

APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA POÉTICA EN “LLANURA DE TULUÁ” DE FERNANDO CHARRY LARA

Approximation to the Poetic Narrative in "Llanura de Tuluá" by Fernando Charry Lara

SONIA GUERRERO CABRERA
UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA
Medellín, Colombia
sonia.guerrero@usbmed.edu.co

Resumen: el análisis y reflexiones del poema “Llanura de Tuluá”, de Fernando Charry Lara, que se presentan en este escrito, comienzan con una breve referencia biográfica del autor y una acotación de tema y contexto del poema en cuestión, luego se da paso a la descripción de la estructura del mismo en sus diferentes niveles: fónico-fonológico, morfo-sintáctico, léxico-semántico; todo ello acompañado de los apuntes claves sobre el sentido que transmiten sus enunciados. Finalmente, se presentan algunas de las construcciones sobre el significado global del contenido del poema, explicando la visión de mundo que plantea a modo de narrativa poética y su razón de ser ante el lector.

Palabras clave: poesía, Colombia, violencia, muerte, denuncia

Abstract: The analysis and reflections of the poem "Llanura de Tuluá" by Fernando Charry Lara presented in this paper begin with a brief biographical reference of the author and a description of the theme and context of the poem in question, then appears the description of the structure of the poem in its different levels: phonic-phonological, morphosyntactic, lexico-semantic, all accompanied by the key annotations on the meaning that their statements convey. Finally, some of the constructions about the global meaning of the poem's content are presented, explaining the world view that it contains as a poetic narrative and its reason for being before the reader.

Keywords: Poetry, Colombia, Violence, Death, Denunciation

Introducción

Para comenzar, el poema:

Llanura de Tuluá

Al borde del camino, los dos cuerpos
uno junto al otro,
desde lejos parecen amarse.

Un hombre y una muchacha, delgadas
formas cálidas
tendidas en la hierba, devorándose.

Estrechamente enlazando sus cinturas
aquellos brazos jóvenes,

se piensa:

soñarán entregadas sus dos bocas,
sus silencios, sus brazos, sus miradas.

Mas no hay beso, sino el viento,
sino el aire
seco del verano sin movimiento.

Uno junto al otro están caídos,
muertos,
al borde del camino, los dos cuerpos.

Debieron ser esbeltas sus dos sombras
de languidez
adorándose en la tarde.

Y debieron ser terribles sus dos rostros
frente a las
amenazas y relámpagos.

Son cuerpos que son piedra, que son nada,
son cuerpos de mentira, mutilados,

de su muerte ignorantes, de su muerte,
y ahora, ya de cerca contemplados,
ocasión de voraces negras aves.

—Fernando Charry Lara (1920–2004)

El autor Fernando Charry Lara fue un poeta bogotano nacido en 1920, con estudios en Derecho y preocupaciones por la promoción de la lectura y la literatura en diferentes medios de comunicación. Recibió una gran influencia de su padre, Justo Víctor Charry, oriundo del Huila, en su formación literaria, además sostuvo algunos encuentros con poetas latinoamericanos reconocidos

(Silva, Rivera, Arturo, Salinas) que intervinieron en la creación de su obra. Colaboró con diversas revistas y publicó varios poemarios. Según la crítica, sus trabajos están cargados de sentidos ocultos y profundos,

hay un ámbito de misterio donde el silencio no sólo es un motivo que se repite a través de toda su obra, sino que es una voz entretrejida entre las palabras, es lo que se calla y que, sin embargo, está lleno de significados y de sugerencias, de presencias y sonidos inasibles". (Iriarte, 2005)

Charry escribió también ensayos y crítica sobre poesía, lo que hace de él tanto un teórico como un practicante del género.

El poema objeto de este estudio es parte del poemario *Los adioses*, segundo libro del autor, compuesto por doce poemas y publicado en 1963; destaca de este libro su inicio con un texto denominado *A la poesía* en el cual "[...] es notoria la resonancia del verso y su conjunción con las imágenes del quehacer poético" (Motato, 2011, p. 123), y donde se hace gala del regocijo del oficio de escribir poesía. En la obra de Charry lo misterioso, oculto, velado, susurrante es una constante; los silencios están llenos de significado y eso otorga a sus obras una sonoridad profunda. En el poemario mencionado se presenta también el poema *A Jorge Gaitán Durán* como un homenaje a dicho autor, también poeta y fundador de la Revista Cultural Mito (1955), escenario de trabajo de Charry y espacio de fomento de la poesía colombiana en ese entonces.

En cuanto a *Llanura de Tuluá* se ubica junto con *Testimonio* en el tema de la violencia, y se refiere al periodo de crisis partidista, violencia y conflicto armado en Colombia de los años 1946-1948 en adelante, época marcada por situaciones de terror, crueldad y desafuero; con múltiples matanzas, desapariciones, desplazamientos forzados y pérdida de la autonomía política. Este escenario es abordado por el autor de forma más directa en el poema objeto de este estudio. La muerte aparece en una escena de la vida cotidiana, desbaratando la tranquilidad y el equilibrio de la naturaleza: el poema irrumpe y confronta.

