

Pensamiento y poesía: diálogo y diferencia en un poema de Álvaro Mutis

Thought and Poetry: Dialogue and Difference in a Poem by Álvaro Mutis.

Enrique Rodríguez Pérez
*Departamento de literatura
Universidad Nacional de Colombia*

Este ensayo hace un recorrido doble por un poema de Álvaro Mutis. Por un lado, a partir de algunos elementos del pensamiento de Heidegger se interpreta el poema con el propósito de evidenciar problemáticas de poética desde un contexto cultural actual. En segundo lugar, desde algunos indicios del pensamiento de Jacques Derrida se lleva a cabo una deconstrucción del poema, en el sentido de proponer una experiencia de lectura desde sus vacíos y sus pliegues, desde sus marcas escriturales. Esta aproximación paralela se sostiene en la vecindad entre pensar y poetizar, y está determinada por la visión de la muerte que sugiere el poema de Mutis.

Palabras claves: Hermenéutica ; Deconstrucción ; Poesía ; Interpretación ; Álvaro Mutis.

This essay makes a double reading of a poem by Álvaro Mutis. On the one hand, starting out from some elements in Heidegger's thought, it interprets the poem with the purpose of making evident some problems of poetics from the perspective of a contemporary cultural context. The other hand, based on elements of Jacques Derrida's thought, there is a deconstruction of the poem which offers a reading experience from the perspective of its gaps and folds, the marks of its writing. This double approach relies on the proximity of thinking and poeticizing, and is determined by the vision of death that Mutis's poem suggests.

Key words: Hermeneutics ; Deconstruction ; Poetry ; Interpretation ; Álvaro Mutis.

1. Desde los contextos

En el presente la relación entre pensar y poetizar se ha tornado más compleja. El pensador y el poeta dialogan en su proximidad y desde su diferencia en condiciones de igualdad. Así, esta nueva perspectiva de la cultura provoca un giro en el tratamiento del texto poético.

La estética hegeliana cierra una época durante la cual se aborda la literatura como “objeto” de estudio, desde el pensamiento. Precisamente, y a pesar de ello, en el sistema hegeliano la poesía ocupa un lugar ambiguo en el devenir espiritual de esta arquitectura racional porque desborda las determinaciones ideales de la razón. Específicamente, en el sistema de las artes particulares, la poesía dramática es la forma más ideal de la Poesía porque reúne lo interno de la lírica y lo externo de la épica en lo teatral como totalidad. En consecuencia, la realidad se convierte en obra dramática, es decir, se espiritualiza y se vuelve espejo de lo real. Entonces, en su autonomía espiritual, la obra dramática idealizada se eleva sobre la realidad objetiva pero, al mismo tiempo, debido a que se convierte en una totalidad “irreal” en la esfera de lo sensible, se resiste a la inclusión en el espíritu absoluto. Así, vista desde fuera del sistema, la obra poética subsiste más acá de esta dialéctica cerrada como ficción y realidad a la vez. Esto hace pensar que la muerte del arte en Hegel más bien indica una fisura en su sistema, porque la naturaleza ambivalente de la poesía que confunde lo real y lo ideal excede el concepto y a pesar de ello continúa respondiendo a las condiciones de su actualidad histórica.

A partir de estas contradicciones del sistema hegeliano, la teoría estética de Adorno, de Benjamin y de Lukács, de inspiración marxista, ha ahondado en esa fisura del idealismo y aborda la obra desde su contexto social e histórico. A pesar de las imposiciones de la racionalidad moderna, de la Ilustración y del positivismo, de la economía del capitalismo y de la industria cultural, el poeta se rebela contra el predominio de lo objetivo como criterio de conocimiento y de concepción de la vida. En consecuencia, la teoría social del arte ha permitido

que lo poético dialogue de nuevo, en igualdad de condiciones, con el pensamiento. Posteriormente, por caminos distintos, autores como Heidegger, Gadamer y Derrida, consideran lo poético como espacio eminente también determinado por lo histórico.

Bajo estos presupuestos, el presente texto muestra dos formas de lectura de un poema de Álvaro Mutis, poeta colombiano, a partir de algunas concepciones de Heidegger y Derrida sobre el texto poético y el poetizar. El propósito es tener una experiencia interpretativa que vincule el decir del poeta y las reflexiones de los pensadores, de modo que en el encuentro se entrevean problemáticas de la sociedad actual.

Interpretación y poesía

En primer lugar, Heidegger, impulsado por la fenomenología que hace una crítica a la lógica instrumental, al psicologismo y al objetivismo, abre un camino distinto para el pensamiento. Va a la raíz del problema: el olvido de la pregunta por el “ser” y por el “ser del ser humano” que es el lugar donde se despliega esta pregunta. Así, logra evidenciar que la pregunta por el ser no se ha planteado porque se confundió con la pregunta por el ente. En este camino se encuentra con el poeta Friedrich Hölderlin. Este hallazgo provoca en su obra una vuelta hacia lo más elemental. Entonces, en su obra posterior a *Ser y tiempo* su pensamiento da un giro y se encuentra con la poesía. Este diálogo entre el pensador y el poeta va configurando la hermenéutica, o ciencia de la interpretación, que desde que se ha esbozado el *Ión* de Platón. Desde esta perspectiva, se propone un acercamiento a un poema de Álvaro Mutis, a partir de algunos criterios de Heidegger sobre lo poético.

Metáforas y deconstrucción

En segundo lugar, en el contexto de la cultura contemporánea, surge una propuesta emparentada con la anterior: se trata de la deconstrucción derridiana. De inspiración heideggeriana y nietzscheana, esta perspectiva propone, a su vez, una relación compleja y sugestiva entre filosofía y litera-

tura. Esta proximidad genera diversas formas de lectura del texto poético.

La preeminencia de la verdad sobre la mentira, considera Nietzsche, ha muerto. El mundo de lo permanente, el más allá que da sustento al mundo del más acá, desaparece porque se convierte en fábula, en ilusión.¹ Ni el mundo verdadero es verdadero ni el mundo aparente es aparente, todo ha perdido sustancia y fundamento. La sombra platónica o mundo de los reflejos de lo verdadero es tan ilusorio como las ideas o modelos platónicos, puesto que son construcciones o creaciones ficticias, abstracciones sin cuerpo. Esta propuesta de Nietzsche ocasiona la mayor ruptura en la historia del pensamiento de Occidente. El platonismo queda sostenido en el vacío. Cuando el mundo sensible y el mundo inteligible rompen su jerarquía y el uno se hace metáfora del otro, se multiplican lo verdadero y lo ilusorio; se quiebra en fragmentos el mundo dicotómico de las oposiciones. No hay ni verdad ni mentira;² más bien metáforas, verdades y mentiras a la vez, fábulas y ficciones entrecruzadas.

Sobre la realidad y la ilusión está el creador, el poeta. En este escenario, el artista borra los antagonismos entre lo bueno y lo malo, entre lo sensible y lo inteligible, entre lo verdadero y lo falso.³ Este es un punto de referencia para una visión diferente del poema y de la poesía, a partir del cual el poema resulta ser una metáfora que no es ni verdad ni ilusión y, por consiguiente, desajusta los conceptos que unifican la diversidad y produce un efecto de sombra sensible que se duplica y multiplica. Es decir que poesía y diferencia, (*différance*), se vuelven semejantes: el poema difiere los conceptos, destruye las oposiciones metafísicas. Estos son los presupuestos del pensamiento de Derrida que acercan el poetizar y el pensar como desconstruir. Entonces, la escritura

¹ Véanse los textos “De cómo el mundo verdadero se convirtió en fábula” (1985b, 1190) y “El puesto de Nietzsche en la historia de la filosofía” de Danilo Cruz Vélez (1993, 17).

² Véase “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (2004).

³ Véase el texto “La obra de arte como voluntad de poder” en *Voluntad de poderío* (1981, 429).

difiere, demora la superación de las diferencias, crea los textos que son metáforas que se despliegan o se diseminan interminablemente por los vacíos del poema. De este modo, en la lectura deconstructiva del poema de Álvaro Mutis se experimenta la diseminación de la muerte.

Posmetafísica y poética

Estas dos visiones indican que hay una relación muy estrecha entre el pensamiento posmetafísico, que desborda la idea occidental de razón, y lo poético asumido como acontecimiento radical de la existencia humana. En este contexto, la imagen de tejido, de textura como encuentro o entrecruzamiento, ha sido decisiva para la concepción actual de la cultura y, por tanto, del poema.

En la cultura griega y en pueblos precolombinos como el azteca, no existía una escisión entre la palabra poética y la vida, la visión mítico-poética constituía el ámbito de lo existente. Pero la modernidad consolida la dicotomía platónica que separa lo sensible de lo inteligible, entonces, la ruptura entre pensamiento y vida conduce a una crisis más honda. Con la fenomenología comienza el pensamiento posmetafísico que, de algún modo, restituye la relación fundacional entre lo real y lo ideal. En estas condiciones se abandona la escisión y, por esto, pensamiento y poesía retornan al diálogo. De ahí que la hermenéutica y la deconstrucción consideren que el poema desborda la metafísica y se sitúa en lo abismal de las contradicciones modernas. Con base en estas consideraciones, la presente reflexión busca proponer una aproximación sobre lo que significa el poema hoy, específicamente a partir de uno de Álvaro Mutis, en una época en que esa ruptura entre lo ideal y lo fugaz provoca la crisis, tanto en el ámbito estético como en el ético y el político.

