras, 2000: 40).



Arnold Belkin, dibujo

Como se fue delineando a lo largo del trabajo, las *poéticas de la tierra* se posicionan contra la estética impositiva, se debe busca una rectificación de la totalidad, reclamar la libertad que reclama el acto creativo. Así como lo apunta Payeras cuando analiza la obra del músico Shostakovich:

En Shostakovich, su famosa «respuesta de un artista soviético a una crítica justa», de 1937, fue para nuestra fortuna una rectificación a la totalidad, produciéndose a despecho del error inherente a la estética impositiva. Lo que se encontraba en juego era la libertad que reclama por esencia el acto humano creativo, ocurra éste en la política, en la ciencia o en el arte. Si se confisca su democracia intrínseca, los soviets se desvirtúan; si al artista se le prefigura la esfera de su expresión, la abundancia de realidad descifrada que implica el orden del arte, se empobrece. La obra de Shostakovich escapa a estas determinaciones, como el poder de los trabajadores trasciende a las vicisitudes del régimen político (Payeras, 2000, p. 62).

La *polifonía de la tierra* que hemos evocado para comprender el campo y las relaciones sociales que implican, distan mucho de ser *panfletarias*, sin que ello signifique que desestimemos estas expresiones que en algunos momentos son necesarias. La canción “Homenaje a los héroes del 32” del grupo salvadoreño Yolocamba I Ta<sup>29</sup> podría parecer desde una mirada simplista *panfletaria*. Desde nuestra perspectiva dista mucho de ello, por la energía contenida, por la forma del lenguaje, por su articulación musical. Este canto se grabó por primera vez en un álbum que salió a la luz en 1980, fue editado en la clandestinidad por el Movimiento de la Cultura Popular (MCP) para apoyar las actividades de propaganda de la lucha que del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) en El Salvador. Yolocamba I Ta es un conjunto formado en 1975 por los hermanos Franklin Quezada y Roberto Quezada (PERRERAC, 2018). El evento narrado en la canción es de por sí un acto estético que únicamente ha sido poetizado y musicalizado por el grupo

---

<sup>29</sup> “Yolocamba” significa alegría, “Ta” en idioma Potón (se habla en una comunidad indígena de Guatajiagua en Morazán, El Salvador) significa cultivo o milpa, “I” designa la preposición *de*; por lo tanto “Yolocamba I Ta” significaría “La alegría de la milpa”.

(Consultado en <http://marcialteniarazon.org/arte-cultura-pueblo/musica/que-significa-yolocamba-i-ta>).

musical. Se trata de la confluencia de la rebelión campesina más grande en la historia del continente americano y la erupción del volcán del Izalco, por lo que “si pudiéramos traducir a unidades gravitacionales, por ejemplo, la energía creadora contenida en esas obras, hallaríamos seguramente que su masa sonora y su belleza inherente le harían dar a la Tierra, cuando menos, una vuelta completa alrededor de su eje” (Payeras, 2000, p. 62). La *poética de la tierra* busca un vínculo entre el levantamiento social y el mineral, el canto es un verdadero documento que integra documento y emoción, incorpora fuerte simbolismo y a la vez realismo:

Parecía que la naturaleza hubiera enloquecido en la noche del 22 de enero de 1932, al entrar simultáneamente en erupción los volcanes de Fuego, de Agua, Acatenango y otros de menor tamaño situados en Guatemala. Como era de esperarse, el Faro del Pacífico, el famoso volcán de Izalco en El Salvador se unió al coro de los estruendos, una nube de cenizas recorrió los cielos hasta Nicaragua.

Y entonces a la luz del resplandor de la montaña  
se observó un acontecimiento aún más sorprendente  
de las barrancas y desenmarañadas colinas  
surgieron miles de campesinos armados con machetes  
que invadían los poblados.

En sus ojos brillaba la resplandeciente luz de la determinación y la esperanza.  
Antes de que amaneciera, el día 23,  
la zona occidental del país estaba cubierta en llamas  
no a consecuencia de la lava derretida  
sino de la rebelión.

Los campesinos había escogido el momento de la erupción del Izalco  
para lanzarse a una de las más heroicas y sangrientas insurrecciones  
de la historia de América Latina.