Recorriendo el poema

Para efectos metodológicos de interpretación del poema *Llanura de Tuluá*, se recurre en un comienzo a una descripción detallada de su estructura, lo que permite enunciar su sentido; el primer paso consiste en la asignación de un número secuencial a cada verso del mismo, aclarando que el término verso designa una parte mas no una forma, ya que las palabras del poema no están en rima. Así, en adelante, es posible referirse a un pasaje en específico sin confusiones.

El conteo silábico fonológico y de palabras hace evidente el "ritmo acentual (versificación rítmica)" (Quilis, 2003, p. 47) del poema, lo que indica tanto la sonoridad como la armonía que el autor le imprime al texto y que, como se dijo, construye un sentido concreto en la obra de Charry, sentido que se devela a medida que se recorre el poema.

En la siguiente tabla aparece dicha cuantificación de palabras y sílabas correspondientes a cada verso y se nombran algunos fenómenos métricos.

Número de verso	# Palabras	# Sílabas	Fenómenos métricos
1. Al borde del camino, los dos cuerpos	7	11	
2. uno junto al otro,	4	7	Sinalefa
3. desde lejos parecen amarse.	4	10	
4. Un hombre y una muchacha, delgadas	6	12	
5. formas cálidas	2	5	
6. tendidas en la hierba, devorándose.	5	12	
7. Estrechamente enlazando sus cinturas	4	13	
8. aquellos brazos jóvenes,	3	8	
9. se piensa:	2	4	
10. soñarán entregadas sus dos bocas,	5	11	
11. sus silencios, sus brazos, sus miradas.	6	11	
12. Mas no hay beso, sino el viento,	7	11	
13. sino el aire	3	5	Sinalefa
14. seco del verano sin movimiento.	5	11	
15. Uno junto al otro están caídos,	6	11	Sinalefa
16. muertos,	1	2	
17. al borde del camino, los dos cuerpos.	7	11	
18. Debieron ser esbeltas sus dos sombras	6	11	
19. de languidez	2	4	
20. adorándose en la tarde.	4	9	Sinalefa
21. Y debieron ser terribles sus dos rostros	7	12	
22. frente a las	3	4	Sinalefa
23. amenazas y relámpagos.	3	9	
24. Son cuerpos que son piedra, que son nada,	8	11	
25. son cuerpos de mentira, mutilados,	5	11	
26. de su muerte	7	12	Sinalefa

ignorantes, de su muerte,			
27. y ahora, ya de cerca contemplados,	6	12	
28. ocasión de voraces negras aves.	5	11	

Se observa que el texto es un poema en verso libre que, según Torremocha: “[...] no sólo va en contra del orden rítmico universal representado por el verso tradicional sino también contra otro orden de índole racional objetiva que es la sintaxis, aspectos que determinarán en muchos casos una lectura marcada por la incertidumbre” (Torremocha, 2010, p. 9); esto permite que el autor componga el significado del poema sin necesariamente seguir las reglas sintácticas, es un recurso que da énfasis y acentúa partes de la composición de manera que el lector debe buscar su sentido. Igualmente, Paz (1956) señala que el verso libre contemporáneo se caracteriza por un flujo propio de imágenes y acentos que cada poeta configura artísticamente. En el poema de Charry es evidente que la distribución del ritmo de los versos tiene una intención, asunto que se desglosará más adelante.

Entonces, el poema se compone de un total de 136 palabras (incluido el título) distribuidas en 28 versos, en los cuales la longitud varía continuamente marcando el ritmo del mismo al distribuir los acentos en diferentes lugares. Hay predominancia de versos de arte mayor, es decir, de más de 9 sílabas, en este caso, de versos endecasílabos (11 sílabas) o más largos, para este poema son un total de 17 versos. Es decir, que un 60% del escrito está construido con más de 11 sílabas; los versos 1, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 24, 25 y 28, son todos de once sílabas. Según el filólogo español Rafael Lapesa: “el verso impone al ritmo del lenguaje la disciplina de normas fijas” (Lapesa, 1979, p. 60), lo que implica que el poeta es capaz, desde estructuras métricas, crear rutas de sentido, conservando la armonía y musicalidad de la escritura poética. Los enunciados “largos” que contiene el poema crean una sensación de descripción narrativa, donde sucesos anteriores y presentes complementan la imagen central, que se va mostrando progresivamente.