Posmodernidad: diferencia y racionalidad

El poema en la cultura contemporánea rebasa la racionalidad instrumental e idealista. Esto significa que la metáfora destruye la lógica y la metafísica. Entonces, los poetas y los

pensadores contemporáneos se aproximan se sitúan en este tiempo de desgarradura y desprotección del mundo. La teoría sobre el texto poético nace en este instante de ruptura que excede la racionalidad unificadora y da inicio al pensamiento de la diferencia que aproxima y diferencia pensar y poetizar. Este es un retorno que no es ideal ni utópico sino fáctico, eventual y evanescente, pero a la vez histórico, porque ahí se despliega fugazmente la eternidad. Esto implica una transformación de la visión de la historia en sentido lineal y una experiencia originaria del tiempo circular, mítico y poético.⁴

El poema hoy se desenvuelve, entonces, en este ámbito histórico-social denominado posmodernidad, en el sentido de Vattimo, Lyotard, entre otros pensadores, que hacen una crítica a la racionalidad metafísica o “pensamiento fuerte”, y al desarrollo del proyecto moderno ilustrado manifiesto en las civilizaciones actuales en el predominio de la técnica, la automatización y el poder. Estas son las formas de realización de la idea de progreso, que se sustentan en una visión lineal de la historia que va superando estadios, persigue la estabilidad de los modelos en todo orden (ético, político, estético, entre otros), y el mejoramiento del mundo a través de la tecnología y el conocimiento. Pero la contradicción se vuelve insalvable en la cotidianidad que vive el ser humano hoy: exclusiones, violencias, formas de dominación y alienación, y predominio de la economía de la ganancia sobre las demás esferas de la vida. Estas condiciones de la cultura exigen, por tanto, un “pensamiento débil”, como lo propone Gianni Vattimo, o un pensamiento de la “diferencia”, de acuerdo con Lyotard, que abra de nuevo el espacio para el encuentro entre el poetizar y el pensar y restaure las relaciones entre lo teórico y lo vital. Una apertura que vincule ese pasado inicial —sea griego, precolumbino u oriental—, que se fue olvidando debido al predominio de la mirada eurocentrista y de la razón metafísica, pero que aún resuena en los poetas. Por este motivo, es necesaria

⁴ Es necesario evocar a poetas del siglo XX como Borges, Lezama Lima, Cortázar, Vallejo, entre otros, en quienes lo histórico no es lineal.

una lectura del poema desde estas condiciones socio-culturales. Precisamente, la hermenéutica y la deconstrucción, por originarse a partir de esta crisis, configuran una visión del poema bajo un sentido de lo histórico que rompe con la linealidad del tiempo y dispone a cada ser humano a la pura temporalidad que deshace la eternidad, actualiza el pasado y se proyecta al futuro, desde lo propio, lo próximo, lo más concreto e inmediato, desde nuestro estar en el mundo. Se trata de una experiencia viva de interpretación como si el poema nos interpelara sobre nuestra evanescencia, sobre nuestra fugacidad, sobre nuestro vacío y falta de fundamento, para indicarnos que efectivamente estamos vivos por un breve tiempo durante el que la eternidad nos deja estar, así como Borges lo señala en “Historia de la Eternidad”:

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: esto es lo mismo de hace treinta años . . . Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, y de tamaño de un pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó la realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente y ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. (2000, 366)

Frente a la racionalidad metafísica que suspende un lado de las oposiciones, el estar poético deconstruye, difiere y multiplica el sentido, devela un encuentro inicial: un instante en el presente en que la palabra vincula y diferencia al mismo tiempo lo sagrado y lo humano, la poesía y la vida, el hombre

y la naturaleza. Esta duplicidad analógica,⁵ de orden metafórico, se resiste a la unanimidad de los conceptos que se sostiene en la visión lineal del tiempo, en el ejercicio del poder como dominación y en la concepción del mundo como dispositivo de intercambio y manipulación. En el poema la contraposición de lo uno y lo otro aparece sin jerarquías. La mirada se duplica como en un espejo. La ambigüedad poética funde lo real y lo ficticio, sin que se anule ni se imponga ninguno. La dialéctica cerrada de la superación es rebasada por la “dialéctica poética abierta” de la diferencia.

2. Hermenéutica del poema

Seguidamente comienza esta experiencia interpretativa del poema “Del Campo” de Álvaro Mutis. Es necesario pensar antes en la condición del intérprete y en lo propio de la obra poética. En esta perspectiva, desaparecen las oposiciones de las categorías de sujeto y objeto, interioridad y exterioridad, palabra y cosa, poesía y prosa, existencia y poesía. En este sentido, Heidegger habla del habitar poético. Lo que mide la existencia humana no es el conocimiento del mundo desde el sujeto o desde el objeto, sino la relación primordial del habitar humano:

El hombre no habita sólo en cuanto instala su residencia en la tierra bajo el cielo, en cuanto que, como agricultor, cuida de lo que crece y al mismo tiempo levanta edificios. El hombre sólo es capaz de este construir si construye ya en el sentido de la toma-de-medida que poetiza. (1987, 176)

La poética de Heidegger nace de una reflexión fenomenológica en *Ser y Tiempo* sobre el sentido del *Dasein*, es decir, del “ser del ser humano”. Y luego, en su obra posterior, da un giro más radical hacia el “ser” y sus formas de encubrirse. En esta segunda época Heidegger escribe: *Interpretaciones so-*

⁵ Para ampliar esta idea ver el texto de Cortázar “Para una Poética” (1994).

bre la poesía de Hölderlin (entre 1940 y 1970), *De Camino al habla* (entre 1950 y 1959), *Caminos de bosque* (entre 1935 y 1946), *Serenidad* (1955), *El sendero del campo* (1964), *Ensayos y conferencias* (1954). Estos textos constituyen una teoría poética en la que el poeta y el pensador entran en un diálogo interpretativo.

El intérprete y el poema

El interpretar es un acontecimiento del existir humano. Inicialmente puede considerarse que los poemas de Hölderlin tienen que ver con una forma de interpretar los signos de los dioses huidos. Más tarde, Nietzsche plantea que no existen hechos sino interpretaciones de los mismos. Pero un giro definitivo fue dado por Husserl mediante los principios de la fenomenología: la intuición, como el modo del “darse del ser” en la conciencia y la *epojé* como desconexión que cambia el sentido objetivo de la verdad e indica, más bien, que la constitución del objeto se da en la conciencia en perspectivas y no en totalidad. Estos elementos determinarán el pensamiento de Heidegger.

El interpretar se da en el lenguaje y el lenguaje constituye al “ser del ser humano” como tal. El lenguaje no es un simple instrumento de comunicación con el que se expresan las vivencias subjetivas, sino que es la condición misma del existir; es una apertura de comprensión de sí y del mundo. Para comprender este sentido hay que ir a su obra *Ser y tiempo* para mostrar cómo se configura el interpretar.

Afirma Heidegger en *Ser y tiempo*: “El discurso (lenguaje) es existencialmente cooriginario con la disposición afectiva y el comprender”(184). Esto quiere decir que nos encontramos existencialmente siempre dispuestos afectivamente en estados de comprensión que se dan en el lenguaje:

La comprensibilidad afectivamente dispuesta del estar-en-el-mundo se expresa como discurso. El todo de significaciones de la comprensibilidad viene a palabra. A las significaciones les brotan palabras, en vez de ser las palabras las que,

entendidas como cosas, se ven desprovistas de significaciones. (184)

Puede decirse, entonces, que la esencia del lenguaje es la misma esencia del ser humano en su existir cotidiano. Por esto, hablar, escuchar o leer son modos del interpretar en el sentido de abrir horizontes de significación; son maneras de encontrarse en el mundo en disposición afectiva para comprender. De modo que el estado de ánimo es un horizonte de interpretación.

Heidegger toma otra vía en la consideración de lo que es el ser humano; en este sentido, rompe con la dicotomía entre sujeto y objeto. El “ser-en-el-mundo”⁶ es la constitución fundamental del *Dasein* (“ser-ahí” o “ser del ser humano”). En consecuencia, el “ser-ahí” se configura bajo tres formas: la disposición afectiva, el comprender y el lenguaje o discurso. El hombre como ser existente y en situación comprensiva temporal está constituido por estos tres ámbitos:

1. La disposición afectiva: “Lo que en el orden ontológico designamos con el término de disposición afectiva es ónticamente lo más conocido y cotidiano: el estado de ánimo, el temple anímico” (2003, 158). Este encontrarse significa sentir o experimentar estados de ánimo: dolor, alegría, tristeza, que son acontecimientos en los que el ser humano siempre se encuentra. Sin embargo, la metafísica de la subjetividad da prioridad al aspecto racional y los sentimientos quedan subsumidos al entendimiento y a los principios de la razón.