Ninguno de ellos ha muerto  
los llevamos en la sangre  
habitan en las trincheras  
de los ríos las riveras  
de los pobres la esperanza

de la patria el sol que nace.  
Los fusiles oligarcas  
nunca detendrán al pueblo  
y aunque no quiera el tirano  
y aunque nos cueste la vida  
entre todos construiremos  
una patria de justicia.  
El triunfo no está lejano  
podes verlo entre tus manos  
en los campos en las floras  
en la sonrisa de un niño  
en los ríos en los caminos  
en el puño del obrero  
en el puño campesino  
y en el fusil guerrillero.

Revolución o muerte  
es una diaria consigna  
es la consigna del pueblo  
es el destino de todos  
es nuestra estrella de lucha  
roja cual nuestra bandera  
es nuestra estrella de lucha  
roja cual nuestra bandera.

Farabundo Martí  
la semilla que sembraste  
hoy se convierte en cosecha  
el fruto es revolución  
Farabundo Martí

Revolución o muerte  
es una diaria consigna  
es la consigna del pueblo  
es el destino de todos

Algo similar ocurre en el poema de Roque Dalton “Anastasio Aquino”, publicado en libro *Dos puños por la tierra*. El poeta salvadoreño poetiza el símbolo de este personaje histórico. Se advierte en plenitud la lucha por la materia y la dialéctica que conlleva: barro en el barro, sangre en la sangre, grito en el grito, hombre en el hombre, rosa en la rosa, ruta en la ruta, lucha en la lucha, piedra en la piedra. ¿Por qué estos poetas, Otto René Castillo, Yolocamba I Ta y Roque Dalton, vinculan al campesino que lucha con la piedra?, ¿de qué material magmático está hecha la lucha?, ¿qué savia mineral recorre las venas de estos campesinos? Para Dalton Aquino es río y volcán:

Aquino tu cuerpo

“...Fisionomía indígena; nariz remachada, pómulos salientes, labios delgados, algo obeso; se ganaba la vida cortando jiquilite o como pilero en la industria del añil...”

Tu pié descalzo

ante la dura tierra:

barro en el barro.

Tu rostro unánime

ante el pueblo:

sangre en la sangre.

Tu voz viril

de campo enardecido:

grito en el grito.

Tu cuerpo catedral

de músculo rebelde:

hombre en el hombre.

Tu corazón de pétalos morenos

sin espinas:

rosa en la rosa.

Tu paso hacia delante

presuroso:

ruta en la ruta.

Tu puño vengador

alzado siempre:

piedra en la piedra.  
 Tu muerte, tu regreso  
 hacia la tierra:  
 lucha en la lucha.

Anastasio Izalco, Lempa Aquino:  
 desde que tú naciste  
 se ha hecho necesario apellidar la lucha  
 y ponerle tu nombre.  
 (Fuego desde el Jalponga y el Huiscoyolapa  
 grito desde el añil,  
 amor desde la hondura de tus puños,  
 lava desde tu pecho hasta el Chinchontepeque,  
 pueblo desde el ayer hasta la vida.)  
 Río y volcán:  
 un hombre.

El nicaragüense Michel Najlis va más allá. Vincula a estos hombres, *campesinos de piedra*, a toda los materiales de la naturaleza. Es el campesino quien puede ser y dialogar con todos los elementos, el que observa y transita por todos los ciclos terrestres, el que tiene poblado de lagunas y volcanes la epidermis, el que crea y cuida la semilla de la vida, el que conoce la historia de su pueblo como sus propias arrugas, el que ha decidido romper las cadenas y emprender la lucha por la materia. Las *poéticas de la tierra y la ruralidad* encuentran en “Nosotros los hijos del sol” (1946) una expresión total, como también lo logra Rini Templeton en el grabado contiguo:

Nosotros, los hijos del sol,  
 los que escribimos en las sombras del crepúsculo,  
 los que caminamos a través de la noche,  
 los que surgimos en la luz de la mañana,  
 los descalzos en el seno de la tierra,  
 los que sembramos los campos,

los que creamos los frutos de cada día,  
los que conocemos el lenguaje del viento  
y aprendimos a volar en las alas de los pájaros,  
los que tenemos la sangre poblada de lagunas  
y el cuerpo cubierto de volcanes,  
los que vimos caer la lluvia sobre la tierra seca  
y los rostros cansados,  
los que vivimos la intensidad de una mirada,  
los que surcamos las arrugas de los viejos,  
los que hacemos florecer los huesos,  
los que consagramos el pan de nuestra propia carne;  
nosotros rompimos las cadenas y emprendimos el camino.



Arnold Belkin, dibujo

*Tierra, poéticas de la tierra*, hace referencia al hombre interesado por el mundo que lo rodea y su relación con él. Este mundo, la *tierra*, tiene una especie de organización, “lenguaje propio”, que el hombre, el campesino, el poeta, el artista, lee. La *tierra* es “una escritura por descifrar: que el contorno de una orilla, las sinuosidades de un río, el perfil de una montaña son los signos de esta escritura” (Dardel, 2013, p. 53). Para Dardel, geógrafo francés, el lenguaje que se utiliza para hablar de la *tierra* puede ser equiparado fácilmente al del poeta pues existe una gran carga a la imagen, lo cual pone de relieve la intensidad expresiva a través del estilo, es decir, la narración poética imprime movimiento a la imagen fija del espacio geográfico. Este es el espacio que habita, que poetiza y que defiende el campesino.

Es por ello que una de las fases más ricas de las *poéticas de la tierra y la ruralidad* es la correlación social-estética, más aún cuando hay una energía que fluye bajo el influjo de la revolución: “[...] sólo pueden explicarse por el influjo ideológico del enorme hecho grato que es la revolución para quienes la reclaman. [...] Tal correlación social-estética es una de las claves” (Payeras, 2000a, p. 21). Se puede hacer la revolución y ser poeta, hacer poesía y llegar a la revolución. Así lo signa Roque Dalton en su “Ars poética” en su libro *Taberna y otros lugares*:

Querido Jorge:

Yo llegué a la revolución por la vía de la poesía.

Tú podrás llegar (si lo deseas, si sientes que lo necesitas) a la poesía por la vía de la revolución. Tienes por lo tanto una ventaja. Pero recuerda, si es que alguna vez hubiese un motivo especial para que te alegre mi compañía en la lucha, que en algo hay que agradecerse también a la poesía.

Es de esta forma que las *poéticas* reclaman librarse de la carga especulativa de la estética idealista, trascendental, que quiere desarticular la forma y el contenido, conservar lo libre y puro. ¿Qué sería de las *poéticas* sin la raigambre con la realidad,





Rini Templeton, grabado

## Literatura citada

Aguirre, M. (1979). *Los caminos poéticos del lenguaje*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Bachelard, G. (2003). *La filosofía del no. Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bachelard, G. (1994). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Bajtín, M. (1983). *Problemas de estética*. La Habana: Arte y Literatura.

Batalla, C. (2017, 5 de febrero). A 25 años de la muerte de Nicomedes Santa Cruz. *EL COMERCIO* [en línea]. Consultada en <https://elcomercio.pe/huellas-digitales/archivo/25-anos-muerte-nicomedes-santa-cruz-162342>

Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. España: Trotta.

Bolaños, R. (1995). Las culturas dominadas. Una aproximación pragmática. *Semiótica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 165-183.

Civallero, E. (2012). Los membranófonos andinos: generalidades. *Tierra de vientos. Sonidos, voces y ecos de la América andina* [en línea], (12). Consultada en <https://tierradevientos.blogspot.mx/2012/11/los-membranofonos-andinos-generalidades.html>

Chihuailaf, E. (2015). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: LOM Ediciones.