El verso 1 y el 17 contienen exactamente las mismas palabras, además de una palabra clave en el poema: *cuerpos*, que se perfila como elemento central de sentido. A la par está el verso 16, el más corto, que por tanto reclama inmediatamente la atención, contiene la palabra *muertos*, noción capital que aborda y transmite el poema; de esta forma, se crea un vínculo entre estas dos palabras. Por otro lado, se presenta como fenómeno métrico la sinalefa, que se señala en la tabla a modo ilustrativo, pero sin afectar el cómputo regular.

Respecto al lenguaje literario y su función poética como la predominante, mas no la única, se plantea que “los aspectos enunciados del poema envían al lector o al oyente a concentrar su atención en lo que se dice; en la manera particular de presentar el mensaje” (Castro y Posada, 1998, p. 57) la situación presentada en el poema aparece como difícilmente reconocible, oscurecida por la métrica variable de los versos, por la organización gramatical extraña y las resonancias de ciertos sonidos; todos estos elementos que se pueden contemplar y clasificar por niveles.

A nivel fónico-fonológico el poema *Llanura de Tuluá* no presenta rima deliberada. Se observa la repetición de las vocales *ue*, a las que se le suma la consonante *r*, las cuales van juntas en diferentes palabras: *cuerpos*, *muertos* y *muerte*. En estas palabras también se repite el sonido *os*, acercando en sonido y significado cuerpos a muertos. De otro lado, la palabra *cuerpos* aparece en cuatro ocasiones a lo largo del poema, ocupando un papel central en el escrito y que, al referirse al plural, dobla su importancia y ofrece al lector la imagen principal del poema. La palabra *muertos*, por su parte, marca la situación de esos cuerpos y se presenta una única vez para realzar la condición final e inmodificable en la que están; *muerte* aparece dos veces en el mismo verso (26), dos veces porque hay dos cuerpos; esta repetición refuerza la dualidad que está manejando el escrito al referirse a dos personas: hombre y mujer.

La palabra *dos* aparece en cinco oportunidades a lo largo del poema, al inicio para presentar a los participantes: *los dos cuerpos* (v. 1), luego en el verso 10 para señalar la condición de amantes de los mismos: *sus dos bocas*; el verso 17 repite el contenido del 1, a modo de señalamiento: *al borde del camino, los dos cuerpos*. Luego el verso 18 trae a escena las sombras de los cuerpos, es un tiempo pasado, refiere a un anterior, ya que en el momento del poema están sobre el suelo y no pueden proyectar sombra, se alude la postura erguida como la de vida, ahora están tendidos, despojados de una cualidad esencial. Finalmente, en el verso 21 dice: *dos rostros*, para completar la descripción de los amantes, acercando al lector desde la visión a lo lejos de los cuerpos hasta los rostros, esta progresividad es una característica importante del poema, que va develando una realidad perturbadora poco a poco.

Una gran mayoría de versos (18 en total) terminan en *s* precedida de vocal abierta (a, e, o), incluido el verso 19 que contiene el mismo sonido, esto le otorga al poema una sonoridad especial, a modo de susurro, que refuerza el carácter narrativo de las acciones y les otorga, además, una atmósfera de eventos acallados y solemnes.

Los versos más pequeños de 2, 4 y 5 sílabas se distribuyen por el texto como pausas cortas que acercan el contenido de un suceso, actúan como espacios de respiración y preparación para la intensidad de los versos finales; en otras palabras, funcionan enriqueciendo el ritmo del poema al propiciar progresivamente una conclusión contundente.

Ahora, la consonante que aparece con más frecuencia en el poema es la *L*, acompañada de vocales abiertas precediéndola (al, el) o seguidamente (la, le, lo), sólo los versos 3, 9, 16, 24, 26 y 28, no contienen este sonido, en todos los demás aparece alguna de las dos formas. En español la letra *L* es una consonante líquida, se puede catalogar como escurridiza: en el poema la muerte se filtra en la realidad cotidiana.

Por otra parte, se puede llamar aliteración al sonido *sus*, que se repite en los versos 10 (una vez) y 11 (tres veces). En los versos 12, 13 y 14 es constante el sonido *sin*, que aparece en cada uno de ellos. Hacia el final se repite el sonido *son*, tres veces en el verso 24 y una vez en el verso 25. Así, al considerarse una figura retórica, la aliteración adquiere sentido en el poema por el uso deliberado que hace de ella el autor. En este poema es recurrente el sonido de la letra *s* que, como se mencionó, convierte al escrito en un susurro, en una

comunicación sibilante, un murmullo que, sin embargo, deja ver la atrocidad de la muerte violenta.

En el nivel morfo-sintáctico, destaca en el poema la conjugación de la acción en presente los eventos ocurren en el momento de ser nombrados. Hay un hombre y una mujer (verso 4), que *desde lejos parecen amarse*, que están *tendidas en la hierba devorándose*, y *Estrechamente enlazando sus cinturas*. Toda esta presentación inicial está en presente a modo narrativo. Luego, se introduce de forma reflexiva (verso 9: *se piensa*:) una acción como posibilidad, en el verso 10 dice: *soñarán entregadas sus dos bocas*, para luego anunciar que aquello no es posible porque las dos personas están muertas (verso 12 en adelante). De este modo, se elimina desde la mitad del poema cualquier oportunidad de futuro, de acción de las dos personas; su vida se ha truncado en el medio, a destiempo.