2. El comprender:

La disposición afectiva es una de las estructuras existenciales en que se mueve el ser del “ahí”. Este ser está constituido, cooriginariamente con ella, por el comprender (*Verstehen*). La disposición afectiva tiene siempre su comprensión, aun

⁶ Esta expresión, como otras de Heidegger, se escriben con guiones para dar la idea de que se trata de una relación que no se puede desintegrar.

cuando la reprima. El comprender es siempre un comprender afectivamente templado. Si lo interpretamos como un existencial fundamental, con ello se muestra que este fenómeno es comprendido como un modo fundamental del ser del *Dasein*. (2003, 166)

Así se entrelazan el temple de ánimo y el comprender,⁷ relación que hasta el momento no se había considerado como horizonte de la interpretación. Más adelante afirma Heidegger: “el comprender es el ser existencial del propio poder-ser del *Dasein* mismo, de tal manera que este ser abre en sí mismo lo que pasa consigo mismo” (168). En esta dirección, el comprender es un comprenderse que se vincula con el estado anímico y constituye el ser del ser humano en su ser propio. Entonces, la comprensión es el segundo modo del existir, es un acontecimiento u horizonte existencial en el que el ser humano siempre se encuentra. Siempre, de algún modo, estamos comprendiendo algo y esta relación no puede eludirse; incluso cuando se dice que no se está comprendiendo se lleva a cabo el comprender, pero es muy distinto al entender del “yo pienso” cartesiano o kantiano, porque no es un comprender del sujeto, sino de la relación del estar-en-el-mundo.

3. Por último, el habla, el lenguaje:⁸

Los existenciales⁹ fundamentales que constituyen el ser del Ahí, es decir, la aperturidad de estar-en-el-mundo, son la disposición afectiva y el comprender. El comprender lleva consigo la posibilidad de la interpretación, es decir, de la apro-

⁷ Quizá en Kant, en el esquematismo trascendental de la *Crítica de la Razón Pura*, hay una aproximación entre el entendimiento y la intuición. Pero la fuerza recae sobre lo *a priori* del concepto que unifica las percepciones que llegan en la multiplicidad del espacio y el tiempo. O también en la *Crítica del Juicio*, en su exposición sobre lo bello y lo sublime en el juego libre entre las facultades, en el sentimiento de placer y dolor, este temple anímico alcanza a ser relevante, pero aún queda preso en la subjetividad ideal.

⁸ O “discurso” como se ha traducido en la edición de Trotta.

⁹ “Existenciarios” en la traducción de José Gaos.

piación de lo comprendido. Dado que la disposición afectiva es cooriginaria con el comprender, ella se mantiene en una cierta comprensión. Así mismo a la disposición afectiva le es propia una cierta interpretabilidad. En el enunciado se hizo visible un último derivado de la interpretación. El esclarecimiento de la tercera acepción del enunciado, la comunicación (o expresión verbal) condujo al concepto del decir y del hablar, concepto que hasta ese momento había quedado intencionalmente sin considerar. El hecho de que sólo ahora se tematice el lenguaje deberá servir para indicar que este fenómeno tiene sus raíces en la constitución existencial de la aperturidad del *Dasein*. El fundamento ontológico-existencial del lenguaje es el discurso (*Rede*). (2003, 184)

El temple de ánimo y el comprender se dan en la medida en que hay expresión; no en el sentido en que un sujeto exprese algo interno sino, más bien, porque el expresar constituye al ser humano, lo conforma en su ser más propio y en cada caso. Es decir, el estado anímico no se limita ahora a la esfera de la subjetividad. El lenguaje deja de ser instrumento de comunicación y se vuelve condición fundadora de la existencia, vinculada con el estado anímico y la comprensión. Pero no se trata de que en el ser humano en cuanto *Dasein* se den separadamente estos eventos, sino que son tres condiciones existenciales¹⁰ que configuran lo que el ser humano es siempre, en su estar-en-el-mundo. Así, no se puede distinguir entre sujeto y objeto. En el lenguaje se da un vínculo con un mundo en el que ya se está. Entonces, el ser-en-el-mundo también constituye el lenguaje:

La exteriorización del discurso es el lenguaje. Esa totalidad de palabras en la que el discurso cobra un peculiar ser “mundano”, puede, de esta manera, en cuanto ente intramundano,¹¹ ser encontrada como algo a la mano. El lenguaje pue-

¹⁰ Se ha traducido existencialistas para evitar la confusión con categorías metafísicas estables.

¹¹ Lo que es en el mundo.

de desarticularse en palabras-cosas que están-ahí. El discurso es existencialmente lenguaje porque el ente cuya aperturidad él articula en significaciones tiene el modo de ser del estar-en-el-mundo en condición de arrojado y de consignado al “mundo”. (184)

Este es el giro radical en relación con la concepción del ser del ser humano. Estas tres condiciones de la existencia humana no pueden incluirse en una metafísica, ni en una visión idealista, ni en una positivista. Por tanto, ya estamos fuera de las dicotomías platónicas. No hay un sujeto que se enfrenta a un mundo ni un mundo que se impone sobre un sujeto. Más bien se da una relación originaria de “ser-en-el-mundo”. Es decir, se comprende siempre en la medida en que algo afecta a alguien y ese ser humano puede nombrarlo. Se siente algo al comprenderlo y se abre como lenguaje. En sus trabajos posteriores, Heidegger va a vincular esta concepción del “ser del ser humano” con el acontecer del lenguaje mismo, en la medida en que oculta al nombrar. Así llega a mostrar que la existencia humana es originariamente poética.

Entonces, podemos decir que estas tres condiciones existenciales conforman el ser del ser humano en disposición interpretativa. Para efectos de aplicación a la lectura y la escritura, se hablaría de tres momentos del interpretar: el disponerse sentimentalmente a un texto, el comprenderlo y el hacerlo expresable en el hablar de él o sobre él. De modo que sentimiento, pensamiento y expresión son condiciones del interpretar. El lector puede interpretar de esos tres modos de manera íntegra. Leer es sentir, comprender y hablar. Sentir es encontrarse en un estado anímico radical que da toda la posibilidad al lector de disfrutar, padecer, vivir el texto poético. Comprender es estar inmerso en el sentido del poema o ser conducido por el campo significativo del lenguaje, de la señal, del símbolo, del color o de la forma del texto. Hablar es recoger la impresión sentimental y la experiencia comprensiva en el habla o en la escritura. Por lo tanto, en el existir aparece el lenguaje como apertura del sentir y como forma del comprender.

Otro aspecto que determina el interpretar es el “ser-para-la-muerte” y se refiere a la temporalidad humana. Esta noción se distancia de la concepción vulgar del tiempo que se somete a los relojes. Esta disposición del “ser del ser humano” (del *Dasein*), es decir, del intérprete que tiene experiencia del lenguaje poético, implica a su vez la experiencia de un tiempo poético. Esto quiere decir que interpretar el poema es dejarse ser por el tiempo: volverse inconsistente en el tiempo. De ahí que la obra poética nos devela la muerte, la dimensión terrestre del desaparecer, que es la condición más propia del estar arrojado¹² el ser humano en el mundo.¹³ Éste es el horizonte de la interpretación del texto poético que des-fundamenta el tiempo en su des-aparecer ocultante, es decir, muestra en su no mostrar eso que somos muriendo. Y es el horizonte de interpretación nombrado por el poema de Álvaro Mutis que a continuación se interpreta. La relación entre el morir y el vivir se vuelve más íntima y más propia para el ser del intérprete, en la medida en que el poema le afecta sentimentalmente, le hace comprender el sentido de lo humano y le devela, en el decir, ese desvanecerse que él es y que puede escribirse. De algún modo, en la experiencia interpretativa se nombra el mundo, en el habla de nuestra propia muerte.

Hacia una interpretación del poema “Del campo” de Álvaro Mutis

Este es el contexto teórico-existencial en que nos habla el poema “Del campo” de Álvaro Mutis. Se oye el rumor del campo que viene hacia nosotros en la palabra, afecta nuestro temple anímico, comprendemos y expresamos esta experiencia, es decir, quedamos en situación interpretativa. De otra parte, dispuestos en el horizonte de la muerte, oímos las preguntas finales del poema sobre nuestra condición efímera, en el contexto histórico del fraccionamiento y en una sociedad en que

¹² Heidegger señala que estar arrojado es una determinación fáctica del existir humano.

¹³ El capítulo primero de la sección segunda de *Ser y tiempo*, está dedicado a la exposición de la dimensión de la muerte en el ser humano.

predominan el interés práctico y la dominación. Sus versos resuenan en instantes que se abren y se cierran:

DEL CAMPO

1. Al paso de los ladrones nocturnos
2. oponen la invasión de grandes olas de temperatura.
3. Al golpe de las barcas en el muelle
4. la pavorosa de un lejano sonido de corneta.
5. A la tibia luz del mediodía que levanta vaho en
los patios
6. el grito sonoro de las aves que se debaten en sus jaulas.
7. A la sombra acogedora de los cafetales
8. el murmullo de los anzuelos en el fondo del río turbulento.
9. Nada cambia esa serena batalla de los elementos mientras
el tiempo
10. devora la carne de los hombres y los acerca
miserablemente a la
muerte como bestias ebrias.
11. Si el río crece y arranca los árboles
12. y los hace viajar majestuosamente por su lomo,
13. si en el trapiche el fogonero copula con su mujer
mientras la miel
borbotea como un oro vegetal y magnífico,
14. si con un gran alarido pueden los mineros
15. parar la carrera del viento,
16. si éstas y tantas otras cosas suceden por encima de las
palabras,
17. por encima de la pobre piel que cubre el poema,
18. si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos,
19. ¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
20. ¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril que nos
agota y lleva
mansamente a la tumba?