Cunha, R. (2007). *El método de la frontera*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Dalton, R. (Pról.) (1982). *Informe de una injusticia*. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Dang-Khoa, T. (1973). *De mi patio al cielo*. La Habana: Editorial Gente Nueva, Instituto Cubano del Libro.
- Dardel, E. (2013). *El hombre y la tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- De Rokha, P. (2001). Estimativa y método. En: Anguta, E.; Teitelboim, V. (Comps.). *Antología de poesía chilena nueva (1935)*. Santiago: Ediciones LOM.
- De Rokha, P. (2016). *Poéticas del paisaje*. Santiago: Alquimia Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Barcelona: Antonio Machado Libros.
- Garaudy, R.; Sartre, J. P.; Fischer, E. (1969). *Estética y marxismo*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A.
- García, H. R. (2014, 4 de abril). Una historia que vive en el tiempo. *LA PRENSA* [en línea]. Consultada en <https://www.laprensa.com.ni/2014/04/04/opinion/189614-una-historia-que-vive-en-el-tiempo>
- García-Esteban, F. (1970). *Artes plásticas del Uruguay en el siglo XX*. Montevideo: Universidad-Publicaciones.
- Grebe, M. E. (1973). El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista Musical Chilena*, XXVII (123-1). Consultada en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11946/12306>
- Greimas, A. J. (1979). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Kosík, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.

- Lear, J. (2007). La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico El Machete. *Signos históricos*, (18), pp. 108-147.
- Leff, E. (2006). *Aventuras de la epistemología ambiental: de la articulación de ciencias al diálogo de saberes*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- López-Austin, A. (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López-Morales, E. (1989). *Crítica de la razón poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- López-Moreno, R. (1995). *De la obra poética*. México: Ediciones Papeles Privados.
- Loncón, E. (2006). *Memoria. Foro de consulta sobre los conocimientos y valores de los pueblos originarios de Chihuahua, Sonora y Sinaloa. Hacia la construcción de una educación intercultural*. México: Coordinación General de Educación Intercultural y Bilingüe, SEP.
- Lotman, Y. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lotman, Y. (1996). *La semiósfera*. Madrid: Cátedra.
- Marx, K. (1982). *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (1980). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mir, P. (1974). *Apertura a la estética*. Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.
- Mortara-Garavalli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Musacchio, H. (2007). *El Taller de Gráfica Popular*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Navarro, D. (Sel. y trad.) (2009). *El pensamiento cultural ruso en Criterios*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Ñanculef, J. (2016). *Tayiñ mapuche kimün*. Santiago: Universidad de Chile.
- Negrón-Hernández, L. R. (Sin fecha). Rafael Tufiño Figueroa. Uno de nuestros más destacados artistas en la pintura, el dibujo, el grabado y el cartel. *PReb. Nuestra trayectoria histórica y cultural* [en línea]. Consultada en <http://www.preb.com/gs/qsoy92.htm>
- Payeras, M. (1987). *El trueno en la ciudad*. México: Juan Pablos.
- Payeras, M. (2000a). *Fragmento sobre poesía, las ballenas y la música*. Guatemala: Artemis Edinter.
- Payeras, M. (2010). *Los pueblos indígenas y la revolución guatemalteca*. Guatemala: Magna Terra Editores.
- Payeras, M. (2000b). *Poemas de la Zona Reina*. Guatemala: Artemis Edinter.
- Real Academia Española (2005). *Diccionario Panhispánico de dudas*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Reclus, E. (2001). *El arroyo*. Valencia: Editorial Media Vaca.
- Ribas, P. (1971). El Volksgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, (21), 23-33.
- Rodríguez Rivera, G. (1985). *Sobre la historia del tropo poético*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Romero, L. (2008). La noción de persona. La cosmovisión de los nahuas de la Sierra Negra de Puebla. *Arqueología Mexicana* [en línea], XVI (91). Consultada en <http://www.arqueomex.com/S2N3nNahuas91.html>
- Sánchez-Vázquez, A. (1992). *Invitación a la estética*. México: Editorial Grijalbo.

Sansón-Figueroa, J. M. (2017). *Derivas de la totalidad en la obra de Mario Payeras*. Tesis, Doctorado en Ciencias en Ciencias Agrarias, Departamento de Sociología Rural. México: Universidad Autónoma Chapingo.

Todorov, T. (1975). *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.

Viesielovskii, A. (2014). *Poética histórica*. Madrid: Akal.

Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

### **Recursos electrónicos**

PERRERAC. “La canción, un arma de la revolución”. Consultada en <http://perrerac.org/>

PACOWEB. (2012). “Web dedicada a la Música Andina”. Consultada en <http://pacoweb.net/index2.html>

RAE. (2017). “Diccionario de la lengua española”. Consultada en: <http://dle.rae.es/>