El poema habla, seguidamente, del pasado, conjugando el verbo en tercera persona del plural, en el verso 18 dice: *Debieron ser esbeltas sus dos sombras*, y en el 21: *Y debieron ser terribles sus dos rostros*. Las dos referencias a tiempo pretérito usan el verbo deber y funcionan como transmisores directos de la intención del autor en cuanto al mostrar quiénes fueron las personas del poema y lo que les ocurrió, se evidencia la propuesta concreta del autor, es decir, mostrar a dos jóvenes amantes que sufrieron una muerte terrible.

En los versos finales se vuelve al presente ya que el propósito es mostrar al espectador o lector algo que ocurre ante su presencia, como en el verso 27 que dice: *y ahora, ya de cerca contemplados*. Entonces, en el texto se narra el presente, se alude al pasado, se anula un posible futuro y se señala el encuentro que vivifica lo ocurrido, que resume en espacio y tiempo la tragedia de dicha muerte. "En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta los valores sonoros y plásticos tanto como los significativos" (Paz, 1956, p. 22); en el poema el autor es capaz de nombrar un universo completo de significado.

Para el análisis del nivel léxico-semántico, cabe resaltar nuevamente la importancia de la palabra *cuerpos* dentro del poema, como punto de unión del sentido. Teniendo en cuenta que una de las acepciones del diccionario de la Real Academia de la Lengua, de la palabra cuerpo es cadáver, la presencia desde el primer verso del poema de dicho término, anuncia la significación que se busca brindar: la de muerte. Los bloques de oraciones completos del poema son ocho en total, que empiezan con mayúscula y terminan en punto, cada una con su sentido completo, tienen coherencia interna. Esta estrategia de oraciones completas y largas refuerza el estilo narrativo del escrito; cuenta una historia, los antecedentes de una vida que termina violentamente: es una narrativa poética.

Los sustantivos y adjetivos del poema se acercan en lo posible a la noción de cuerpo joven y hermoso, son del talante de: *un hombre y una muchacha, delgadas, formas cálidas, cinturas, brazos jóvenes, bocas, miradas, beso, aire, esbeltas, sombras, rostros*. Pretenden transmitir esa condición atractiva de juventud y lozanía que es aniquilada luego; de esta forma, la pesadumbre de su muerte es más profunda, lo que se expresa en términos

como: *silencios, sin movimiento, muertos, terribles, amenazas, relámpagos, piedra, nada, mutilados, voraces*.

Las palabras que usa el poeta para crear su obra poética se relacionan con la naturaleza: *camino, hierba, viento, aire, verano, relámpagos, piedra, aves*. Estas palabras contienen una armonía fónica y encierran belleza tanto en significante como en significado; igualmente, el autor es capaz de transformarlas y avanzar desde el contenido natural que poseen y otorgarles otros matices. Por ejemplo, la palabra *relámpagos*, que es un fenómeno de la naturaleza, alude en el poema a la fuerza y violencia de la muerte que padecieron los dos cuerpos. Como lo indica el propio autor: “El poeta, al hablar de las cosas, utiliza palabras que no se limitan a designarlas, a otorgarles un significado, sino que, por su atracción poderosa sobre las otras voces que las acompañan, son capaces, por sí solas, de constituir una fuerza como de imitación o encantamiento” (Charry, 1975, p. 138).

Otro de los aspectos fundamentales de este análisis se relaciona con que, a lo largo del poema, se manifiesta un observador que conduce a través del texto; es un protagonista del escrito, y a la hora de abordarlo es necesario considerar que “el poeta puede identificarse o no con el yo poético, pero indudablemente son dos personas que confluyen en el pronombre” (Navarro, 1998, p. 17); en este poema si bien no se presenta un yo explícito, es este observador quien dirige la narrativa y descubre acciones presentes, pasadas y de un posible futuro, no hay para los personajes sino para el lector.

La intervención más directamente significativa de dicho observador es, como se mencionó, la que aparece en el verso 9 *—se piensa:—* que tiene además la cualidad de incluir al lector en la reflexión sobre la situación del poema; la frase, al estar conjugada en tercera persona, amplía su rango de acción para dirigir las percepciones del receptor, no es a un tú a quien apunta sino a un ustedes *—y se incluye el nosotros que ello plantea—*, a un colectivo que, para el poema, es la sociedad misma que debe notificarse de lo ocurrido, por eso usa los dos puntos para indicar lo que acaeció. Como ejemplo de la guía que marca este observador está el verso 3 que dice: *desde lejos parecen amarse*, lo que determina completamente la visión *—para el lector—* de los dos cuerpos como figuras vivas de dos amantes.