Lenguaje y Temporalidad

Esta primera experiencia de lectura del poema comienza en los versos 9 y 10, y se detiene insistentemente en las pregun-

E. Rodríguez, Pensamiento y poesía ...

tas finales de los versos 19 y 20. Desde allí desciende hacia cada una de sus partes sin perder estas marcas que lo cohesionan:

¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril que nos
agota y lleva
mansamente a la tumba?

El poema nos hace el llamado a través de estas imágenes donde brilla más su intensidad poética. Entonces se da inicio al diálogo interpretativo a partir de la voz de Heidegger:

Desde que los dioses nos hacen entrar en el diálogo, desde que el tiempo es tiempo, desde entonces, es un diálogo el fundamento de nuestra existencia. (1983, 61)

En su intensidad el poema corresponde aquí a lo más encubierto. Se trata del tiempo que se desgarrá en el pasado, el presente y el porvenir y que es una manifestación de la muerte. Pero el poema quiebra el tiempo lineal, subvierte la lógica de lo secuencial. La palabra evoca el deshacerse en la nada que ya no es metafísico:

nada cambia esa serena batalla de los elementos mientras
el tiempo
devora la carne de los hombres y los acerca miserablemente a la
muerte como bestias ebrias.

La experiencia de la muerte como acontecimiento radical está dispuesta por el poema, va llevando en su devenir al ser humano que no puede asirse a un concepto inteligible como en la visión platónica. La batalla del tiempo devora la materia. Esto muestra que, desde el punto de vista posmetafísico y desde la hermenéutica, se ha dado una transformación de la idea de la muerte en el poema. Leer el poema es estar inmerso en esa muerte que ya no es metafísica o trascendental, sino material y corporal, porque se proyecta en el devenir cotidiano de la existencia, es decir, se anuncia en cada instante como anticipación, y sólo en esa mirada que la prevé se intensifica el estar vivo.

Este poema de Mutis es tiempo, muerte nombrada —como todo poema—, que oculta lo esencial en su apariencia verbal: ahí, desgarrando, ausentando, destrozando a los seres humanos como “bestias ebrias”. Vuelve poética la existencia en la palabra porque le permite comprenderse como evanescencia y eternidad. Nos conduce a ese “estar” en el tiempo que “devora la carne”, en la pura mortalidad del estar desapareciendo.

Verdad y poesía

Entre la configuración del poema y lo que en ella se oculta está la experiencia del interpretar. En la palabra el sentido se vela y se abre a la luz:

el decir poético de las imágenes coliga en Uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño. (Heidegger 1994, 175)

Comenzando por el lado no oculto del texto el poema tiene cuatro secciones que en su orden son: a. exposición de contrastes a través de imágenes distribuidas en los ocho primeros versos, que envuelven al lector en una atmósfera ambivalente; b. la afirmación medular, con cierto tono abstracto, de los versos 9 y 10, donde ha comenzado esta interpretación y que es como un punto nodal del tejido del poema; c. las expresiones condicionales de los versos 11 a 20, situadas en una encrucijada que nombra aquellas fuerzas que parecen sobrepasar el poema ; y d. las dos preguntas finales, que corresponden a los tres versos finales y que dejan al lector en una incertidumbre poética, frente a un secreto innombrable. Esta sección es el otro ápice del poema. el elemento que se propaga por todas las imágenes. A lo largo de su lectura, el poema des-encubre un mundo que lucha entre dos fuerzas sin que la una se imponga sobre la otra.

En este modo de nombrar las contradicciones el poema oculta la fuente de esas tensiones. Sólo se enuncia el verbo “oponer” en el primer contraste de esta sección del poema, luego desaparece. Es decir, se vela eso que hace que todo se opon-

ga, porque desde el inicio del poema queda sin ser nombrado. Sólo vemos la manifestación, pero no su origen que es como una lucha de los elementos que “al paso de los ladrones nocturnos / oponen la invasión de grandes olas de temperatura”.

La forma aparental del poema protege su nombrar. De este modo, la verdad deja de ser adecuación de la palabra a un referente real. Este es el sentido de la verdad como desocultamiento: en esa palabra se encubre un mundo que se mueve entre las diversas fuerzas de los elementos. En otras palabras, el poema oculta el sentido en la palabra que desocubre. Veamos cómo se indican las oposiciones que provienen de un juego no visible:

a la sombra acogedora de los cafetales
el murmullo de los anzuelos en el fondo del río turbulento.

El contraste que evoca la imagen sugiere que estas oposiciones se multiplican. La sombra de los cafetales acoge, mientras el murmullo de los anzuelos en el río turbulento inquieta. Ahí se encuentra el ser humano entre las dos fuerzas, a merced del tiempo y de la muerte: no se desoculta la serenidad que producen los cafetales, ni la violencia de los anzuelos de los pescadores. Siempre se resguarda la lucha elemental que abruma al ser humano que se desvanece entre las oposiciones:

al golpe de las barcas en el muelle
la pavora de un lejano sonido de corneta.
A la tibia luz del mediodía que levanta vaho en
los patios
el grito sonoro de las aves que se debaten en sus jaulas.

Entonces, la presencia de las barcas en el muelle se opone al pavor de la lejanía, y la tibieza del mediodía al grito de las aves encerradas. Entre esas dos tensiones habita el ser humano. Pero las imágenes alejan la oposición misma y siempre se continúa en presencia de las barcas, de la luz del mediodía, del grito de las aves. Se tiene sólo experiencia de un devenir

que es probable manifestación del tiempo que aproxima a la muerte. Como no hay un sujeto que resuelva las contradicciones, que ilumine y despeje las sombras, esa verdad que vincula al hombre con el mundo se retrae. El ser humano resiste ese fluir en que él mismo se convierte por efecto de una energía primordial que deshace, que destruye. Quedamos ante lo velado de las cosas. Esto significa que la verdad en el poema desoculta pero en su ocultar. Así llegamos a la significación heideggeriana de “claro del bosque” o *Lichtung*.

“Claro de bosque”

Sin embargo, lo abierto no está libre tan sólo para la luz y la sombra, sino también para la voz y para todo lo que suena y resuena. La *Lichtung* es claro, lugar libre para la presencia y la ausencia.

Heidegger (1970, 143)

El “claro de bosque” no ha sido tomado en cuenta por la filosofía, indica Heidegger, porque la luz de la razón ha aclarado, ha iluminado todas las regiones de lo existente. Pero ése es el motivo que determina que la tarea del pensar ahora deba atender a este claro, que es el “claro del ser”. Por tanto, se trata de experimentar el hecho de que al hacer un claro en un bosque quedan sombras en ese claro, para que se vea como claro. De hecho, se ve la claridad en medio del bosque, justamente, porque hay bosque. Sin embargo, la razón metafísica ha ignorado que lo propio del ser es estar en esa penumbra del claro. Este es el ámbito en el que pensar y poetizar se acercan en su diferencia, dialogan en un mutuo encuentro de develamiento ocultante. El poema es como un claro de bosque donde hay una lucha entre la sombra y la luz como en estos versos del poema de Mutis:

si con un gran alarido pueden los mineros
parar la carrera del viento,
si éstas y tantas otras cosas suceden por encima de las palabras,
por encima de la pobre piel que cubre el poema . . .

El poeta habla en el claro del ser, sus palabras están en la penumbra del claro del bosque. La piel que resguarda el poema protege todo lo que sucede detrás de las palabras y, de este modo, mantiene el mundo entre el aparecer y el ocultar. Del mismo modo, el alarido del minero puede detener el viento. Así es como la palabra captura el instante, pero no la permanencia metafísica de la totalidad. La palabra perdura sólo porque se desvanece: el viento, la piel y lo que sucede se recubren entre las sombras de las palabras. Como la luz que clarea en el bosque y se pierde entre las sombras de los árboles, el poema de Mutis se pierde en lo sombrío de las preguntas. Por tanto, en los últimos versos todo se sostiene bajo la des-protección de las preguntas, es decir, en la incertidumbre de lo no esclarecido. En este sentido, el poema mismo es un intento de aclarar ocultando y el poeta deja que se entrevea la experiencia cotidiana de la lucha en el tiempo. La muerte, entonces, se esconde entre la luz y la sombra de las contradicciones con que inicia el poema. Luego en la batalla de los elementos y en el tiempo que devora la carne. Enseguida, entre el alarido y el viento, en lo que está sobre la piel del poema. Finalmente, en las preguntas sobre el afán que provoca el grito vacío o en lo secreto de la lucha inútil que lleva a la tumba.