El poema continúa y dice en el verso 12: *Mas no hay beso, sino el viento*, es decir establece y describe lo que ocurre, muestra que la primera impresión se modifica; se sigue guiando este recorrido con enunciados como: *son cuerpos de mentira, mutilados* (verso 25) y finaliza: *ocasión de voraces negras aves* (verso 28). De esta manera se condiciona la forma en que es recibido el escrito, y teniendo en cuenta que “El poema es una unidad, un discurso autorreflexivo: el blanco que lo cerca, enmarca una realidad, la suya” (Navarro, 1998, p. 45), entonces su apreciación debe dar cuenta justamente del mundo que propone y que, en este caso, dicha visión es dirigida por este enunciador-guía a la sociedad, al país. Así, plantea la realidad de la violencia, de la muerte y la destrucción que aquella esparce.

Desde el título, el poema ubica la acción que contiene y al lector en un espacio exterior. En el ámbito lingüístico los títulos se definen como “archilexemas verbales” que, a modo de fórmula didáctica resumida, sintetizan

y nombran. "De ahí que normalmente el éxito de un título se mida tanto por su eficacia sintética como por el grado de correspondencia y lo adecuado de su información respecto a la obra que parafrasea y resume" (De la Calle, 2005, p. 29). En el poema, el título cumple con lo anterior cuando condensa los eventos en la llanura y nombra claramente el lugar de los hechos Tuluá (Colombia), ello le hace posible al lector ubicarse geográficamente y aporta realismo a las consignas del poema, como si lo que ocurre pudiera constatarse gracias a su anclaje a un lugar real.

Luego, desde los primeros versos, va delineando el lugar así: *Al borde del camino*. Es allí donde se encuentran las figuras claves de los dos cuerpos sobre el suelo, junto a un camino que, por ser un lugar diseñado para el tránsito de personas, es recorrido por el enunciador-guía del poema desde otro sitio. Dice: *desde lejos parecen amarse*, empieza así a influenciar la percepción del lector, su interpretación de lo que ocurre. Este "locutor poético" (Cerrillo y Lújan, 2010, p. 133) es quien habla en el poema para indicar los cuerpos que mira y que luego describe. El poema es un evento inesperado, es un encuentro con la muerte en un lugar cotidiano, abierto, tranquilo.

En cuanto al tiempo, el poema ocurre durante el día, a cualquier hora que permita ver desde lejos por un camino algo como cuerpos sobre el suelo, están a plena luz para que se puedan ver y no pasar por alto; el poema ilumina una realidad estremecedora. Además, dentro del escrito hay bastante movilidad de acciones pasadas, presentes y futuras, que ya se indicaron y que confeccionan una historia breve pero con gran trascendencia porque se trae, finalmente, al presente.

Es pertinente mencionar en este momento el argumento estético de marco al que Pere Ballart –teórico literario– otorga gran importancia, el límite espacial que rodea el poema en la página, y que actúa como cerco, como espacio fronterizo a la realidad cotidiana tiene un efecto que es "encerrar un pequeño orbe suficiente y completo" (Ballart, 2005, p. 38). Desde esta perspectiva, se puede retomar el poema con su distribución de versos uniforme y sus bloques de oraciones en su mayoría de tres líneas, como un conjunto que mantiene en su interior una simetría especialmente diseñada: rítmica, con un claro tono narrativo.

La distribución de los versos 1, 2 y 3, en dos líneas largas de texto y en medio una corta, se repite seis veces más en el poema; ello representa pausas que van marcando un compás específico en el desarrollo del escrito, en el abastecimiento de información y sentido al lector. Teniendo en cuenta la importancia del ritmo en la composición poética como elemento que otorga sentido a las palabras, y de acuerdo con Meschonnic citado por Zorrilla (2011, p. 4), quien dice: "Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas por la cuales los significantes, lingüísticos y extra-lingüísticos, producen una semántica específica, distinta del sentido lexical, y que yo llamo "signifiance": es decir los valores propios a un solo discurso" (Meschonnic, 1982), en el poema de Charry las marcas de la distribución de su escrito muestran varios grupos –siete en total– de tres versos que van develando progresivamente las características de la situación; los versos agrupados en dos líneas y el de una sola, generan un impacto visual y sonoro, su contenido

altamente descriptivo y reflexivo respectivamente, refuerzan la impresión de que dentro del poema habita un relato.

Por su longitud es probable que el poema alcance en una página completa de un poemario, presentándose entero ante el lector aun antes de la lectura: se refuerza así su carácter de historia con inicio y fin, y ya que dentro del texto se menciona la juventud de los personajes, sus características y posibles sueños para finalmente contar su dolorosa muerte, adquiere así sentido su tamaño, porque se refiere a toda una vida –truncada a la mitad– que se cuenta en el poema. En conclusión, se despliega una historia.

Tanto el comienzo como el final del poema recalcan que la situación se presenta en la naturaleza, ya que están en un camino y a merced de las aves de rapiña, así se cierra el contenido, se evidencia la noción de que “En el poema, enmarcado por el blanco, hay un mundo aislado” (Navarro, 1998, p. 39), es decir que se presenta como un objeto completo capaz de existir por sí mismo. Cuando se dice que el marco recorta unos límites bien definidos, que llevan a la “contemplación” (Ballart, 2005, p. 28), hace que se tome aquello que está allí sujetado como un modelo, así *Llanura de Tuluá*, se erige como un monumento a todas las muertes prematuras que ocurren por la violencia entre los seres humanos; es un ejemplo que expone lo que pudieron ser aquellas personas (amantes), la catástrofe de su deceso (*Y debieron ser terribles sus dos rostros / frente a las / amenazas y relámpagos.*) y lo decadente de su situación actual de muerte (*Son cuerpos que son piedra, que son nada, / son cuerpos de mentira, mutilados.*).

Todos éstos son elementos comunes a un sinnúmero de sucesos trágicos que se pierden en su inmensidad, pero que aquí, al ser traídos a la contemplación y al presente, son capaces de cobrar vigencia y retan al lector a adentrarse en su contenido, a pensar sobre ello.

El lector ante el poema

Respecto al rol del lector o receptor que pretende crear este poema, es importante indicar que el espectador se ve también influenciado por el límite que impone, en este caso, el blanco del papel al poema; ello incita y expande su imaginación y la percepción del escrito, le genera expectativas, lo que lleva nuevamente a pensar que se cumple aquí la pretensión del autor de lograr un efecto en el lector. La narración de historias suscita casi que inmediatamente la atención del espectador; es una forma primordial de recibir y generar conocimiento. Charry juega con ese elemento y cuenta una historia, esperando que ocurra una transformación ante la tragedia de la muerte que acontece en el poema.

También es oportuno considerar los postulados de Rudolf Arnheim – escritor e historiador del arte–, quien propone que tanto la percepción, la comprensión y las acciones que las personas realizan, sólo son posibles al asumir partes de la realidad y no debido a la complejidad que ello implica, sino porque la función y valor de cada objeto cambia según el contexto. Entonces, lo que le permite a una obra mantenerse o permanecer es que el marco que la encierra a modo de soporte físico le da una durabilidad que la preserva, la instala,

permitiéndole al receptor abordarla, pues uno de los elementos que el poema contiene y que le otorga un contexto social y cultural es, como ya se mencionó, la ubicación geográfica: Tuluá. Esto hace que el lector rastree en su conocimiento dónde está ese lugar, de manera que el contenido del poema se amplía y profundiza con el lector, es un texto abierto, dispuesto a ser complementado. De igual forma, si no se conoce el lugar, pueblo o país, el poema invita a indagar a re-significar. Así autor y lector dialogan.

Siguiendo la argumentación de Eco (1979), quien manifiesta que un texto debe ser actualizado por el lector, en cuanto su intrincada composición lingüística encierra un sentido, se puede establecer que el autor del poema busca llegar a ese lector modelo, aquel que siguiendo la trama propuesta llegue a la conclusión esperada. En palabras de Eco, el escritor "deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente" (Eco, 1993, p. 80); Charry, entonces, busca hacer presente lo pasado, exponer lo oculto, recordar lo olvidado. Un tema tan complejo y distante de la percepción humana, como lo es la muerte, es puesto en escena en el poema en sus consecuencias más tangibles, para así poder comprenderlo mejor, reconocer su existencia.

En este poema el asunto de la muerte enmarca toda la acción y adquiere unas características específicas, propone la tragedia de un fin violento de una existencia aún joven; dicho tema contiene en la vida cotidiana múltiples matices, pero aquí en el poema es posible acercarse a esa realidad. Los catastróficos enfrentamientos armados en Colombia han dejado un sinnúmero de muertes, de vidas detenidas en medio, truncadas en distintos sentidos; la sociedad y, en este caso, el lector o receptor desconocen los alcances o consecuencias de esos hechos. El poema declara el dolor, narra aquellas vidas que desaparecieron y que están abandonadas, olvidadas; es un encuentro, un re-encuentro con la realidad del país, que irrumpe en la vida –metaforizada en el poema como camino- y que, por tanto, involucra a todos.

Todo ello unido a que en un poema hay "una alteración o desviación del uso lingüístico «corriente»" (Culler, 2000, p. 88) es decir, presenta una realidad modificada a través de su lenguaje, permite asumir, comprender y como dice el poema, *contemplar* (verso 27), aquello que es imposible, ya que es contrario a la vida: la muerte.