Cielo y tierra

La esencia de la dimensión es la asignación de medida del entre, una asignación despejada y por ello medible de un cabo al otro: del hacia arriba, hacia el cielo, y del hacia abajo, hacia la tierra.

Heidegger (1994, 170)

En la antigüedad Homero y Hesíodo instauraron poéticamente el diálogo entre los dioses y los mortales. En la modernidad hay una ruptura de este vínculo. Sin embargo, en la palabra de Hölderlin lo mítico y lo divino retornan. Pero sólo se escucha el silencio de esos dioses que han huido y que, olvidados, donan sus cantos para que se oiga aún lo sagrado en la naturaleza. Hölderlin no resiste el lenguaje vacío de lo

sagrado y se precipita en el claro del ser. Por esto, es el poeta que le señala a Heidegger el abismo del mundo moderno; profetiza la crisis, el olvido de lo sagrado y la destrucción de la naturaleza, el avance de la era científica y la colonización que hace lo objetivo de lo humano. De ahí que en los textos “Hölderlin y la esencia de la poesía”, “...Poéticamente habita el hombre...” entre otros, se haga patente esta condición del mundo. A la vez, en sus meditaciones sobre los poetas recientes, por ejemplo en el texto “¿Para qué poetas?”, reflexiona en torno a Rilke, y muestra cómo esa vacuidad se torna abismal. Si seguimos estas señales, en el poema de Álvaro Mutis resuenan las mismas experiencias. ¿Dónde está el habla de los dioses? Quizá sólo se oye el quejido de la naturaleza que se pone a disposición del ser humano, dominada con los instrumentos del progreso. Sin embargo, en esa situación de desequilibrio se escuchan los versos:

Al paso de los ladrones nocturnos
oponen la invasión de grandes olas de temperatura.
Al golpe de las barcas en el muelle
la pavora de un lejano sonido de corneta.

Sólo hay rastros de lo lejano. Ladrones nocturnos que pasan como sueños, ¿tal vez espíritus inventados por la noche como un rasgo leve de las divinidades? Frente a ellos, el día y su amenaza de calor, quizá un indicio visible de que hay una fuerza (una $\phi\nu\sigma\iota\sigma$, *physis*) que produce el movimiento de los elementos de la naturaleza, pero tan débil que sólo se percibe levemente la temperatura. Y se ven los humanos acercándose al muelle, pero sólo queda la soledad en el sonido de la corneta que causa terror. Ahí el ser humano se siente abandonado por lo celeste, padeciendo el distanciamiento de la naturaleza y la monótona actividad en los muelles. Sin embargo, en el poema se da la relación entre el cielo y la tierra, entre lo fugaz y lo permanente, que hoy se hace más oscura para el poeta, más distante. El poema de estos tiempos ya no habla de dioses, no obstante, re-

corre el cielo y la tierra como si fueran señales de su ausencia. Se encuentra a cambio a merced de la muerte, en la desprotección de lo que ya no tiene fundamento, en el abismo de la lucha entre los elementos. A pesar de ello, algo sagrado se resguarda en el calor y el sonido de la corneta, porque en las imágenes del poema abrumba.

Cuaternidad

Los Cuatro son, en una primordial unidad, un mutuo pertenecerse. Las cosas dejan morar la Cuaternidad unida de cielo y tierra, de mortales e inmortales, que mora en el “cosear” de las cosas, la llamamos: el mundo.

Heidegger (1987, 20)

Heidegger en textos como “...Poéticamente habita el hombre...”, “La cosa”, “Construir, habitar, pensar”, entre otros, expone su concepción de la “Cuaternidad”. En un entretenerse múltiple del cielo, la tierra, las divinidades y los mortales, emerge lo poético. Esta relación de los cuatro elementos permite restituir los nexos de un estar originario. Los cuatro elementos entrelazados muestran una dialéctica poética que no anula ninguno de ellos. Si se pone la mirada en uno, los otros tres surgen de inmediato. Entonces aparece la simultaneidad del arriba y el abajo, del aquí y el allá. Dioses y mortales, cielo y tierra, se aproximan y se alejan para que la palabra poética brote y se desvanezca al mismo tiempo. Esta relación elemental de los “cuatro” sucede en medio de este mundo de comercio con las cosas. La palabra del poeta habla en el contexto del progreso, del pragmatismo, de la profusión ideológica, del prosaísmo y del desarrollo científico y tecnológico. Pero en su elevación nombra lo que es de un modo diferente. Entonces, podemos aún escuchar el poema de Mutis que reúne las “cuatro” dimensiones y crea un universo mítico-poético que integra la cotidianidad del ser humano y las fuerzas dominadoras de la naturaleza manifiestas aún en la cercanía que nos rodea:

Si el río crece y arranca los árboles
y los hace viajar majestuosamente por su lomo,
si en el trapiche el fogonero copula con su mujer mientras
la miel
borbotea como un oro vegetal y magnífico . . .

El cielo y la tierra se entrecruzan entre el río y los árboles. Sobre la superficie del río viajan en su lomo los árboles que reciben el brillo del cielo; aun el agua recibe la luz del sol, transporta a los árboles en este devenir que no es circunstancial, sino movimiento esencial que fugazmente se los lleva. Seguidamente el poeta hace ver al fogonero en conjunción amorosa. En ese instante en que la vida puede generarse, el ser humano se deshace en el placer, en ese instante como su modo propio de morir. Pero por otra parte, el placer corporal se une con la miel que brota de la tierra. Al completar el círculo de la “Cuaternidad”, la miel ya no es miel porque evoca un alimento sagrado, quizá una huella de las divinidades; es “un oro vegetal y magnífico”:

si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos,
¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril que nos agota
y lleva
mansamente a la tumba?

Y el poema con la apertura de la pregunta, ¿acaso no invoca lo inmortal, lo no definible, el secreto de la lucha estéril? Si el ser humano se sostiene entre esos elementos de la naturaleza y la cotidianidad, ¿para qué insistir en que hay algo más que provoca la lucha y que es inexplicable? El ser humano en soledad se pregunta si, aun en el silencio, las divinidades nos interpelan; el poeta pregunta y no hay respuesta, pero ahí se sostiene la pregunta y se reestablece el diálogo. El poeta sigue gritando vanamente; el lenguaje no logra develar la respuesta, sin embargo, su eco persiste. De esta manera, el poema de Mutis restituye la relación múlti-

ple de los cuatro: el cielo que protege los árboles que se deslizan por el lomo del río; la tierra que ha producido las tormentas para que el río crezca; los humanos que copulan como expresión de la pasión meliflua de la naturaleza; y lo sagrado que no responde, que inventa el secreto para que el poeta le siga interpelando. En un cruce de multiplicidades, estos elementos se ocultan en su aparecer y lo poético se constituye en el poema de Mutis. ¿Acaso ésta es la lucha elemental que el poema ha nombrado desde el comienzo y que se ha velado a lo largo de los versos? ¿O en medio de ese juego de los cuatro elementos se tiene, acaso, una experiencia de la muerte que emerge como la fuerza provocadora de las contradicciones que nos agotan en ese irse del tiempo, inevitable y secreto?

Bajo estas señales se ha hecho el recorrido hermenéutico, desde la perspectiva de Heidegger, sobre el poema de Mutis. Se ha puesto de manifiesto el encuentro entre el pensar y el poetizar en el lugar en que hoy habla este poema y desde el horizonte de la muerte.

3. Deconstrucción del poema

Estos caminos de la interpretación conducen a otra aproximación al poema de Álvaro Mutis. Ahora se trata de deconstruirlo, de hallar sus silencios o sus espacios blancos, como si en el poema se destruyera el mundo platónico que da fundamento al mundo sensible. Si se mira la apariencia del poema allí se halla esa des-estructuración que nombra. Entonces, su escritura nos sitúa en los márgenes, en los tejidos, en los pliegues, en las diferencias. Tenemos experiencias diseminadoras del sentido que se propagan en los fragmentos y en las desapariciones de la palabra que se ha escrito:

La “marca matinal” de la diferencia se ha perdido en una invisibilidad sin retorno y, sin embargo, su pérdida misma está abrigada, guardada, mirada, retardada. En un texto. Bajo

la forma de la presencia. De la propiedad. Que en sí misma no es más que un efecto de escritura. (Derrida 1989d, 59)

La deconstrucción nace de la destrucción heideggeriana de la metafísica. Es otra visión que se ubica en el margen, en el límite, en el “entre”. Poesía y filosofía mantienen su proximidad, pero de otra forma. Para la hermenéutica esta vecindad todavía se oye en el silencio de la palabra, mientras que para la deconstrucción el silencio se ve en el blanco de la escritura de la página diferida: una marca invisible crea el texto.

En todo el pensamiento de Derrida está presente esta relación entre filosofía y literatura. La fuente de la deconstrucción es Mallarmé. Esto significa que el desborde del logo-fono-centrismo y del platonismo se origina por la acción deconstructora del poeta. El pensamiento que se fundamenta en la lógica y la voz resulta insuficiente para leer la escritura que ya no tiene voz, y que sólo es la marca de la ausencia de quien ya no habla y de lo que rompe lo lógico, lo racional. Los textos de Derrida, *Márgenes de la filosofía*, *La escritura y la diferencia* o *La diseminación*, entre otros, recorren esta diferencia en la proximidad entre la filosofía y la literatura. Se acentúa, por tanto, la necesidad de la cercanía entre poema y pensamiento.