Es importante en este punto aludir a la relación de la poesía con la moral: "Los poemas son declaraciones morales, entonces, no porque emitan juicios severos según determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos." (Eagleton, 2010, p. 39), la posición y declaración moral expresada en este poema se relaciona con la violencia y lo terrible de la muerte consumada por ella. Es claro que el autor pretende forjar en el lector una impresión al respecto y según sus propias palabras "la poesía jamás será indiferente al sufrimiento humano" (Charry, 1975, p. 100). El texto busca entonces crear algún tipo de reflexión al respecto.

La ubicación del poema en un camino, como se mencionó antes, lleva a pensar en un lugar común a todos: cada persona se ha encontrado en esa situación (recorriendo una senda) y, a la vez, la vida misma es un camino, en el

que se pueden encontrar asuntos imprevistos como unos cuerpos que se vislumbran a lo lejos, es decir que la situación del poema es susceptible de ocurrir en cualquier instante y a toda persona: en el poema se ficcionaliza lo que ocurre como forma de presentar una realidad posible. En un primer momento, se asumen los cuerpos como amantes, representando la parte erótica y vital de la existencia, expresada por la cercanía e intimidad que parecen compartir el hombre y la muchacha (versos 3, 6, 7, 8, 10, 11).

Luego, dichos cuerpos ya no están sólo al borde del camino, sino que están “caídos”, ya no lo transitan como quien se acerca a contemplarlos, es decir que no gozan más de la vida: se han convertido en piedras, en nada, perdieron su calidad de personas; el texto lo expresa diciendo: *son cuerpos de mentira, mutilados*.

El arte permite dar la sensación de vida a los objetos, y busca que se perciban como visión y no como reconocimiento. Para esto se vale de ciertos procedimientos, como la singularización de tales objetos, el oscurecimiento de la forma, el aumento de la dificultad de percepción y el de la duración de la percepción (Castro y Posada, 1998: 49).

Todos estos elementos son intensamente usados en el poema para crear el ambiente del mismo, primero de erotismo y luego de destrucción, para subrayar el impacto de lo ocurrido.

Ahora, siguiendo los razonamientos de Freud sobre los conflictos bélicos, que aparecen en la correspondencia que intercambia con Einstein en septiembre de 1932 y que aparecen hoy publicados bajo el título *El porqué de la guerra*, donde se señala la dialéctica que tiene lugar en el ser humano, en cuanto lo habitan pulsiones contrarias e intensas, es posible comprender la coexistencia en el poema de la vida y la muerte.

Nosotros aceptamos que los instintos de los hombres no pertenecen más que a dos categorías: o bien son aquellos que tienden a conservar y a unir —los denominamos «eróticos», completamente en el sentido del Eros del Symposium platónico, o «sexuales», ampliando deliberadamente el concepto popular de la sexualidad—, o bien son los instintos que tienden a destruir y a matar: los comprendemos en los términos «pulsión de agresión» o «de destrucción» (Freud, 1975, p. 3211).

Llanura de Tuluá presenta el ciclo de la naturaleza —por ello su ubicación en el exterior— se sigue un camino, el de la vida que se recorre y que tendrá un fin, pero que también puede verse interrumpida por la muerte prematura como la de los cuerpos que aparecen —irrumpen— y que trae ante el espectador o lector la presencia de aquello que cohabita dentro de lo humano: el aniquilamiento. El poema expone entonces cómo cualquier persona puede verse en esa situación, arrojada fuera del camino de la vida, pudriéndose al sol pero, al mismo tiempo, exclama la posibilidad de que cualquiera puede haber perpetrado tal trasgresión, solo es cuestión de cómo se recorre ese sendero.

El locutor poético ve como terrible la muerte de los dos jóvenes, que se convirtieron en piedra junto al camino; su discurso es una denuncia de los

hechos, su voz se alza más allá de las *amenazas y relámpagos*, que aterrorizaron a los fallecidos, ya que él decide no ser ignorante de la situación, como por fuerza lo son los muertos; se detiene ante ella y la contempla, su acción se dirige a nombrar, a vivificar el horror, la tragedia, como forma de reclamo ante quienes la cometieron. Así la vida se inmoviliza en este momento crucial de encuentro con la muerte para invitar al lector a reconocerla y no pasar despreocupadamente de largo.

La violencia ejercida contra el hombre y la muchacha lleva a preguntarse por sus verdugos; en el poema se indica que usaron palabras atemorizantes (*amenazas*), se sirvieron de una de las manifestaciones humanas más sorprendentes, su capacidad de hablar para agredir al otro como forma de violencia contenida en el texto en una esa palabra (*amenazas*) que adquiere fuerza por sus estragos. Dice el poema: *Y debieron ser terribles sus dos rostros*. Asimismo, los agresores practicaron la violencia física con armas de fuego, que queda metafórica en el poema con la palabra *relámpagos*.