Derrida propone los “indecidibles”, términos que no son ni conceptos ni palabras, y que destruyen las jerarquías de la metafísica. Esta última ha construido fundamentos o categorías eternas que sustentan el mundo sensible que es evanescente. Seudoconceptos como *différance*, “diseminación”, “escritura”, “archiescritura”, ponen en juego una relación que no funda nada, que se queda en blanco y en el vacío como una borradura.

La *différance*¹⁴ proviene de una modificación escrita de la *différence* en francés. Este efecto de escritura produce diferencias, es decir, rompe con la dicotomía, en este caso entre escritura y habla. Difiere las oposiciones entre sujeto y objeto, mundo sensible y mundo inteligible. Pero la *différance* se

¹⁴ Véase el texto de Derrida “Différance” en *Márgenes de la filosofía* (1989d).

silencia, no se oye; se escribe y, al hacerlo, cada término de la oposición se vuelve diferencia, acentúa su estado frente al otro, sin que ninguno se anule o excluya al otro. Lo inteligible y lo sensible se difieren uno en el otro. En este sentido, la *différance* es vecina de la poesía porque el poema crea las diferencias de una manera inagotable.

La “diseminación”, a su vez, deconstruye las dicotomías. Al hacerlo permite que haya más aproximación hacia el poema. Inspirado en Mallarmé, Derrida¹⁵ provoca la destrucción de lo objetivo y de lo subjetivo desde el vacío, desde la nada, desde el blanco; fragmenta lo “uno” y abre el tejido de la “diseminación”. Todo se teje como texto que se multiplica en sus hilos y en sus semas. El sentido en el texto no puede unificarse en conceptos abstractos; se despliega por cada diferencia, como una semilla que origina escrituras en cada uno de sus con-textos. De este modo, el poema disemina, se escribe en el “blanco” de la página que silencia las oposiciones metafísicas. Por tanto, el poeta destruye las unidades eternas y rompe la realidad y el pensamiento; dialoga en el margen con el filósofo deconstructor, escribe en el tímpano que separa lo interno de lo externo. De manera que la deconstrucción considera al poema un tejido múltiple que se sitúe en el adentro y el afuera a la vez.

La “escritura” tiene que ver con el giro antiplatónico. La condena de la escritura por Platón en el diálogo “Fedro” determinó el camino de su exclusión desde la metafísica de la presencia. El habla, o hálito de voz del espíritu, es garantía de que alguien está ahí permanentemente presente, mientras que la escritura engaña porque, a pesar de que alguien no esté ahí, se puede leer la marca de quien la ha escrito. Pero eso es lo que busca Derrida. En la escritura como marca del vacío, de la ausencia, se destroza la metafísica de la presencia. La escritura, entonces, es la huella de una “archiescritura”, es decir, es indicio de que hay algunas relaciones por encima de lo

¹⁵ Cristina de Peretti en su libro *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción* (1989), hace una introducción al pensamiento de Derrida. De igual modo en el libro *Ensoñaciones, Escritura, Tejidos*, amplió estos aspectos (Rodríguez, 2003).

inteligible y de lo sensible que posibilitan la escritura, pero que no se pueden determinar como conceptos ni como trascendentales. Se trata, por el contrario, de una máscara escritural que se pierde en el vacío, lleno de signos borrados.

Estos pseudoconceptos, entre otros, tienen que ver con una crítica al “logofonocentrismo”. Consiste en que el pensamiento metafísico de corte platónico se fundamenta en la lógica y en la voz, esto es, en la razón que construye conceptos universales y perdurables y en el habla, que es la expresión de un sujeto ideal, de una interioridad espiritual y sustancial. Esta situación del pensamiento implica un olvido de lo diverso, que se resiste a la unificación del concepto y de la escritura, marca del vacío e incluso de la muerte. En fin, muestra el abismo entre lo práctico y lo teórico.

Finalmente, para la deconstrucción el libro ha muerto y comienza el texto. Se rebasa la metafísica lineal y cerrada, de tono dialéctico y jerárquico. El poema, en particular en los poetas actuales, destruye la dialéctica platónica de la metafísica occidental. Desde ahí se da la experiencia deconstruccionista del poema de Mutis.

Hacia una deconstrucción del poema “Del campo” de Álvaro Mutis

Deconstruir el poema equivale a recorrerlo en su tejido, descansar en sus nudos, reconocer sus intersticios, sus espacios en blanco. Comenzar por ese “estar en el límite” en el que el grito de las aves se pierde en la blancura del viento. En seguida, recorrer la “diferencia” entre las huellas que dejan las barcas en el muelle o frente al terror del sonido de las cornetas, en un estar en medio que no es ni sensible ni inteligible. Luego, sentirse ante la “metáfora” que también destruye la metafísica y experimentar “el murmullo de los anzuelos”, que se oculta como tejido en medio del río agitado del sentido. Oír el “texto” que se pliega sobre el tiempo que lo corroe, y que se repliega cuando la muerte arrastra toda la tela del poema. Perdersé en la “diseminación” que se fragmenta por entre las cuatro partes del poema y que deja las

semillas de la muerte allí, en cada verso y en cada palabra. Finalmente, reconocer la “escritura” que surge por el afán que empuja a escribir ese vacío del desaparecer, que incita a nombrar ese perderse, a gritar para parar el flujo del viento. De este modo, se transita por el tejido del poema que rompe las dicotomías y que se vuelve diferencia, metáfora de la muerte.

Estar en el límite

El ser en el límite: estas palabras todavía no forman una proposición, menos todavía un discurso. Pero en ellas hay, con tal que juguemos, con que engendrar poco más o menos todas las frases de este libro.

Derrida (1989d, 17)

En el adentro y el afuera. En el borde, en el límite. El exterior que no es exterior y el interior que no es interior. En el “entre”, en la medida de la diferencia, la dialéctica de las oposiciones se ha fracturado. El poema irrumpe en el libro de la filosofía y lo fragmenta. La mirada del poema sitúa en el límite: ni en lo sensible ni en lo inteligible, ni en la palabra ni en el concepto. Inventa el blanco que es el diálogo como un pliegue invisible en el que filosofía y poesía intercambian posibilidades de existencia.

Si se hace una lectura deconstructiva, el poema de Mutis crea este límite invisible que obliga a pensar y a poetizar. Los versos:

A la tibia luz del mediodía que levanta vaho en
los patios
el grito sonoro de las aves que se debaten en sus jaulas . . .

son un indicio del límite. Entre el cerramiento de lo interno y la libertad de lo externo está la palabra del poeta. El contexto, el tejido del poema, hace pensar en la cotidianidad que destroza esa continuidad diaria del hacer siempre lo mismo. El grito sonoro de las aves produce la ruptura que se dispersa por entre el enrejado de las jaulas. Entre la luz del mediodía y el grito sonoro de las aves está el límite. Hay

un vaho que se levanta sobre el adormecimiento de los patios y se confunde con lo cerrado de las jaulas. Pero la imagen no es metafísica ni material, sólo emerge en el límite y la jaula ha quedado destrozada por lo invisible del grito de las aves y el vaho que se eleva.

Diferencia

Siempre difiriendo, la marca no está nunca como tal en presentación de sí. Se borra al presentarse, se ensordece resonando, como la a al escribirse, inscribiendo su pirámide en la diferencia.¹⁶

Derrida (1989d, 57)

La dialéctica da paso a la Diferencia, *Différance*.¹⁷ La dialéctica une las contradicciones, pero bajo condiciones jerárquicas: la verdad, la permanencia, la universalidad, lo inteligible, se imponen sobre la mentira, la fugacidad, la particularidad, lo sensible. Es una apariencia de contradicción porque en el cierre efectuado por la razón y la lógica, la certeza de la voz y la continuidad de la sustancia se imponen sobre la sensibilidad, el azar y la escritura. La *différance* espacia y temporiza, es decir, destroza estas dicotomías jerarquizadas. El espacio se hace discontinuo, el tiempo se torna simultáneo. La permanente presencia del ser se deconstruye, es decir, se borra en la manifestación imperceptible de un tiempo que no es presente, ni pasado, ni porvenir. El tiempo se despliega en el tejido de lo múltiple, el espacio se pliega.

Mallarmé¹⁸ ha dispuesto el poema de manera que deconstruya el espacio y el tiempo. En el fondo hace lo propio de todo poeta. De esta forma, la estructura formal y de

¹⁶ Para lograr un efecto semejante en español el traductor escribe “diferencia”.

¹⁷ En la palabra *différance*, una manera distinta de nombrar la *différence*, se escribe en la página lo que no se oye, esa *a* que difiere de la *e*. Que no se oye, pero se escribe.

¹⁸ Ver el texto “Mallarmé” de Derrida, en *¿Cómo no hablar? y otros textos* (1989a), allí se indica en que consiste el juego deconstrutor del poeta francés.

contenido del texto poético, y del texto metafísico, se destruye. El poema no es apariencia estructural de lo lineal. Es tejido, texto, encuentro de lo simultáneo. La sintaxis y la fonética, la forma y el contenido, el significante y el significado, se rompen en la acción diferida que el poema provoca en sus espacios en blanco y en su hermetismo inquietante. Es así como el poema de Mutis destroza las oposiciones como se ha insinuado arriba:

Al golpe de las barcas en el muelle
la pavora de un lejano sonido de corneta.

El poema en este momento difiere, deconstruye los opuestos, como sucede a lo largo de todos sus versos. Aquí se evidencia que las relaciones sensible/inteligible, cuerpo/espíritu, significante/significado, apariencia/realidad, lenguaje/cosa, no corresponden a una experiencia auténtica de mundo. En este sentido, no hay una explicación metafísica para el poema, porque éste es la expresión misma del ser humano que se encuentra en el margen de esta dialéctica de la superación de los contrarios. En la palabra se ha borrado ese secreto por el que se pregunta en los últimos versos del poema de Mutis. La palabra se convierte en huella, el golpe de las barcas se opone al pavor de la trompeta. Pero no se está ni en la cercanía ni en la lejanía; no están ni las barcas ni la trompeta, sólo hay señales que se desvanecen. La palabra trae el golpe de las barcas y, a su vez, lo pavoroso del sonido lejano que anuncia la soledad. Los conceptos opuestos como lejanía y cercanía, compañía y soledad, calma y pavora, se deconstruyen en el poema; uno se diluye en el otro para resurgir, uno se teje en el otro: la lógica de la dicotomía se rompe en el vacío de la imagen. Y este efecto destruye la metafísica y da inicio a otra manera de pensar.

Metáfora

Presencia que desaparece en su propio resplandor,
fuente oculta de la luz, de la verdad y del sentido,

borradura del rostro del ser, éste sería el retorno
insistente de lo que sujeta la metafísica a la metáfora.

Derrida (1989d, 307)

El estar en el límite y el diferir crean el universo de las metáforas. El pensamiento metafísico, como dice Nietzsche, no es más que un juego de metáforas que ya no se toman por metáforas.¹⁹ Del mismo modo, desde la perspectiva derridiana, el poema es un juego de metáforas que sabe que es juego de metáforas. Juego quiere decir intercambio, movimiento, azar, textualidad. La metáfora no es un instrumento o medio estilístico que el poeta usa para dar belleza al poema, tampoco es una ayuda para que el filósofo explique sus conceptos. Por el contrario, la metáfora une pensamiento y poesía, literatura y filosofía. Esta es una visión muy cercana a Borges:²⁰ la metáfora funde la realidad y la multiplica. El tejido metafórico es dinámico e interminable. El poema de Mutis constituye ese tejido complejo de metáforas, por ejemplo:

el murmullo de los anzuelos en el fondo del río turbulento.

El recorrido que se hace sobre el poema nos conduce a este verso. El murmullo de los anzuelos es un reflejo visible en el que se oculta la labor de los pescadores, pero el poeta no enuncia directamente este hecho. Hay un desplazamiento de sentido que rompe la objetividad. El murmullo es suficiente para evocar este evento mediante metáforas. De esta manera, se crea el texto, el movimiento que lleva de ese murmullo de los anzuelos hasta la pregunta por el tiempo y la muerte. De lado a lado del poema se puede desplazar el lector por esas metáforas y reconocer su textura, e incluso percibir el murmullo de los anzuelos como si se tratara de una metáfora del poema mismo.

¹⁹ Véase el texto de Nietzsche “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (2004).

²⁰ Ver la conferencia “La metáfora” (2001).

Texto, pliegue y contexto

Si no hay ni sentido total ni sentido propio, es que el blanco se pliega. El pliegue no es un accidente del blanco . . . El pliegue no le sobreviene del exterior, es a la vez su exterior y su interior, la complicación según la cual la marca suplementaria del blanco (espaciamento asémico) se aplica al conjunto de los blancos (plenos sémicos), más a sí mismo, pliegue sobre sí del velo, tejido o texto. En razón de esta aplicación que nada habrá precedido, no habrá nunca Blanco mayúsculo o teología del Texto.

Derrida (1997, 387)

El libro lineal de la metafísica es una construcción abstracta de orden platónico. La diferencia y la metáfora producen un efecto destructor sobre este libro. El poema estalla el libro y hace surgir un entramado que se entrecruza con otros textos. El texto poético es una particular forma de ese tejido; en él confluyen los hilos de la cultura, de la realidad, de las costumbres, de las ideas y del actuar humano. El poema se pliega y repliega como si fuera un cuadro barroco. Los dobleces se unen y separan, se recogen y despliegan incesantemente. Cada vez que se lee un pliegue del poema se lee en un contexto, desde una circunstancia o desde un acontecer particular. Así el poema se recrea interminablemente. El poema se abre hacia su afuera y se concentra en su adentro; por eso exige una lectura más abierta que vincule los demás textos que interactúan con él. El poema sale y entra, se oculta y aclara, se pliega y se despliega, se deja leer y se cierra, se mueve en la multiplicidad y en la simultaneidad. Este movimiento se parece a su vez al entrar y salir de los anzuelos cuando se lanzan al río.

El poema de Mutis es un tejido que tiene estas características. Se han enunciado en la primera aproximación al poema cuatro pliegues de su tejido: las oposiciones, los conceptos del tiempo y de la muerte, las imágenes condicionales y las preguntas. El lector interactúa con el poema en ese movimiento. En una primera dobladura (versos 1 a 8), las oposiciones

invitan a mirar los extremos, a girar entre lo nocturno y lo luminoso, entre las barcas y las trompetas lejanas, entre los cafetales y los anzuelos. En el segundo repliegue (versos 9 y 10), aparece la afirmación más abstracta del poema, como si la luz del pensamiento lo iluminara en un doblez que se levanta sobre el tejido que se pliega en segundo plano:

Nada cambia esa serena batalla de los elementos mientras el
tiempo
devora la carne de los hombres y los acerca miserablemente a la
muerte como bestias ebrias.

En los versos siguientes (11 a 15) la luminosidad desciende y aparecen cuatro pliegues de imágenes tejidas entre las expresiones condicionales: “si el río crece”, “si en el trapiche”, “si con un gran alarido”, “si toda una vida”. Estas cuatro entradas de la tela dejan ver que se repite el efecto de doblado. Se ve el río crecido que arrastra los árboles, el acto de amor del fogonero, el alarido de los mineros, la vida sostenida con vagos elementos. Pero todas estas imágenes tienen una luminosidad leve: relumbran entre la afirmación iluminadora del repliegue anterior y la oscuridad más densa de las preguntas finales. Este es el efecto pictórico del tejido de este poema, semejante al claroscuro del barroco.

Entonces, un pliegue metatextual (versos 16-18) que deja elevar la mirada por encima del poema, prepara la contradicción elemental que anuda toda la tela del poema:

si éstas y tantas otras cosas suceden por encima de las palabras,
por encima de la pobre piel que cubre el poema,
si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos . . .

Estos versos simulan un desdoblamiento del tejido poético. La superposición de los versos sobre sí mismos produce un efecto de extramuro, es decir, provocan en el lector la salida del texto visible del poema en la página y le invitan a mirar fuera de la palabra. Quizá el lector se encuentra con el

vacío de las cosas, con el lenguaje de lo no nombrable. En fin, se rompe el blanco que sostiene el poema; el margen y la página se abren, las metáforas se salen de la llanura del papel y llevan la mirada a lo exterior del poema: la concepción del poema mismo que no es un concepto. Surgen, entonces, los hechos, las experiencias cotidianas, el yo del lector, la condición histórico-social, entre otros, pero como huellas de su ausencia. Esta es una salida del texto, un afuera del texto hacia lo que sucede por encima de las palabras, por encima de la piel débil que cubre el poema. Este es el despliegue del poema fuera de sí mismo; la destrucción del plano lineal de los versos y de la metafísica del espacio y el tiempo. El poema logra salirse de sí como poema y marcar alguna huella de su afuera, de lo que no es poema o de lo poético como iluminación. Entonces, el lector experimenta una duplicidad en el texto que lo hace lector de lo doblado, esto es, se produce la ambigüedad poética que no lo sitúa ni afuera ni adentro del tejido. El poema tampoco se llena de referentes ni de hechos, simplemente es indicio de que hay vacíos exteriores de lo nombrado.

Finalmente, hay un repliegue (versos 19 y 20) que se encuentra con el pensamiento en la medida en que introduce la duda; la pregunta suscita la reflexión. La oscuridad se hace densa. Es un final que no deja salir:

¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril que nos agota
y lleva
mansamente a la tumba?

La pregunta retiene e impulsa de nuevo a comenzar el poema y lo retrae hacia el silencio, lo hace replegarse. La palabra se escribe en vano, el secreto no se descubre. La muerte invita al último repliegue, a lo secreto que ha producido todo este juego textual de luz y sombra, salida y entrada, doblez y desdoblamiento, palabra y blancura.

Diseminación

No volveremos, pues, a la diseminación como al centro de la tela. Sino como al pliegue del himen, al sombrío blanco del antro o del vientre, al negro sobre blanco del vientre, lugar de su emisión esparcida y de sus azares sin regreso, de su separación. No remontaremos el hilo arácnido.

Derrida (1997, 402)

El texto poético produce diseminación del sentido. Cada pliegue, despliegue o repliegue es un nudo del texto; en él confluyen circunstancias, ideas, palabras. Entonces, cada escritura, cada verso, cada imagen vuelve a recrearse en ese tejerse cambiante que multiplica su posición. El poema se disemina de manera intratextual e intertextual, es decir, dentro y fuera de sí. Provoca diferentes lecturas y diversos encuentros con otros textos. El texto sigue escribiéndose.

He aquí algunos ejemplos. Las contradicciones se diseminan por toda la primera parte del poema: noche y día, muelle y lejanía, luz y grito de las aves, sombra y murmullo. En la segunda parte: la “serena batalla de los elementos” se asemeja al tiempo que devora y lleva al hombre a la muerte; sugiere que la muerte se disemina en el tiempo y el tiempo en la batalla de los elementos. En el tercer momento, lo que sucede por sobre el poema, lo que se encuentra por encima de él, se disemina en las expresiones condicionales: si el río hace viajar a los árboles, si el fogonero copula y la miel borbotea, si el alarido de los mineros logra detener el viento, si todo sucede por encima del poema, si todo se sostiene en vagos elementos. Cada una de estas expresiones es semilla de una imposibilidad y de una posibilidad. Así se llega al último momento que pregunta por el “afán”, ese devenir que hace gritar y que es fuente de la escritura del poema. A la vez pregunta por el secreto de la lucha que nos lleva a la tumba. Como no hay respuesta y se mantiene el secreto, únicamente se tiene la experiencia diseminada de ese secreto, que es como una blancura de la muerte que se dise-

mina por todo el poema. Esta es la “diseminación” que hace leer el poema muchas veces y obliga a detenerse en cada una de sus aperturas, entre sus palabras y entre sus vacíos. Es decir, puede pensarse que estas preguntas están diseminadas por todo el poema:

¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril que nos agota
y lleva mansamente a la tumba?

Escritura y poesía

Ahora bien, el espaciamento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto . . . Este devenir —o esta deriva— no le sucede al sujeto que lo elegiría o que se dejaría llevar pasivamente por él. Como relación del sujeto con su muerte, dicho devenir es la constitución de la subjetividad. En todos los niveles de organización de la vida, vale decir de la economía de la muerte. Todo grafema es de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente.

(Derrida 1984, 89)

Como se ha mostrado antes, el texto se escribe. El texto no es un reflejo instrumental del habla. La deconstrucción rompe con la tradición logo-fono-centrista en la que el habla generaba el sentido y la escritura sólo lo recogía gráficamente. Platón condena la escritura en el “Fedro” por ser apariencia de apariencia. Ésta, según Derrida, sólo reproduce el habla de quien está ahí presente, de manera que sólo el habla genera el sentido. La metafísica platónica, de tipo subjetivista e idealista de la modernidad, la lingüística de Saussure, el positivismo lógico, han dado a la escritura un carácter instrumental.

²¹ Para ampliar este concepto véanse *De la gramatología* (1984) y algunos textos de *La escritura y la diferencia* (1989c) de Derrida.

Derrida muestra que la escritura sobrepasa las limitaciones impuestas por la tradición metafísica. La escritura es el rasgo constitutivo del texto. La escritura como “archiescritura”²¹ es la marca o la huella que se borra sobre la piel del poema, en nuestro caso. La “archiescritura” es un rasgo en el vacío que en los márgenes de la página se deja leer como tejido de sentidos. Por eso la escritura destruye la estabilidad del habla, se multiplica en el texto, se disemina. Como el verso de Mutis:

¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?

Pero el poema no es el habla o la voz de quien esta presente nombrando vanamente su lucha, el poema es la escritura o huella de quien ya no está, de un vacío de presencia. El poeta puede estar ausente y el poema sigue escrito en contextos siempre distintos y empuja al lector a pensar y a poetizar. Sólo porque se ha escrito este verso hay lectura. El habla ha pasado a un segundo plano, se ha ausentado en el silencio. Sin embargo, el poema se puede leer porque perdura como huella escrita que se borra una y otra vez. Entonces, la escritura es la archi-huella de la ausencia, de la muerte y también la firma del poeta que morirá o que ha muerto en cualquier instante. Por esto, la escritura derrota a la muerte, no es un engaño o ficción que inventa quien escribe para perdurar en lo inteligible, sino para quedar como huella de ese vacío de lo que ya no está. Más bien, la escritura se silencia en el blanco de la página y del poema, no es sólo marca visible, también es marca invisible.

La poesía es escritura silenciosa del blanco. Es el sonido que se ve escrito en el vacío de la página, en el margen, en el límite, en el abismo de la nada de las huellas sensibles. El poema es el tejido diseminado de las metáforas, es la marca de la muerte que se despliega en los versos. La escritura es el afán mismo, el secreto mismo que ha quedado en blanco. El alarido que se vacía en la nada del viento. El poema es la borradura, el “alarido” que se desplaza por el tejido poético cuando

los versos de Mutis se ven como escrituras en la página blanca del mundo:

si con un gran alarido pueden los mineros
parar la carrera del viento . . .

Las marcas que quedan en el poema a lo largo de su trama son huellas de una muerte blanca que no se oye, pero que se escribe por entre las contradicciones irresolubles, por entre la piel del poema que es como una tela que encubre la disolución del mundo. Una muerte que desaparece en las preguntas que han provocado la escritura como un alarido de los mineros para anular el tiempo del viento. Sin embargo, se trata algo imposible de lograr porque el viento se mueve por efecto de la lucha elemental. En fin, la experiencia deconstructiva sitúa en el margen, entre el inicio y el final del poema, sin poder quedarse en ninguno de ellos, siempre en ese abismo que se teje en blanco entre los nudos del poema. El abismo de las escrituras, entonces, no es otro que el abismo de la muerte. La muerte se ha escrito dentro de la página y fuera de ella.

4. En el margen, en el claro

Estos dos acercamientos al poema evidencian lo decisivo de la palabra poética en este mundo de las comunicaciones, de la tecnología, de la dominación y la exclusión. Como lectores estamos históricamente determinados por los hallazgos escritos que aún asombran. La palabra y el texto poético han velado y revelado ese abismo en el que nos deshacemos. Ese lugar en que nos perdemos como sombras. Esa claridad que se encubre. En situación interpretativa o deconstructiva, el lector se disipa, se esfuma en su recorrido. Ahí, entre el tejido poético, inmerso en la nada, en el silencio, entra en contacto con el poema de Mutis y se deja tocar por las huellas diseminadas de la muerte. En fin, entre poesía y muerte se entretienen la interpretación y la escritura.

Estos caminos evidencian dos maneras de aproximación al poema. Heidegger y Derrida han escuchado la interpelación de la Poesía. Mutis se eleva en la palabra para que silenciosamente se devela lo poético sobre este ensordecimiento de la actualidad.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. "Historia de la eternidad". *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2000. 353-367.
- _____. *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1984.
- _____. *¿Cómo no hablar? y otros textos*. Barcelona: Anthropos, 1989a.
- _____. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1989b.
- _____. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989c.
- _____. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989d.
- _____. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989e.
- _____. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Gadamer, Hans Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- _____. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.
- _____. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____. *¿Quién soy yo quién eres tú?* Barcelona: Herder, 1999.
- _____. *Anotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta, 2002.
- Heidegger, Martín. "Final de la filosofía y la tarea del pensar". *Kierkegaard vivo*. Madrid: Alianza, 1970. 123-152.
- _____. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel Filosofía. 1983.
- _____. *De camino al habla*. Barcelona: Odos, 1987.
- _____. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Odos, 1994.
- _____. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza, 1996.
- _____. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.
- Hölderlin, Friedrich. *Poesía completa*. Barcelona: Río Nuevo, 1977.
- _____. *Ensayos*. Madrid: Hiperión, 1990.
- _____. *Grandes elegías*. Madrid: Hiperión, 1990.
- _____. *Poemas de la locura*. Madrid: Hiperión, 1990.

E. Rodríguez, Pensamiento y poesía ...

- Lyotard, Jean François. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Mallarmé, Stephan. *Poesía completa I y II*. Barcelona: Ediciones 29, 1979.
- Mutis, Álvaro. *Obra literaria. Poesía (1947-1945)*. Bogotá: Procultura, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poderío*. Madrid: Edaf, 1981.
- _____. *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus, 1985.
- _____. *Obras inmortales*. Vol. 3. Barcelona: Teorema, 1985.
- _____. *Fragmentos póstumos*. Bogotá: Norma, 1993.
- _____. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. *Señal que cabalgamos*. No. 42. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Peretti, Cristina. *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Rodríguez, Enrique. *Ensoñaciones, escrituras, tejidos*. Bogotá: UNAD, 2003.
- Vattimo, Gianni. *Fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- _____. *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona: Península, 1990.