Los siguientes versos explican el resultado de tales acciones donde el hombre y la muchacha fueron destruidos de todas las formas posibles; se aniquilaron sus mentes llenándolas de miedo y se devastaron sus cuerpos con heridas mortales, así lo evidencian los versos 24 y 25: *Son cuerpos que son piedra, que son nada, / son cuerpos de mentira, mutilados*. Además, sus cuerpos están condenados a desaparecer totalmente gracias a la labor de las aves de rapiña que los devoran. Hasta lo terrible de su muerte se borrará con el tiempo, la intemperie y los animales carroñeros y, por ello, como se dijo, el poema se constituye como un emblema permanente de lo ocurrido, impide el desvanecimiento de la tragedia de las *amenazas y relámpagos* (verso 23).

Conjuntamente con lo anterior resalta la noción de "castigo" que representa entre los seres humanos el dejar insepulto un cadáver, justo como aparecen los cuerpos del poema. No solo fueron asesinados, sino que permanecen abandonados a la vista de todos, es la "doble muerte" que ya Sófocles exploraba en *Antígona*, y que representa un gran deshonor para el fallecido y sus allegados, así los atroces actos amplían su rango de alcance incluso a los vivos, que sufren la abominación de que sus seres queridos sean destrozados aun después de muertos por animales de rapiña. Este alcance de la tragedia alude a las diversas repercusiones que tienen los actos de violencia.

El poema finaliza con la imagen de los dos cuerpos siendo devorados, dejándole al lector, receptor o espectador la responsabilidad tanto ante la desgracia ajena como ante sus propias acciones; ese es el único futuro que plantea el poema, debido a que para los cuerpos muertos ya no existe ninguno, es a quien va dirigido el poema al que se hace un llamado, "se puede considerar que el poema lírico tiene una fuerza subversiva especialmente poderosa. Y aquí, como después se verá, reside su valor educativo fundamental" (Widdowson, 1989, p. 247). Charry "enseña" con este poema la dureza, crueldad e inclemencia de los actos de violencia, los escenifica como forma de aviso permanente. "Charry consideraba que la "trascendencia vital" del poema era el fin de la poesía" (Trujillo, 2012, p. 62); de esta manera, compone un texto que pretende mantener vivo el recuerdo como forma de prevención, para evitar la repetición y como homenaje. Es un impedimento al olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLART, Pere (2005), *El contorno del poema*. Barcelona, Acantilado.
- ANSÓN ANADÓN, Antonio (2006), *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 47-48.
- BERMÚDEZ, María (2006, “De la prosa poética al poema en prosa”. En Antonio Ansón (coord.) *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza
- CASTRO, Osear y POSADA, Consuelo (1998), *Manual de teoría literaria*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- CERRILLO, Pedro y LUJÁN, Ángel (2010), *Poesía y educación poética*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CHARRY, Fernando (1963), *Los adioses*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional.
- _____ (1975), *Lector de poesía*. Bogotá, Colcultura.
- CULLER, Jonathan (2000), *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Editorial Crítica.
- DE LA CALLE, Roman (2005), “El espejo de la écfrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto. -La crítica de arte como paideia-”. Islas Canarias, Fundación César Manrique. <http://www.fcmanrique.org/recursos/publicacion/elespejo.pdf> (Visitado el 5 de octubre de 2016).
- ECO, Umberto (1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- FREUD, Sigmund (1975), *Obras completas. Tomo dos*. Madrid, Biblioteca Nueva
- Gran Enciclopedia de Colombia, Círculo De Lectores. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/charfern.htm> (Visitado el 22 de octubre de 2016)
- LA PESA, Rafael (1979), *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Cátedra.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. París, Verdier.
- QUILIS, Antonio (2003), *Métrica española*. Barcelona, Ariel.
- TRUJILLO, Patricia (2012), “Fernando Charry Lara: poeta y crítico moderno”. En *Estudios de Literatura Colombiana*, N.º 30, pp. 55-79
- TORREMOCHA, María Victoria (2010), *Estructura y teoría del verso libre (Vol. 77)*. Madrid, Editorial CSIC-CSIC Press.
- MOTATO, Hernando (2011), “La contemplación del amor en la poesía de Fernando Charry Lara”. En *Cuadernos de literatura No. 29*. Pontificia Universidad Javeriana, pp. 117-131.
- NAVARRO, Rosa (1998), *Cómo leer un poema*. Barcelona, Editorial Ariel.
- SÓFOCLES (2000), *Tragedias*. Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- PAZ, Octavio (1956), *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.

- WIDDOWSON, Henry (1989), "Sobre la interpretación de la escritura poética".
En Fabb, Nigel y otros (Comp.) *La lingüística de la escritura*. Madrid, Visor.
- ZORRILLA, Aníbal (2011), *El ritmo y la métrica en los textos literarios*. II Congreso Internacional de Teatro. Instituto de Investigación en Teatro Departamento de Artes Dramáticas. Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes.