

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
EVALUACION DE TRABAJO DE GRADO.

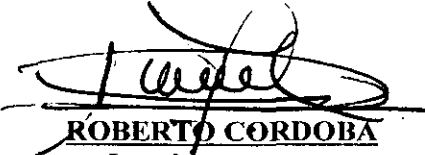
ESTUDIANTES: DELFA MAGALLANES ALANDETE  
DENISES RODRIGUEZ LOPEZ

TITULO: *“Cantos a lado y lado de la frontera. El adentro y el afuera en la obra: Canciones de un barrio en la frontera, de John Jairo Junieles”.*

CALIFICACION

APROBADO

*Wilfredo Vega B.*  
WILFREDO E. VEGA. BEDOYA  
Asesor

  
ROBERTO CORDOBA  
Jurado

Cartagena de Indias Diciembre 16 de 2008

T  
C864  
M27

2

**CANTOS A LADO Y LADO DE LA FRONTERA  
EL ADENTRO Y EL AFUERA EN LA OBRA "CANCIONES DE UN BARRIO  
EN LA FRONTERA", DE JOHN JAIRO JUNIELES**

**DELFA MAGALLANES ALANDETE  
DENISE RODRÍGUEZ LÓPEZ**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
CARTAGENA**

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

---

**Firma del Jurado**

**Cartagena de Indias, Diciembre 16 de 2008**

*“A Dios el motor de mi existir. a mi madre, a mis hermanos: Rosa y Luis Carlos. A mis sobrinas y una persona muy especial que siempre Estuvo conmigo, Seres que han sido interventores en este Proceso y que me han enseñado la virtud de la fe y la Constancia de que todo sueño se puede cumplir”.* **Delfa**

*“ A Dios por ser la luz que ha iluminado todas las instancias de mi vida, A mi Abuela celmira y a mi tía vicky dos Ángeles que desde el cielo me guían y protegen y quienes me han enseñado que el amor, la perseverancia y la educación son el mejor Legado de la vida. A mi Madre Virginia, mi hermana Muriel Y a mi familia Gracias por ser cómplices en mi senda”.* **Denises.**

**AGRADECIMIENTOS**

*Gracias a Dios por su bondad y su amor infinito que intervino en la realización exitosa de este trabajo a nuestros profesores, en especial a Wilfredo Vega Bedoya, gracias por ser interventores en nuestra imaginación, creatividad y por la escucha poética.*

6

**CANTOS A LADO Y LADO DE LA FRONTERA  
EL ADETRO Y EL AFUERA EN LA OBRA "CANCIONES DE UN BARRIO  
EN LA FRONTERA", DE JOHN JAIRO JUNIELES**

**DELFA MAGALLANES ALANDETE  
DENISE RODRÍGUEZ LÓPEZ**

**WILFREDO VEGA BEDOYA**  
Tutor

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
CARTAGENA**

**CANTOS A LADO Y LADO DE LA FRONTERA  
EL ADETRO Y EL AFUERA EN LA OBRA "CANCIONES DE UN BARRIO  
EN LA FRONTERA", DE JOHN JAIRO JUNIELES**

## CONTENIDO

### INTRODUCCIÓN

1.	CANTOS A LADO Y LADO DE LA FRONTERA.....	11
1.1	EL AFUERA.....	20
2.	LA CASA VERSUS EL UNIVERSO.....	28
2.1	EL DENTRO.....	28
2.2	LA CASA Y EL ORIGEN.....	31
2.3	COCINA Y ESENCIA.....	44
2.4	EL OBJETO COMO ESPACIO.....	50
2.5	EL PATIO.....	62
	CONCLUSIÓN.....	69



## INTRODUCCIÓN

### Un tal John Jairo Junieles

Desde aquella lejana ocasión en la que ganó el concurso de cuento organizado por la Universidad Metropolitana, parecía definirse la tendencia creativa de este joven escritor, tanto en su estilo como en el género que predominaría en sus textos. Luego habría de llegar su primer libro de cuentos y los que tuvieron la oportunidad de leerlo, podían sentir, además de esperanza por el nacimiento de un cuentista neto, la presencia del viejo Bukowsky en las historias narradas por la pluma del escritor sinceano.

Trece años hace ya de eso y desde entonces hasta ahora, John Jairo Junieles ha visto llegar a la luz de la publicación siete libros suyos. Siete testimonios sobre sus preocupaciones existenciales, su universo poético y su lenguaje estético. Pero ¿Quién es, hablando de méritos literarios, este Junieles, para que decidamos dedicar un estudio crítico a su obra?

Catalogado como uno de los escritores más prometedores del país, este joven autor fue invitado al Evento Bogotá 39, que en el marco de la Feria del Libro de Bogotá 2007, reunió a los escritores latinoamericanos menores de 39 años más sobresalientes; ganador de los Premios Nacionales de Cuento Universidad Externado de Colombia, y Universidad Metropolitana de Barranquilla, en 1995; ganador del Premio Nacional de Literatura Ciudad de Bogotá 2002; ganador del

Premio Ciudad de Alajuela, 2005 y el Nicolás Guillén de Poesía, 2007, además de varias becas de creación. Son estos juicios de valor que terminaron por despertar nuestra curiosidad. Surgiendo además la pregunta natural acerca de lo que pueda contener la obra de este autor para que la crítica literaria tenga tan alta estima de ella.

La respuesta de todo investigador literario deberá ser respondida en la obra misma, sobre todo si el valor de ella no se presenta de manera satisfactoria en los distintos textos críticos –que no son muy variados en cuanto a posturas y afirmaciones-, ni en los comentarios a su obra con índole publicitaria o como simples reseñas.

Buscamos sobrepasar el tipo de análisis crítico que está representado sólo en la importancia del patio en la obra de Junieles, como generador de materia poética. Creemos que son todos ellos aproximaciones aun breves y escuetas a la poética de este autor. Así mismo, no hay en nuestra Facultad un estudio profundo de las motivaciones estéticas y el universo poético de la obra *junielesiana*.

Es por ello que, al surgir la decisión de realizar el presente trabajo, nace no sólo la posibilidad de colmar las ansias de respuestas acerca del valor literario que pueda haber en la obra de este autor, sino que también se da inicio a un camino aun no recorrido en los estudios al universo de la poesía de John Jairo Junieles dentro de los trabajos y los proyectos de investigación con que cuenta nuestro Programa de Lingüística y Literatura, orientado como está al estudio,

interpretación y valoración del material literario local y regional en sus distintas formas de expresión y variantes generacionales.

El libro escogido para tal propósito es *Canciones de un Barrio en la Frontera*, por considerar que este libro da cuenta de una mayor madurez en la obra de Junieles, cuyos primeros libros parecen ser apenas ejercicios de reelaboración de trabajos de los autores que mayor influencia tuvieron en su universo por ese entonces en plena construcción. En nuestra opinión esta obra muestra una concreción que podríamos juzgar como definitiva en el universo lírico de Junieles. Y aunque la presencia de muchas de esas influencias sigue latente en *Canciones de un Barrio en la Frontera* se muestra la voz que por fin emerge de una poética junielesiana en consolidación; débil, trastabillante, pero cada vez más suya, más dicente; más en contacto con una conciencia que observa y crea imágenes del mundo que le sirve de referencia a su poética.

Esta obra parece estar construida sobre la nostalgia y en la mirada crítica a cada uno de los detalles de los espacios y la vida en la ciudad; como también es perceptible el contrapunto entre las cosas y hechos que hacen parte de una vida pasada y las cosas y hechos que dan forma a la vida actual en la urbe. Todo ello parecería estar resumido en títulos tan sugestivos como *Del monte vengo y pocas palabras tengo*, *Música para animales enjaulados*, *Mónica Bellucci en el baldío*, *Deja que el viento se lleve lo suyo*, entre otros.

Y es a partir de las características mencionadas como funcionan los símbolos "detectados" en nuestro análisis de la obra. Es decir, que la casa ya no lo será

más, sino que es espacio de nostalgia, de refugio y todo aquello que más precia la conciencia lírica, por mencionar un ejemplo.

### **Un análisis *Ontopoético***

Este trabajo nace después de la observación de que: *Canciones de un Barrio en la Frontera*, es una obra construida sobre la constante alusión tanto a espacios que evocan el estado de cosas que se han ido, como espacios habitados u observados por la conciencia lírica del ser que se desvanece en el *ahora* y en el *aquí*.

Eso nos llevó a rastrear elementos que juzgamos como permanentes y definitorios y que remiten o se relacionan con el sentido de resguardo o retraimiento de la conciencia poética, como contraposición a un afuera que es visto como amenaza para esa conciencia o para lo que representa su mundo, la certeza de su origen. Espacios simbólicos que denotan una angustia interior motivada por "... las limitaciones espaciales y temporales del mundo material circundante" (Bruton, 2002) en que se ve envuelta la conciencia lírica, al habitar una geografía que no es la suya: no la de su origen. Y esa observación será nuestro punto de partida, nuestra referencia permanente

El análisis que se realizará a esta obra estará regido por el método fenomenológico que busca hallar en las muestras de análisis una esencia susceptible de un valor universal, pero a la vez representa un esfuerzo por volver a encontrar el contacto ingenuo con el mundo, para finalmente otorgarle

un estatuto filosófico, ello será posible tanto en las imágenes poéticas con Gastón Bachelard, como en el lenguaje con Foucault (2008) y Bollnow (1962), pero sobre todo, el análisis de los poemas escogidos se llevará a cabo bajo los preceptos de la fenomenología consignada por Bachelard en sus libros *Poética de los Espacios* (1976) y *Poética de la Ensoñación* (2007), en los que se expone el poder de la imaginación como instrumento de conocimiento, que es la razón principal para haber escogido tal modelo de análisis, pues los estudios literarios -y este no es la excepción- tendrán siempre la pretensión de conocimiento, y la imaginación cifrada en símbolos, es una importante parte de la creación literaria.

Este trabajo se inscribe en lo que bien podríamos llamar la tradición que ha trazado Jorge García Usta<sup>1</sup> con su comentario a la obra de Junieles, quien ha visto en la poesía de este autor un intento de acercamiento al ser íntimo y a la esencia de su identidad, desde donde se realiza la "revisión" de lo "otro" que encarna la ciudad. En este aspecto nos acogemos también a las opiniones de Valdelamar sobre el carácter fundacional de la obra de Rojas Herazo, la cual termina por irradiar, entre otros, el trabajo poético de John Junieles; este estudio bien puede ser la entrada al análisis de la estética y el universo poético de nuestro poeta sinceano.

---

<sup>1</sup> Texto virtual bajado el 13 de enero del 2008. En: <http://espanol.geocities.com/johnjairojunieles/comentarios.htm#6>

Igualmente, nuestro trabajo se emparenta con la postura filosófica de Patiño<sup>2</sup> en cuanto a la obra del poeta de Sincé, pues para él como para nosotros, en *Canciones de un barrio en la frontera* "Junieles nos hace entender que somos de las fronteras, que apenas podemos asomarnos" a aquello cuyo secreto nos es negado.

Al sobrepasar los alcances de estos estudios, el nuestro busca inscribirse en la línea de estudios críticos que ven en las imágenes poéticas más que simples ideas arquetípicas y dar a éste un carácter gnoseológico. Por ello podemos decir que el presente trabajo tiene una pretensión ontopoética, esto es, que consideramos, basados en Bachelard, que la poesía oculta, tras los símbolos de sus imágenes, la capacidad de dotar al mundo, y a los hechos de éste que originan esas imágenes poéticas, de sentidos universales, *universales fantásticos* de plenitud de lo observado, de lo cantado por la voz lírica. O como lo dijera Bachelard, para que la poesía nos remita "no al origen de un ente, sino al de una imaginación expansiva, que encuentra su manera de ser en la propagación de una inteligencia cósmica" (1997, p. 10-12).

De este modo, las conclusiones que se vayan obteniendo del análisis de los versos y las respectivas imágenes en ellos, tendrán dos momentos: en uno, los sentidos encontrados en los poemas apuntarán a una necesidad de la conciencia por regresar a una esencia perdida en el tiempo (de allí se originan los símbolos de la nostalgia y el rechazo a lo actual); en una segunda instancia,

---

<sup>2</sup> Texto virtual bajado el 13 de enero del 2008. En: <http://espanol.geocities.com/johnjairojunieles/comentarios.htm#3>

la verdad reflejada en las imágenes se da como un hallazgo cósmico, una epifanía que dota de nuevos sentidos el mundo escondido en las imágenes.

Recurrimos a la ontopoética pues ella apela a un conocimiento que da cuenta de imágenes que traslucen los cambios del ser, lo mismo que su permanencia, busca determinar cómo se expresa el mundo a la imaginación del observador, el ensañador (Salazar, 2006), el poeta, en el caso de la literatura, desde lo poético, en tanto elaboración significativa que nos hace entender toda la profunda importancia de fenómenos de la realidad, permitiendo así la explicación intuitiva de esos fenómenos para cuya respuesta la ciencia se declara incapaz.

Desde una perspectiva tal, los fenómenos son vistos a partir de sí mismos y al presentarse tal como se presentan desde sí mismos (Bollnow, 1962, p. 525), lo que es motivado por la poesía. Pero el análisis fenomenológico de las imágenes poéticas conlleva a aquello que muchas veces denominamos la honestidad de la poesía, para decir que el poeta despierta su verdad con la verdad de lo que canta. Esta es también una buena razón para que este modelo estructure el presente análisis.

Nos proponemos demostrar la existencia, en el libro de John Junieles, de una poética del adentro y el afuera, representada en espacios resaltados por la conciencia lírica y que funcionan como símbolos de la protección, la amenaza, la libertad, entre otros. Igualmente, será nuestro objetivo señalar que el establecimiento de tales espacios simbólicos es la base para originar un

sentido aun más profundo y que se relaciona con el conocimiento del mundo, en tanto manifestación del cosmos y de aquello que está por fuera de la comprensión humana. También será nuestro propósito mostrar hasta qué punto la significación de este libro vaya más allá de una simple creación lírica e intenta constituirse en ejercicio de conocimiento.

Para llevar a cabo un estudio de tales implicaciones teóricas, el análisis de los poemas de nuestro libro se estructurará desde la propuesta de interpretación fenomenológica desarrollada por Bachelard en torno a los valores significativos de la poética del adentro y el afuera como formas de representación simbólica dadas más por la expresión de la imaginación ante hechos y momentos de la experiencia vital que por representaciones netamente geográficas e históricas.

Como resultado, tendremos dos capítulos, el primero de los cuales se centrará en el antagonismo que suele aparecer entre el afuera y el adentro en la imaginación ensoñadora de una conciencia poética, sobre todo cuando el primero es visto como símbolo de amenaza y lo extraño para un espacio interior del yo. En este capítulo intentaremos, sobre todo, mostrar de qué manera el afuera determina el fortalecimiento del adentro como resguardo, en la conciencia del soñador (la conciencia poética).

El segundo capítulo, dedicado al establecimiento del adentro como elemento de retorno, de refugio y seguridad, además como espacio de la reflexión del yo ante las evidencias de la vida, del mundo más allá de sí mismo. En este capítulo se hará una división que nos llevará a ver en la casa tres instancias de



intimidad: una dada por la cocina, como espacio de esencia y de la madre; otra por los objetos, como configuradores del decorado de la intimidad y las costumbres de lo propio, así como elementos del contacto con el mundo; y el patio, visto como un adentro en pugna con el mundo interior y reconfigurado por el avance del afuera. De igual modo, se contemplará y analizará la posibilidad del desdoblamiento del patio en símbolo de lo de afuera amenazador.

En ambos capítulos, el análisis se hará primero bajo la orientación fenomenológica del adentro y el afuera, rastreando y analizando los símbolos *cronotópicos* presentes a lo largo de los poemas; para después completarse con una lectura a los símbolos que vayan apareciendo junto a las imágenes representativas. Pero no debe engañarse quien lea este texto, bajo las falsas evidencias de un análisis basado en lo biográfico o histórico, pues el componente onto-poético que anunciamos como método, exige tener en cuenta que "...la fenomenología puede permitirse tomar la imagen en su propio ser, en ruptura con un ser antecedente" (Bachelard, 2007, p. 12).

Para el caso de la postura de la conciencia ante los distintos espacios por donde el ser se percibe, ya sea afuera o adentro, tendremos igualmente presente la afirmación de Bachelard, para quien "El sentimiento (...) es la manera como la afectividad humana se manifiesta en universales fantásticos, movidos por un impulso hacia la plenitud" (Salazar, 2006). De modo que, aun cuando hablemos de sentimientos de rechazo, amenaza o refugio, ello debe ser tenido en cuenta sólo para el análisis fenomenológico llano del contenido

de las imágenes, pero a partir de tal contenido debemos ser capaces de ir más allá y sacar un sentido más acorde con el concepto de plenitud y esencia, del modo en que lo hemos señalado, en el nivel de lo cósmico universal.

## 1. CANTOS A LADO Y LADO DE LA FRONTERA

*Afuera. Afuera tú no existes, sólo adentro*

*Afuera. Te desbarata el viento sin dudarlo*

*Afuera. Nadie es nada, sólo adentro.*

"Afuera" – Caimanes

Iniciaremos este análisis con una pregunta que se nos hace natural, ante la exposición de los preceptos epistemológicos que nos disponemos a seguir a lo largo del mismo: ¿Cómo es que imágenes subjetivas pueden dar cuenta de una realidad que aspira ser vista desde lo objetivo? Al no quedarse en las definiciones de la realidad basadas en la reducción, al incluir dentro de las posibilidades de la definición incluso aquello que lo definido no podría ser, la poesía se hace instrumento para definir el mundo.

Las imágenes de la casa definen tanto un adentro como un afuera y todo aquello que no es ni lo uno ni lo otro. Así que, aunque en este capítulo se analicen las imágenes de la casa desde su simbología del adentro, no es la casa un símbolo exclusivo de lo íntimo como refugio. La casa puede llegar a ser también opresión para una conciencia en busca de libertad, y las paredes de la casa son barreras que impiden el anhelado escape hacia la inmensidad. Igualmente, la casa puede servir como simple motivo para una significación más profunda en la relación del ser con el cosmos, en la búsqueda de respuestas acerca de la identidad y el destino.

Pero esas son variantes interpretativas que por ahora dejaremos de lado y nos remitiremos a la casa como símbolo pleno del confort en un mundo interior de recogimiento del ser. Para ello utilizaremos, igual que en los restantes apartes de este estudio, la fenomenología de las imágenes que remiten a y se originan en el espacio, haciendo una lectura lo más “inocente” posible a los símbolos y sentidos que en ella vayan apareciendo, de la manera en que aconseja Bachelard (1976).

En un interesante trabajo acerca de la relación psíquica del hombre con la sociedad, Raúl Páramo Ortega dedica un ensayo a la percepción que el hombre tiene del espacio (Páramo, 2006). Allí señala que éste, *El espacio*, “puede vivenciarse en cierto número de categorías, como, por ejemplo, protector-amenazante, estrecho-amplio, tránsito-estancia, extraño- conocido, lugar de realización-lugar de posibilidad de desarrollo, resistencia-frontera”. Y esto es debido a que el “espacio no puede dejar de tener cierto efecto sobre nosotros” (Ibid., p. 208).

Explicación breve pero suficiente para entender el hecho de que, en torno al elemento *espacio*, aparezcan determinadas manifestaciones poético-imaginarias que remiten a percepciones motivadas por la sensación de pertenencia o no al afuera y el adentro. Igualmente a percepciones psíquicas de sobrecogimiento o abrigo, libertad u opresión en cualquiera de los dos lados en que el espacio es “dividido” en una frontera originada por la experiencia subjetiva o por la *fenomenología de la imaginación*.

Igualmente, esas manifestaciones, al ser vertidas en imágenes poéticas, han de relacionarse tanto con lo espacial como con lo temporal, representadas sobre todo en el *cronotopo*, que es el nombre dado por Bajtin “a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimilados artísticamente en literatura” (Valdelamar, 2008, p. 38).

En este capítulo veremos cómo, de la oposición que la conciencia poética hace entre el “adentro” y el “afuera” –en el libro objeto de nuestro análisis–, surgen distintas imágenes cronotópicas encarnadas en la casa, el apartamento, la ciudad, la cocina, el patio, entre otras, determinado así mismo las imágenes de resguardo, temor, peligro, protección, abatimiento, revitalización, que se desprenden de tales elementos cronotópicos, en el análisis fenomenológico que de los poemas en torno a estos sentidos, se hará.

Para Bachelard (1976), no existe, en la más pura fenomenología, una clara distinción entre *adentro* y *afuera*, ello no es posible, sencillamente, porque “El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro” (p. 188). No quiere decir esto, según el autor, que ya esté dado una síntesis que apunte a la dualidad que suele atribuirse al ser humano; con ello, lo que Bachelard intenta reflejar es la posibilidad que tiene la imaginación poética de manifestar los estados síquicos de la conciencia. La poderosa acción imaginativa del poeta lleva a establecer una “oposición” entre “la reducción reflexiva [del filósofo] y ...[su] imaginación pura” (p. 191), haciendo de los hechos o impresiones contenidos en las imágenes que del

---

\* De ahora en adelante nos referiremos al libro analizado bajo las siglas CBF. Citaremos por la edición de la Alcaldía mayor de Bogotá, 2002.

mundo crea, símbolos de alta expresividad, o, mejor, el poeta, a través de las imágenes sobre el mundo, "afina" los símbolos de la vida (Ibid., p. 184).

Por otro lado, las imágenes creadas en torno al *adentro* y el *afuera*, entrañan sentidos de lo positivo y lo negativo, alrededor de los cuales se van creando también símbolos respectivos. Esto no se queda en la llana *oposición formal*, como tampoco en intuiciones *geométricas*. Si vemos en los espacios representaciones síquicas y poéticas del Ser, del poeta que las crea o de quien en ellas se reconoce, en tanto conciencia poética del mundo. Debemos pensar en esas representaciones como algo más complejo, al punto que, sólo la exageración elaborada sobre ellas por la imagen poética puede ofrecer una definición más real, pues abarca más posibilidades interpretativas.

Igualmente, aunque *adentro* y *afuera*, negativo y positivo sean símbolos de oposición en cuanto a que sean del *ser del hombre* o del *ser del mundo*, no podemos pretender la validez de una dialéctica que los escinda de manera tajante, pues no siempre el *ser del hombre* o el *ser del mundo* son opuestos o distintos (p. 116). La misma afirmación es válida para valorar el sentido negativo o positivo que esas instancias del ser puedan contener. En Bachelard (Ibid.), "Lo de fuera y lo de dentro son los dos *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal *adentro* y tal *afuera* (...) es [posible que] sea dolorosa a ambos lados" (p. 189). Lo leemos de Bachelard y se viene enseguida a nuestra mente toda una serie de ejemplos conocidos; entonces piensa uno en esa Sor Juana Inés de la Cruz, libre,

tranquila, radiante en su celda de convento; o en aquel poeta que cantaba  
 “Esta ciudad es mi celda”. O más aun, en aquella poeta cartagenera que dice:

Estoy dentro como ostra.

Estos ojos y estas manos y estas piernas  
 son cosas del azar.

(...)

Estoy dentro y me gusta

Para jugar a encontrarme, para jugar a que me

/ encuentren

(...)

Estoy dentro y me dejo caer y me dejo llevar (Vélez, 2007, p.14).

Ante tal evidencia, es posible que surja una reflexión, y haciéndolo quizás surja también la pregunta: si a ambos lados esta representado el dolor ¿Dónde está ubicado el ser, el ser del hombre? Digamos que el hombre está a medio camino entre el adentro y el afuera. El adentro que es él mismo y el afuera que es el espectáculo inasible del mundo; el hombre es la puerta misma que separa estos dos espacios, y a veces se cierra hacia adentro (hacia *lo mismo*), otras, se abre de par en par hacia el mundo (*lo otro*).

Esta idea se sustenta aun más en la afirmación de Bachelard (1976) de que en “la fenomenología de la imaginación poética [se] nos permite explorar el ser del hombre como ser de una superficie, que separa la región de lo mismo y la región de lo otro” (p. 192).

La supuesta espacialidad a que las expresiones afuera y adentro remiten se deriva en una significación mucho más profunda. Sabiendo que las imágenes poéticas del adentro y el afuera están motivadas, más que por coordenadas de lo geométrico, por impresiones del mundo referidas a momentos o experiencias vivenciales, es correcto suponer que a través de tales imágenes, junto a lo espacial aparezca también lo temporal, lo temporal como posibilidad de escape o retorno, según sea el caso: "Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias..." (p. 187).

Aparece nuevamente la idea del espiral y la inversión, donde adentro puede ser afuera y viceversa; volvemos también al *circuito* en que el tiempo puede repetirse. Si se regresa al espacio donde una experiencia transcurrió, "lo de dentro y lo de fuera se multiplica[n] y se diversifica[n] en innumerables matices" (p. 188).

Dudamos que Bachelard se refiriera con esa afirmación a un sentido que termina tan sólo en los dominios de lo temporal y lo espacial, o a la búsqueda inútil del regreso a los años perdidos. Lo creemos cuando revisamos puntos de la pretensión epistemológica que acogimos y que queda bien expresada en la opinión de Bollnow (1962), para quien

En la medida en que las cosas se dejan ver de forma correcta, es decir, tal y como son a partir de sí mismas, no sólo enriquecen y embellecen el mundo sino que al mismo tiempo transforman al hombre y le retrotraen al verdadero origen de su vida (p. 517)



A su esencia, diríamos nosotros para significar un retorno representado, al menos, el retorno a sí mismo, sin que ello implique unas vivencias psíquicas o biográficas, sino que sea un encuentro dado en la palabra, en el lenguaje<sup>3</sup>, como lo propusiera Foucault (21991).

Regresando a la oposición encarnada en el adentro y el afuera, señalemos que la idea de los espacios que se repiten y que dan cabida a un "nuevo tiempo" regenerado, halla buena representación en una de esas estancias de las que habla Bachelard: la casa. En ella, si bien hemos venido sosteniendo la naturaleza no tajante de la dialéctica adentro-afuera, es posible construir un verdadero espacio del adentro confrontado con un afuera que podría ser el peligro o la salvación, según la psiquis involucrada en la imaginación poética lo vaya determinando.

No queremos decir con lo anterior que estas instancias poéticas no sean representadas en los poemas como espacios físicos reconocibles: la casa, el patio, la calle etc.; lo que ocurre es que éstos se vuelven símbolos de la transmisión de sentidos de oposición entre el adentro y el afuera, pasado y presente, esperanza y desesperanza.

En Junieles, por ejemplo, el paisaje de, lo afuera esta dado más por lo urbano: un paisaje desolador que parece amenazar la esencia de la voz en los poemas.

---

<sup>3</sup> Y, como ya señalamos, iremos llevando a cabo el análisis desde las imágenes cronotópicas del adentro y el afuera pero sin dejar de lado el valor gnoseológico que estas mismas imágenes pueden aportar al estudio.

Este paisaje denota la decadencia humana en sus vacíos actos cotidianos. El procedimiento es similar al de un Machado retornando líricamente a los campos verdes, a la rivera del río, al estar junto a lo suyo, frente a la estufa y al horno de pan, elementos que se hacen espacios y símbolos poéticos de representación de un volver íntimo, de un entregarse al amparo de sus cosas. Como ese Gómez Jattin que pregonaba su fe en el pasado "como punto de partida".

No hay en los poemas del sucreño ni las tormentas ni la nieve Europea o el viento y la oscuridad del mundo. Hay, eso sí, los autos, las calles, la soledad y hasta la putrefacción que es el abatimiento del ser en un espacio no-íntimo.

Así, la casa en Junieles, los espacios internos y los objetos que remiten al origen, a la esencia y al recogimiento íntimo de la consciencia lírica en sus cosas, representan la posibilidad de un antídoto ante ese abatimiento que es producto del contacto con el mundo (ese mundo del afuera), del desencanto y la vulnerabilidad:

El raro metal del aire te ocupa, tu carne, tus vísceras son una  
pared que divide una sustancia, y sin embargo hay algo más  
adentro, una cosa de nacimiento ( *En alguna línea, ahí detrás*, p.  
64)

Junieles ha elaborado en su libro una poética del *adentro* y del *afuera*, en la que lo *adentro* está representado no solo en la casa, sino también en sus

espacios interiores y los objetos y practicas que en ella hay, mostrados e idealizados en la voz lírica, en retrospectión y anhelo por lo perdido:

Afortunadamente los dos sabemos  
que los pájaros que no han vivido en jaulas  
creen que el cielo es una enorme cárcel (*Música para animales enjaulados*, p. 37)

La experiencia es el factor determinante del carácter positivo o negativo del afuera y el adentro. Las palabras de Bachelard, que definen al ser como "dispersión que refluye hacia un centro", entran a funcionar perfectamente al contacto con estos versos; se entiende que, para el alma oprimida por el afuera (el tiempo, la vida en la sociedad, el descontrol de la vida en la ciudad, la inmensidad), éste es la cárcel y el refugio íntimo del propio ser es un alivio o, al menos, al posibilidad de la esperanza. También al contrario, todo según en que lado se hayan vivido las más importantes experiencias de la vida particular.

Importa entender, que en *Canciones de un Barrio en la Frontera* se ha elaborado básicamente una estructura temática que resalta el antagonismo adentro-afuera, casa-universo, pasado-presente, allá-acá, íntimo-otro, y que de esa elaboración se produce la aparición de diversos espacios poéticos de lo de adentro y de lo de afuera, cuyas significaciones iremos abordando con ayuda de los conceptos proveídos por Bachelard y de las abundantes muestras que la misma obra de Junieles ofrece en este sentido.

Otro ejemplo se da en los versos:

Sylvia Plath

lejana muchacha tan cerca

yo también soy esta espina que me avisa que estoy vivo

(...)

Sylvia Plath,

Muchacha de Massachussets, a mí también me ocurre el mundo

(*Lejos de Nueva Inglaterra*, p. 45)

No parece necesario señalar de manera enfática, en esta muestra, la clara postura de confrontación de la conciencia lírica con el afuera: el mundo. El ejemplo se justifica en la necesidad que hay de recalcar los valores significativos que sentimos en los textos que conforman nuestro objeto de estudio. El adentro y el afuera, entendidos no como espacio geométricos, sino como estados del espíritu, instancias poéticas de la consciencia lírica impulsadas por experiencias que, al ser retratadas pueden llegar a hallar sentido en la conciencia de los lectores

### **El afuera**

Afirmando el carácter de negativización que se infiere en el afuera que la voz lírica elabora en *Canciones de un Barrio en la Frontera*, surge de inmediato la necesidad de señalar cuáles son los símbolos que remiten a ese afuera amenazador del que hablamos. Resultando que, al contrario del adentro

positivo, en este libro no aparecen definidos los espacios del afuera sino en frases y alusiones de lo negativo en el no-lugar que éste representa para la conciencia poética.

Kenya va y viene en el andén.

Parece que andara bajo una estrella propia pero  
son efectos de un vestido plateado y estrecho que  
favorece su culo en forma de corazón.

Cada vez que un auto aminora, cruza palabras y se marcha  
dentro,  
al rato vuelve, y así toda la noche.

Kenya es bella, una flor crecida al descuido en la acera

(...)

Como una cenicienta del amanecer,

Kenya desaparece como un gato a quien el día persigue con una  
escoba (*Una flor crecida al descuido*, p. 34-35)

Resalta, para el sentido del afuera que intentamos mostrar en este estudio, el verso "Kenya es bella, una flor crecida al descuido en la acera", en que se percibe toda la fragilidad de un ser a la intemperie; la calle, como símbolo de no-lugar, es un afuera para el espíritu del poeta. El contraste con el afuera se produce en el poema mismo, cuando la voz poética nos revela que "En casa Kenya tiene un hijo, música romántica, / y un álbum de fotos pegajosas". Y hay que fijarse con atención en la frase "En casa": de manera explícita, no el apartamento, como en los versos: "Y mi ahora es un apartamento" (p. 36), y

"...mamá parece mirar a través de las paredes/del apartamento y cruzar la ciudad y los campos hasta su/tierra" (p. 9), versos en los que estos espacios son presentados por la voz poética como no-espacios. Sobresale de estos versos la "Casa", aquella presencia repetida en el libro, símbolo que será materia en el siguiente capítulo.

Por ahora sigamos con las imágenes del afuera. La voz del poeta canta:

Y tú niña, quisieras que los autos vayan mas lentos,  
 Que los rabiosos transeúntes piensen en la luna  
 Que la soledad sea de tu medida, que la luz cuide de ti.

Y yo,  
 Un hotel lleno de voces con ventanas hacia el cielo y basura  
 Oculta en los rincones (*Lo que cantan las ballenas*, p. 38)

Bastante materia hay aquí para determinar el valor significativo de las imágenes, en tanto reveladoras de un afuera negativo, de una crítica de rechazo de la conciencia lírica a todo lo que sabe a exterior, a no-lugar, a no-ser. Los autos aparecen aquí como elementos "solidarios" de la amenaza del afuera: quisiera la voz poética que otra cosa fuera el mundo, entre esas, que los autos fueran más lentos; lo mismo quisiera la *niña*. También están esos *rabiosos transeúntes*, amenaza e indiferencia, complemento de una indefensión total. Como espectador, la conciencia poética, atormentada e impotente, hecha símbolo del no-lugar que es el ahora: un hotel, espacio de

vivienda, sin embargo, espacio contrario a la casa, más que espacio, el hotel es un sitio de paso, no de habitación.

Así mismo se muestra el apartamento en los versos en que aparece. En el poema *Ella parecía un deseo de cumpleaños*, la voz canta: "Ayer dejé a mi amor. / Compartíamos un apartamento, / un sitio por fin estable para mi mala suerte" (p. 39), donde es posible deducir un cierto sentimiento de no concreción de lo esperado. El apartamento, ese sitio "estable" escogido para terminar la mala suerte, es un falso hogar cuya caída precipita enseguida la caída de la esperanza: la esperanza de la permanencia se desvanece con el abandono de todo lo "encontrado" en el presente. La promesa de hallar la estabilidad es similar a la promesa del retorno a lo perdido, al regreso al ser, al origen, y todo eso es, no obstante, un imposible:

Una noche cualquiera me fui,  
 como un forastero descubre que se equivocó de puerta.  
 Una sola maleta tras tantos años no es buena señal  
 para el que observa, pero un gran alivio para el viajero (Ibíd.)

Cada puerta encontrada es la equivocada, por eso la huida, que debe realizarse constantemente, en cada momento, incluso *una noche cualquiera*. El alivio de huir de los no-espacios es el único consuelo permitido para ese permanente viajero que es el que busca sin encontrar, el que intenta sin la posibilidad de retornar. Imposibilidad que se hace más palpable en los siguientes versos:

Miro de soslayo el baldío junto al edificio  
 un espacio donde ya no puedo entrar como en tantas  
 otras partes por donde mi vida pasó como un relámpago,  
 sin darme jamás tiempo para detallar los actos,  
 como quien conduce cuesta abajo una bicicleta sin frenos  
 (*Mónica Bellucci en el baldío*, p. 27)

La de la búsqueda es la misma idea que encontramos en otro poema: *Contra todas las puertas*, en cuyos versos, la voz poética trasluce, usando la imagen de un perro viejo, la incesante búsqueda de algo no encontrado:

Lucero cabecea perdida  
 como quien busca algo,  
 un plato de comida, un gato circulando  
 entre las cajas o las matas de plátano

Va de un lado a otro  
 como si escuchara voces  
 que la llaman de lados opuestos del patio.

(...)

Al cabo del día, y tras larga búsqueda,  
 Lucero termina en su lugar de siempre,  
 un oscuro y fresco rincón bajo el lavadero  
 (*Contra todas las puertas*, p. 41-42)

Analizando el sentido, podemos decir que, para la voz poética, somos perros ciegos en busca de un mejor lugar, nos dirigimos hacia su inexistencia o hacia la imposibilidad de penetrar su misterio, la opción es entonces el retorno.



Aunque en otros versos, el yo lírico cante:

Vamos a llegarnos,  
 como un par de ciegos que entran al cine.  
 Porque pensar que existes en algún lugar  
 me ayuda a seguir.  
 Porque sé que en tu pecho sabes  
 que los mejores besos son los que  
 llegarán.  
 Aquellos que guardo sólo para ti  
 ese sueño que nunca olvido al despertar  
 ( *Los que oyen canciones en la oscuridad* p. 30)

El retorno se da por la esperanza de mejores tiempos que han de venir, por lo que aún no se pierde, pues no está. El movimiento de retorno, sin embargo, se invierte: el retorno es entonces ir en busca del futuro.

Pero volvamos a los no-lugares. Ya dijimos que el hotel y el apartamento lo son, debido a su carácter de espacio de paso, de no habitación, aun así son de carácter definitivo.

Los elementos espaciales de significación en *Canción de un barrio en la frontera* no están explícitamente presentes en la totalidad de los poemas pero, a través de la voz lírica, puede irse relacionando este sentido global, del que hablamos, con frases o palabras que remitan a él, es decir, si estos espacios

se hacen símbolo de una estética y una poética de un estado del espíritu, es posible rastrear su presencia en distintas formas de uso de la palabra.

El análisis interpretativo de grupos de elementos simbólicos que, por si solos o en combinación, sugieren un universo poético en este libro de John Junieles, nos deja frente a tópicos como: la casa, en tanto a universo opuesto a un afuera que es el mundo, los espacios de la casa y los niveles de resguardo o retraimiento. Igualmente los objetos y los espacios y el tiempo y los espacios.

En John Junieles, principalmente en el libro objeto de nuestro análisis, la Poesía es una casa confortable a medio camino entre lo perdido y la vida presente, que se muestra hostil y ante la cual, ese que somos, bien podría reducirse a un caballo con deseos de correr y que se reprime por miedo a una *yerba* que se hizo *amarga*, prefiriendo entonces el retorno a lo suyo, junto a la madre:

Yo tengo un caballo en mi corazón,  
no quisiera pero, así son las cosas,  
qué le voy a hacer.

Él corre montes y hondonadas  
hasta mis ojos,  
y cuando se dispone a saltar afuera  
jalo la brida y lo regreso al corral.  
Entonces se encabrita, pero luego se calma,  
recuesta su cabeza en mis costillas,

siento su saliva gruesa,

oigo su sollozo de marea ( *El dulce sudor de los caballos*, p. 21)

Perfecta muestra de una conciencia que se debate entre el adentro y el afuera. El adentro como reposo y seguridad. La conciencia asimila a un caballo desbordado sus ganas de vida: la vida en el afuera, que sin embargo es refrenado por la conciencia: "cuando se dispone a saltar afuera/ jalo la brida"; así mismo, el corral representa ese adentro de resguardo, sentido que se percibe en todo el poema.

## 2. LA CASA VERSUS EL UNIVERSO

### 2.1 EL ADENTRO

Basta precisar los peligros o el acecho del afuera para que aparezcan las bondades del adentro. El adentro no se configura como espacio de resguardo, de calma y de no-tiempo por sí solo, si lo hace es por la presencia del afuera como no-lugar, como espacio amenazador del ser de la conciencia poética. Sólo así se hacen opuestos definidos.

En su libro *Poética de los Espacios*, Gaston Bachelard (1976) ha construido una bella explicación del simbolismo de la imagen de la casa en la literatura, tanto en poesía como en narrativa. En su análisis establece básicamente dos espacios de profunda significación originada, más que en fijaciones la psicológicas, en la *fenomenología de la imaginación*: un afuera que amenaza a lo de dentro -pero representando el primero, unas veces lo íntimo y lo seguro, trastocándose otras veces en libertad y salvación.

Así ve Bachelard la interacción de los espacios poéticos que representan lo externo y lo interno en la estructura significativa de las obras que analiza. El crudo invierno, el cielo oscuro o la inmensidad agobian el alma del poeta, cuya serenidad y recogimiento están representadas en la choza -o en la casa-pequeña pero fuerte, que resiste a la hostilidad del espacio exterior encarnado en la naturaleza en su mas inclemente manifestación.

Aquí está profundamente implicado el concepto de *ahora*, en oposición al de *antes*, por lo tanto, también el *aquí* y el *allá* se muestran opuestos y denotadores de dos esencias distintas y espacios en contraposición habitados por dos seres que bien pueden no reconocerse el uno en el otro, como en aquella imagen en que un hombre va a afeitarse y, al otro lado del espejo está aún el niño, como presencia imborrable junto a la que no cabe ese ser de ahora: el adulto, en un *aquí* que está mayormente incorporado a los espacios distintos a la casa, es decir, en un afuera.

Y recordemos las implicaciones que los espacios tienen en la poética de la imaginación con respecto a la articulación entre esos espacios y un tiempo que los rige, es decir, los espacios se desarrollan en la imaginación a la par de un tiempo que les es correspondiente en la visión de la conciencia que los invoca. Lo que tenemos es la clásica visión romántica de nostalgia ante el panorama de un paraíso perdido y actualizado en las imágenes, como si de ello pudiera derivarse un retorno.

Pero tal retorno está más allá de un regreso a lo que éramos en un tiempo anterior, lo que ocurre es "...la permanencia en el alma humana de un núcleo de infancia, de una infancia inmóvil, pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir, en su existencia poética" (Bachelard, 2007, p. 151). Las imágenes poéticas propician entonces un mundo otro en la ensoñación, en el que el pasado se revitaliza pero no

retorna, dicha revitalización debe entenderse más como una postura desde la cual la conciencia poética realiza la evaluación de su ser y del mundo.

## 2.2 LA CASA Y EL ORIGEN

La imagen mostrada en el poema se halla distante de todo el pasado que podía haberla preparado en el alma del poeta puede de ese modo revelar su valor poético mediante la riqueza misma de sus variaciones

Bachelard

La infancia como motivo estético y poético se ve escenificada en espacios que remiten al origen y, por lo tanto, son espacios de enorme valor para la conciencia, en su afán del retorno, de la resistencia a la pérdida. La infancia es retratada como el espacio edénico desvanecido en el tiempo, pero incólume en la memoria, protegido por las pinturas de los espacios en que transcurrió, de los rituales y prácticas que le dieron sentido; agazapada tras el "decorado" interior en que esa infancia late, la voz lírica revitaliza las imágenes del ayer.

"Hoy la casa de mi infancia ya no existe ni hace falta yo la llevo bien adentro en mis entrañas" y "Me gusta regresarme del olvido para acordarme en sueños de mi casa del chico que jugaba a la pelota", dice Fito Páez en sus canciones *La Casa desaparecida* y *Al lado del Camino*, respectivamente. Lo mismo pareciera afirmarse en la poesía de Junieles, en ella, la voz dota las imágenes de una cierta sensación de revitalización de la casa, del pasado grato en ella y sus *subespacios*, de la esencia de que está formado lo íntimo que pervive en el ser.

Ello es quizás debido a que, como afirma Otto Bollnow, "Hay zonas en las que reaccionamos con cierta alarma, erigimos barreras. En un fondo oscuro yace de algún modo el solar de la niñez, más allá de la casa aparece la tierra natal

(...) como campo de todas las relaciones especiales" (p. 549). Ya hablamos precisado acerca de la labor definitoria que ejerce la presencia del afuera sobre los símbolos del adentro. De esa forma debe entenderse, según es nuestra opinión, la afirmación de Bollnow.

El origen se concreta en el libro, en versos como:

Vengo de una casa con techo de dos aguas y cuartos de tierra  
pisada, alumbrada en las noches por velas y lámparas de  
petróleo

Vengo de un patio donde siempre huele a azahar de la India,  
a orín de caballos, se pasean enormes morrocollos entre  
matas y piedras, buscamos nidos de alacranes para orinar  
sobre ellos.

Vengo de un cuarto,  
de un rincón  
de un baúl sobre el que reposa el almanaque Bristol

Vengo de una hamaca donde el abuelo me da su primer  
Consejo (p. 13)

Aparte del verbo que encabeza la mayoría de los versos de este poema, la idea del origen se da por las imágenes de la casa "hecha" sobre las costumbres y los usos. La infancia es aquí retratada en la apacible vida en el patio y los rincones de la casa. Es destacable en este poema el que el patio aparezca como jardín, como paraíso y albergue del universo infantil. Y ya tendremos ocasión de ver que esta es la única vez en que la conciencia lírica, en este



libro, construye en la imaginación a un patio como espacio seguro o como indudable espacio de la casa o del mundo íntimo perdurable.

Otro poema que remite al origen, aunque ya no necesariamente la infancia, es el poema *Del monte vengo y pocas palabras tengo*, poema que, por cierto, guarda similitud poética con un poema de Raúl Gómez Jattin en que éste hace un homenaje a Leandro Díaz\* y, de paso, retrata un mundo mítico propio del universo rural de su Cereté y, por ende, de su origen:

Alejandro Durán levanta la cabeza, mira el mundo con los ojos  
brillantes y acepta una vez más el reino del verano.  
Su voz tiene esta tarde la belleza de una muchacha desnuda.  
(...)  
Viene amanecido de cantar para blancos en una finca cerca de  
Planeta Rica, y espera en el camino destapado un carro que  
lo lleve hasta Montería  
(*Del monte vengo y pocas palabras tengo* p. 55)

Otra vez el origen, esta vez a través de la imagen de ese *Alejo*, que es elemento del pasado y del universo en lo propio, en las costumbres y el ambiente en la casa y en lo rural -opuesto a lo ciudadano-, espacio de seguridad y bienestar, para la conciencia poética.

---

\* Pero ese, al igual que los otros encuentros de este tipo, hallados a lo largo del análisis del libro que nos ocupa, es materia para un estudio más detenido.

Digamos que la gran zona de reacción a la que se refiere Bollnow es lo otro, lo *no-propio* (el afuera), en ello encuentra el ser íntimo motivo de *alarma*. Así también el tiempo, si queremos hacer más completa nuestra orientación interpretativa. Las barreras que se oponen a la amenaza son el ser mismo, el mundo que lo constituye interiormente. La tierra natal y la casa son equivalentes al origen, ellos, en tanto espacios del pasado, son un *punto fijo* en el alma y la memoria poéticas. La permanente y fallida búsqueda del retorno o de un espacio y tiempo mejores, está soportada por el recuerdo y exaltación de la vida en lo habitado, tal y como en Bollnow, para quien "habitar quiere decir tener un punto fijo en el espacio, pertenecer a tal lugar o estar arraigado en él" (Bollnow, p. 561).

Si es verdad que "en el ser es todo circuito (...), desvío (...), retorno (...), rosario de estancias", tal verdad debemos verla condensada en la casa, no como espacio geométrico y habitable, sino espacio habitado y representación del retorno. La casa se consolida como espacio de retorno, pues en ella, por acción de la imaginación, el ser íntimo pervive al tiempo. El regreso a la casa es el regreso al ser, a la esencia del ser. La frase de Bachelard (1976, p. 187), entonces, remarca la existencia de un intento constante de la conciencia lírica por regresar a la esencia del ser.

En la oposición *afuera/dentro*, promovido en el "acuartelamiento" en la casa, se genera la contrariedad del ser del mundo con el ser propio (asimilable también en el ser del mundo interior). Cuando se produce "la disminución del ser del

mundo interior” se da el “aumento de la intensidad de todos los valores íntimos” (ibíd., p. 55).

Tal disminución es, la mayoría de las veces, resultado del contacto con las adversidades del mundo exterior, que Bachelard simboliza en ocasiones con las inclemencias de la naturaleza, para las cuales, el calor y el confort de la casa son imágenes opuestas. También, con el desvanecimiento del ser en el tiempo, las imágenes de la práctica de habitar la casa, junto a lo suyo y a lo suyo, cobran mayor nitidez para la conciencia del ser, para la conciencia poética.

La instauración de la casa como fortín de las imágenes de la memoria y de lo íntimo, instaura también una rivalidad dinámica entre la casa –que es por ratos el ser y el propio cuerpo- y el universo. Toda la inclemencia señalada por Bachelard (1976) como motivador temático de las obras que utiliza para su estudio, se puede comparar en la obra de Junieles con el desgano, la desazón, y hasta la decepción de la conciencia poética ante la aterradora visión del mundo exterior, que toma la forma de la implacable y complicada vida en la ciudad, en los vicios y la amenaza que se cierne sobre sus espacios y los seres que los habitan.

La casa, se conserva intacta en la mente del poeta y en su voz, sirviendo de reserva de lo íntimo suficiente para contrarrestar “las fuerzas” de lo ajeno, del afuera. Esta es, además de espacio de fuga del desolador paisaje del aquí y el

ahora, fuente primera del despertar hacia el mundo, espacio en que ese mundo puede ser observado en serenidad, bajo la seguridad que ofrece el abrigo.

Es madre y patria en ella la vida transcurrió tranquila y la salida al mundo era siempre una aventura fácil de asumir, pues, había la posibilidad de regresar a ella, incólume e intacto. La casa es espacio diario de los ritos que confirma la vida y el refugio. En la memoria del poeta, el hogar es condensación de la vida y el tiempo perdidos, o a punto de perderse: de la vida en lo suyo, en su alquimia.

Esa casa es mucho más nítida en el libro que nos ocupa: el cuarto libro de John Junieles. En él, ésta se erige como espacio poético de resistencia fundado por la voz lírica como respuesta ante la amenaza de ese mundo en que se encuentra inmersa la consciencia del autor:

Vengo de una casa con techo de dos aguas y cuartos de tierra  
pisada, alumbrada en las noches por velas y lámparas de  
petróleo

Vengo de un patio donde siempre huele a azahar de la India,  
a orín de caballos, se pasean enormes morrocollos entre  
matas y piedras, y buscamos nidos de alacranes (p. 13).

A su vez, a la par de la instauración de la casa como espacio de salvaguarda del mundo íntimo (el pasado íntimo), aparece, por oposición, otro espacio

poético en que ese mundo amenazante adquiere la representación del afuera, de *lo otro*:

*Lo otro* es una maleza que invade los predios de la memoria y del mundo interior, que ha entrado por el patio (*el patio esta vencido*), poniendo en riesgo su permanencia y, con ello, el establecimiento de su origen. *Lo otro* es el mundo fuera de la casa, lejos de ella espacial y temporalmente. Es la consciencia que se sabe privada de las prácticas de lo íntimo dentro de los límites de la casa.

Por supuesto, no nos referimos a la casa como espacio físico o espacio que pueda ser recuperado en su condición física, pues el escenario de la ensoñación "... no tiene que ser lugar concreto para contener los ingredientes (...) del espacio poético" (Bachelard, 1976, p. 173), hablamos de la forma en que el autor aprovecha la evocación de tales espacios físicos para construir un espacio poético íntimo y de lo propio.

En opinión de Bachelard, la casa toma valor para nosotros y por nosotros. Se llena de sentido cuando se le vive y se reedita su sentido cósmico cuando se le construye en la memoria, cuando se le hace imagen poética de la nostalgia. Pero "¿Lo que fue ha sido? ¿Los hechos tuvieron el valor que le da la memoria?" (1976, p. 68). Se deduce entonces que, con la presencia de los símbolos de tristeza -que son los paisajes invernales de los poemas europeos que el autor toma como referencia-, la casa, la infancia en ella, lo íntimo,

funcionan como símbolos en una técnica de introspección y de retorno positivo al pasado.

La casa sirve para mostrar un contraste entre el afuera: la ciudad, lo urbano, lo adulto, lo pasajero, lo nuevo y elementos del adentro como: la cocina de la madre, elemento doblemente importante, como espacio poético de recogimiento, de abrigo y como portador de esencia del ser. Con el apremio del tiempo (pues el "ahora" va indisolublemente ligado al "aquí", al "afuera" como amenaza), más vale vivir en lo provisional [que es lo etéreo del recuerdo y la ensoñación] que en lo definitivo" (ibíd., p. 70) del aquí -el ahora- que es el reino de la imposibilidad del retorno.

Aspecto resaltable, dentro de la construcción simbólica que Junieles hace de la casa como espacio de retorno, es la similitud poética entre esa casa y el universo simbólico de la obra de Rojas Herazo.

En una entrevista, el maestro Rojas Herazo, tratando de establecer las fuentes vivenciales de su universo, reconoce que, es posible que "del acontecer en la costumbre haya salido todo lo que soy" (Valdelamar, 2008, p. 54), refiriéndose al hecho de que los motivos estéticos y poéticos de su narrativa y de su obra entera hayan salido de su entorno en la infancia, al lado de su abuela y de lo suyo: este es el elemento esencial de su literatura. Dice Rojas Herazo: "No sólo he vuelto a él siempre que he necesitado elementos para expresarme, sino que regreso, vivo en él, la mayor parte del día".

En ese sentido, convergen Rojas y *CBF*, sin que se necesite que Junieles haga afirmaciones similares, en cuanto a su obra. Es posible suponer que las palabras de Rojas describen la infancia como un momento fundacional del imaginario que pervive en su obra y que, de paso, describe en algo la de Junieles que analizamos en este estudio. Incluso, el elemento de confrontación entre lo "rural" y lo "urbano", como instancias experimentales y vitales opuestas, es claramente asimilable en ambos autores.

Si para Rojas "...en ningún sitio como en la ciudad, el hombre ha estado más abandonado y hambriento, más ebrio..." (Ibíd., p. 58), para Junieles, el presente, la vida en lo urbano es un apartamento sin patio, una chica que sorteando los peligros de la noche y la soledad, una cabina en medio de una calle con un teléfono que repica incesantemente sin que nadie lo conteste.

Por cierto, que estas dos similitudes, reflejan otros aspectos de la obra de estos dos autores: ello constituye la "representación del universo vital autobiográfico" (Ibíd., p. 59), en torno al cual se organizan los mundos literarios de estos dos escritores y a través del cual se nos refleja el sentido de sus obras.

En *CBF*, lo autobiográfico, con respecto a la ciudad (su llegada a Cartagena y posteriormente a Bogotá) invade la conciencia lírica del yo poético, al punto mismo que las imágenes que constatan lo íntimo (la vida en su pueblo, podría decirse), terminan por retratar "una extraña criatura que camina sin arraigo, sin razones, buscando un lugar al que ya no pertenece y que, tal vez, ya no existe o nunca existió (Patiño, 2008), la arcadia, el espacio edénico lejano en la

memoria y la conciencia. En este punto, las imágenes de intento de reconstrucción remiten a un "paraíso ensoñado" (Valdelamar, 2006, p. 58)

Estas *Canciones* de Junieles, con un toque de poética cósmica, son entonadas desde la esencia representada en la casa, no importa si vemos la casa como espacio físico o como un estado espiritual de retorno, para el sentido del sentido y para la búsqueda de respuestas que plantea, ambas representaciones funcionan.

Junieles acude a imágenes familiares para establecer su espacio de resguardo. Esas imágenes remiten a estado de tranquilidad tenido en algún momento del ayer. El ayer no se va sino que está ahí presente, revoloteando en la memoria y dejándose reconstruir en la imaginación poética, ocurriendo de nuevo, eternamente; en la fenomenología propuesta en las palabras de la voz lírica, como si esa voz lírica se acogiera a esa especie de evangelio en que hay fe "en el pasado como punto de partida".

Las imágenes creadas por evocación del yo lírico se hacen símbolos de ese ayer. Así se deja ver en el poema *El viejo aroma*, nombre que es ya una imagen: la conciencia lírica escoge *aroma* y no *olor*. Y eso es tal vez debido a que la palabra *aroma* tiene sobre sí una carga significativa más positiva, entrañando también el sentido de esencia, que es un sentido perceptible constantemente en los poemas que hacen parte de este libro. Esencia, en todos los sentidos que lo poético y lo ontológico permiten:



Los gatos se esconden para morir, los perros regresan a casa. Te detienes frente a esa costumbre doméstica, presientes que hay una lección en ella, un misterio impenetrable, como el rostro de un condenado (*El viejo aroma*, p. 20).

La costumbre doméstica es manifestación de lo íntimo, el espacio de encuentro con uno mismo, tan impenetrable. Los gatos se esconden, eso refleja también movimiento hacia un adentro, asimilable al regreso del perro a la casa. Son dos imágenes representando dos formas del repliegue hacia el adentro, marcadas por lo íntimo, pero también determinadas por lo íntimo.

Sin embargo, esa lección en lo doméstico de la que nos habla la voz poética, la propician la casa, los ritos y la convivencia en ella. De esas instancias vitales se desprenden los sentidos que en la simbología de la casa tienen los objetos y espacios relacionados con ella; a veces refiriéndose al adentro, a veces al afuera y, en ambos casos, tanto de forma positiva como negativa. Con todo, el adentro aparece mayormente acompañado de atributos positivos, constituyendo un eje referencial del yo lírico: *antes-allá-adentro-refugio-íntimo*, que también, en la mayor parte de los casos, es opuesto al otro eje: *ahora-aquí-afuera-desamparo-amenaza*.

En medio de ese adentro de la casa, que supone un confort y la seguridad, se configura un espacio en que el movimiento hacia el centro (hacia sí mismo), realizado a través de las imágenes poéticas, introduce la duda en el adentro íntimo, en la certeza del repliegue, como si incluso las coordenadas

desaparecieran y éstos, adentro y afuera, se hicieran sitios no perceptibles, no definidos:

Quién está ahí respirando adentro

eso de voz suave como alas de colibrí.

Miro a través de él,

alrededor de él,

dentro de él.

Quién vive ahí adentro,

quién, en esos extraños lugares

casi amenazadores

*(¿Y si sólo somos sombras de lo que pasa en otro sitio?, p. 61).*

El ser no se reconoce pero se busca con insistencia. Una búsqueda más allá de sí pero en sí, las palabras son reflejo de la aspiración de la certeza, la misma que está representada en la necesidad de Foucault de una "Transición hacia un lenguaje en que el sujeto está excluido, [es] la puesta al día de una incompatibilidad, (...) entre la aparición del lenguaje en su ser y la conciencia de su identidad", de su no-identidad, pues ella es también una incesante búsqueda. El ser busca certezas así tenga que acudir a lo que perdió, como ya hemos visto en la mayoría de los poemas. El espacio como representación de la imaginación es también representación del vacío que se anuncia en el lenguaje (Foucault, 2008). El ser íntimo busca al ser cósmico, que es su reflejo, como sugiere el título de este poema, "sólo somos sombras de lo que pasa en otro lado". La duda que aun no se aclara. El vacío que no se llena.

No intentamos contradecir lo hasta ahora dicho. El adentro y el afuera como imágenes portadoras de un sentido de refugio y amenaza existen. Existen tanto para expresar las ansias del refugio en la concha (Bachelard, 1976) como la tentación de abrirse al mundo e iniciar la interacción con éste, lo mismo que su comprensión. Pero el adentro y el afuera son también motivos para el la inclusión del espacio nulo, un límite que está a lado y lado y en ninguna parte (Foucault).

Si aparecen consignados estos espacios en los versos, no es con el objetivo de configurar un mundo biográfico netamente. Si éstos aparecen, a la par del desciframiento de la psiquis reflexiva que da origen a las imágenes sobre ellos y a sus valores representativos, si el adentro y el afuera se contraponen, se concilian, se sobreponen en las imágenes que componen el libro, ello es por la intención de establecer un mundo fenomenológico fundado en un intento gnoseológico en torno al lenguaje.

## COCINA Y ESENCIA

De todos los espacios de la Casa representados por la voz en este libro de Junieles, el que mayor sentido de protección y repliegue trasluce es la cocina. Así se muestra en las pocas líneas en que aparece como espacio opuesto, al *ahora* y el *aquí* y a todo lo que está fuera del universo estricto de la casa. La voz dice:

Cuando toma café, mamá parece mirar a través de las paredes  
del apartamento y cruzar la ciudad y los campos hasta su  
tierra (p. 12)

Esta imagen, que desprevenidamente puede parecernos una cotidiana estampa de nostalgia, se hace "complicada", si detallamos cómo, por efecto de la fenomenología de la imaginación poética, se funden el pasado y el presente, a través de dos elementos. El primero de ellos es el *café*, elemento casi alquímico, portal al pasado. Pero, hagamos la lectura de la manera en que lo aconseja Bachelard (1976): dejemos que la imaginación que la conciencia del poeta imprimió en la escritura haga presencia en la interpretación.

"Cuando toma café", la frase es como el café mismo, se viene a la "cabeza" un momento, nos dejaríamos llevar si no fuera por el presente dado en el adverbio: el *ahora*, el *aquí*, por extensión y consecuencia; al otro lado está "su tierra", en la que *ahora* no está, es decir, un *antes* con su respectivo *allá*, en

medio de esos dos espacios, el café, no como momento, sino como elemento posibilitador del retorno simbólico, de retorno a lo dejado en ese allá que nos trae la imagen. El aquí está adherido al apartamento que, aunque es un espacio interior, es más representación de lo de fuera -si somos consecuentes con la simbolización que venimos manejando en la interpretación de todos los poemas de este libro.

En oposición, "los campos" y "su tierra", siendo convencionalmente espacios abiertos, se hacen, por el mismo procedimiento poético, representación del adentro. Una buena muestra de la posibilidad de que las simbolizaciones se truequen, incluso para una misma conciencia poética, como ya nos advirtió Bachelard en un aparte de su texto (1976).

Pero continuemos con los restantes versos de este poema: "Cuando acaba su café, mamá mira en silencio el fondo de la taza". De nuevo la imagen alude a otro momento; esta vez también inicia con el adverbio. Y nos remite de nuevo a un momento espacio del presente. Sin embargo, este momento no entra en conflicto con lo de ayer, con las cosas dejadas. Si el café es el *achís* a través del cual el poeta entra a la imaginación, para procurarse un pasadizo "instantáneo" al pasado, es lógico que este *pasaje* se acorte cuando el café se acaba. Es por ello que la madre mira el fondo de la taza "como si en los oscuros restos pudiera encontrar (...) una respuesta" (Ibíd.).

Los restos del café son el ahora y el aquí, materia insuficiente para que el espíritu se conforme. Esta cocina no es aquella en que se conservarían las

especias y el aroma, especial símbolo de la esencia dejada atrás. Por eso la búsqueda de respuestas por parte de la madre, esa exagerada necesidad por regresar a lo suyo, su necesidad del retorno, el anhelo por retener los espacios del ayer, acaso sería la misma necesidad de la conciencia poética por hallar una respuesta. Quizá aquí *respuesta* equivale a *esperanza*.

Por cierto que, en el poema, las paredes, en vez de resguardo y protección, parecen encarnar las barreras que impiden el retorno. Sin embargo, yendo más allá y haciendo uso de una simple deducción imaginativa (como imaginativo es el recurso de creación de ese sentido), la pared es reflejo del tiempo, pero sobre todo de la imposibilidad del retorno a través de él.

En otro poema, la reflexión poética nos lleva a ver en la cocina el punto de origen y retorno: "Pasé veinte años en bares y bibliotecas/ para terminar tomando café en la cocina de mi madre" (*Los que oyen canciones en la oscuridad*, p. 30), dice la voz en uso de su conciencia lírica, estableciendo un movimiento de retorno del no-sitio que es el afuera, representado en *bares* y *bibliotecas* (que vendrían a representar al mundo en sus diversas fuentes de conocimiento, las cuales, en tanto experiencias de conocimiento, no son comparables al saber de la madre), hasta el resguardo de la cocina, para presenciar la lección de su madre "en su verdad". Esta imagen que bien podría resumirse en una pugna entre el saber ilustrado de las bibliotecas -junto al saber de lo urbano, en los bares- y saber de la tradición que está en la madre, es también imagen de representación de lo íntimo y del repliegue en la casa,

con todos los sentidos poéticos de resguardo que conlleva adentrarse en ella:  
 "yo digo, madre mía, y pienso en ti casa" (Bachelard, 1976, p. 58)

Una muestra de la anterior afirmación aparece otra vez en otro poema: *Deja que el viento se lleve lo suyo*. En él, la voz advierte de un peligro así:

No la mires, Ariel, ojos de perro bueno.  
 Si lo haces te irá mal, muchacho,  
 no sabes cuanto

Después:

(...) no la mires  
 Rómpela, quémala  
 Sácala de tu cartera  
 Deja que el viento se lleve lo suyo,  
 muchacho,  
 vuelve a la cocina de tu madre  
 tómame un buche de café,  
 y escúchala en silencio  
 canta sus oraciones" (*Deja que el viento se lleve lo suyo*, p. 31).

Aparece aquí señalado otra vez el retorno al refugio. De nuevo la cocina y, en ella, la madre, sabia, protectora. Se muestra a la madre como un ser dedicado- sin decirlo, queda representado en la imagen que se desprende de la imagen mostrada. La madre es la conocedora del mundo y sus secretos.

Otra vez el café como elemento alentador, representación del bienestar en la casa. Ya no es aroma, sino también su presencia física como representación de un tiempo y espacio definidos, es decir, se constituye en elemento del *cronotopo* total que es la casa.

Antes de seguir, sería conveniente mostrar dos aspectos que resaltan en este poema: por un lado, la cartera, como objeto que se hace espacio y, de paso, representación del resguardo y lo íntimo; espacio donde habita lo confiable, lo propio, mostrándose con ello una configuración de lo espacial, dado por objetos, como ya tendremos la oportunidad de analizar más adelante.

El otro aspecto que nos interesa mostrar es el particular parecido de este poema con uno de Raúl Gómez Jattín, que apunta hacia el mismo sentido, hacia la misma poética: evasión del peligro externo, representado en una persona, en este caso.

Pareciera haber en este recurso imaginativo un despliegue del valor simbólico de la cocina en las culturas latinoamericanas, que ha dado incluso origen a lo que podríamos llamar poética de la cocina, en los anuncios publicitarios alrededor de sopas instantáneas, caldos y condimentos<sup>3</sup>

La casa y en ella la cocina, funciona como sitio de refugio pero también como portador de la esencia humana; También en ellas, casa y cocina, cada

---

<sup>3</sup> Entre otros, ver el ejemplo de Barthes, en el texto *retórica de la imagen*.



momento, objeto y gesto, se vuelve símbolo de la oposición adentro-afuera y todos las significaciones que dicha oposición implica.

Los saberes ancestrales, correspondientes al imaginario popular y colectivo de la cultura Caribe, hallan presencia por las imágenes de orientación y protección, encarnadas en el papel de la madre-abuela. Por cierto que, como elemento de significación del retorno y el refugio en la casa y los espacios del adentro, la madre bien merecería un capítulo propio en este estudio; no obstante, agreguemos a lo dicho que, como pudimos ver, a veces los lugares del adentro parecen ser ella misma y, por momentos, uno podría sentir que está ante una poética que opone las imágenes del bienestar en el seno de la madre (casa-madre-familia-origen) y el afuera (mundo-ciudad-presente-destino).

## 2.4 EL OBJETO COMO ESPACIO

Empezamos este aparte teniendo presente aquel verso de José Asunción Silva en el que afirmaba la existencia de un espíritu de las cosas (objetos) y el cual se nos antoja de la más pura fenomenología. Ese solo verso resume la posibilidad que entraña la "simple" presencia de los objetos en nuestras vidas, el secreto cósmico que pueden estar representado o los límites que pueden estar marcando entre los espacios de lo propio y de los de lo extraño, siguiendo la estructura interpretativa que hemos venido trazando alrededor de las imágenes de afuera y adentro en la poesía de Junieles, en cuanto remitan al resguardo en lo íntimo o al acecho en lo externo.

A continuación se enuncia, analiza y explica fenomenológicamente la presencia de los objetos que adquieren importancia o algún tipo de simbología, en el universo del libro de Junieles, desde los que completan el decorado de la casa –la nostalgia-, pasando por los que son representación de lo externo y los que remiten al resguardo, hasta llegar a aquellos objetos mostrados como elementos "problematizadores", por establecerse como puentes tendidos entre un lado y otro y, por lo tanto, símbolos de la posibilidad de la simultaneidad del adentro y el afuera, de la búsqueda que el afuera hace del adentro y viceversa, representación totalizante como aspiración de una fenomenología del conocimiento en el lenguaje, como elemento constructor y abarcante de la explicación e invención del mundo como lo conocemos e ignoramos.

Bachelard ha querido ver en el cofre, el armario y el cajón la representación imaginaria de la intimidad; ello se entiende en la posibilidad de estos objetos de abarcar, de albergar en su interior, y de allí, la posibilidad de constituirse más que en objetos que ocupan un espacio, en espacio mismo de refugio, de resguardo, tanto en lo físico como en lo relativo al tiempo. Sin embargo, deja claro que no sólo así se da la relación de los objetos con el universo íntimo de una conciencia lírica, pues, como elementos mimados por el alma del poeta, "Los objetos, nacen de una luz íntima" (1976, p.75), y partiendo del objeto querido [es posible reconstruir] la casa del poeta" (Ibid., p. 77).

Igualmente, ellos son símbolo del origen, como el patio, la cocina, la infancia o la casa, pues remiten a lo doméstico y los ritos repetidos en ello. Los objetos, junto a los gestos domésticos (y la acción doméstica), son la revalidación constante de la práctica del ser. Ellos no remiten a la originalidad sino al origen (p. 75).

Es así como en la poética del libro de Junieles, los objetos no adquieren su simbología porque sean espacio en sí o no, sino porque aparecen ligados, en las palabras de la voz lírica, a un estado de lo íntimo, cuando hacen parte del universo "propio" de la casa, o porque se muestren opuestos a este universo, cuando remiten al *afuera*.

Los objetos en este libro, los objetos incluidos por la conciencia lírica, se hacen representación espacio-temporal, al ser imágenes relativas a espacios del adentro o el afuera y están ligados a la dialéctica pasado-presente (ausencia-

presencia). Los objetos representan, debido a la ausencia, las prácticas propias del estado de habitar la casa y aparecen preservados por memoria lírica.

Por acción de las imágenes, la presencia de esos objetos está cargada de toda la significación de resguardo, cuando "hablan" de un adentro íntimo, y de desaliento, cuando los objetos aparecen relacionados con la vida en la ciudad, el peligro, la soledad o sencillamente la confrontación del yo lírico con el "ahora", con su vida en el "*aquí afuera*": el mundo.

Esa lección doméstica de la que canta la voz lírica en algún momento, la propicia la casa, así como también los ritos y la convivencia en ella, ya se ha dicho, de esa simbología, por efecto de la fenomenología de la imaginación poética, aparecen como imágenes del adentro íntimo, la cartera, principalmente; igualmente, la máquina de coser, la bicicleta, los barcos de papel, entre otros que la voz va sacando entre versos, con las imágenes:

(...) no la mires  
 Rómpela, quémala  
 Sácala de tu cartera  
 Es mejor la punta  
 que el clavo adentro (p. 31)

Nos permitimos citar nuevamente este poema, porque las imágenes creadas en torno a la cartera tienen aún mucho por decir a la interpretación, sobre todo en este aparte de los objetos, entre todo eso, el papel de *enunciador* que toma la voz lírica, pasando de un yo que canta lo que experimenta, a un yo que

enuncia ante la experiencia de otro yo (podiera decirse que experiencia y enunciación pertenecen al mismo yo, sin embargo, la voz se desprende de su yo para quedarse en la "enunciación de las imágenes" *acerca de*).

De este modo, ante la amenaza que *ella* representa, la conciencia del yo lírico plantea como exortización "no mirarla", "quemarla" y "sacarla de la cartera"; en otras palabras, "quitarle la atención", "terminar con ella", "sacarla de adentro", de lo íntimo que refleja una cartera. Y no hace falta ser especialista en la relación que se llega a establecer entre un hombre y su billetera (cartera), haciéndose ésta, generalmente, el panteón de las imágenes sacras del amor y la familia. En este sentido está también construido el poder sugestivo de la imagen de la cartera como espacio de lo íntimo, y el clavo, como objeto representando el dolor. Surge en esta imagen la necesidad de expulsar el afuera que intenta acomodarse en el interior del ser (Páramo, 2006, p. 209).

En otro poema, canta la voz su origen, y lo ubica en:

(...) un baúl sobre el que reposa siempre el almanaque Bristol

(...) una hamaca donde el abuelo me da mi primer

Consejo (p. 13)

Para quien reconoce las referencias, la imagen se hace inmediatamente significativa, para quien no, por efecto de la fenomenología de la imaginación, queda la posibilidad de recrear la escena de un decorado doméstico y los hechos ocurridos en y en torno a los objetos mencionados. Irremediablemente la imagen debe conducir a lo vivencial.

Es también un objeto de lo íntimo "el reloj que te pintaban de niño en la muñeca de/ tu mano: después de jugar podías borrártelo, pero luego/ continuaba como una verdad invisible" (*Una música que persiste*, p. 62). Parecería redundancia hacer notar que la imagen está fuertemente ligada con la infancia y, para entender la "verdad" que los versos intentan señalar, casi es requisito haberla vivido. De igual modo, es notable en este poema el paralelo que la imagen señalada construye, para el sentido del mismo: por un lado, un mundo pasado pero indeleble en la memoria, por otro, el dolor, igualmente "imborrable", aparece como huella que, al igual que la infancia, no es posible olvidar, sobre todo en esta nueva "realidad" de la vida adulta fuera del consuelo de lo suyo.

El paralelo se completa con una asimilación de dolor a las reservas de fortaleza venidas del ayer en la infancia: el dolor "es quien escribe las señales que evitan perderse en el camino que falta" (Ibid.).

Las imágenes del afuera, propiciadas por la presencia de objetos, se configura en varias ocasiones, como en los versos:

Y mi ahora es un apartamento sobre una tienda de tatuajes,  
una nevera estropeada, una tele con mala señal  
y una extraña y hermosa mujer  
con glándulas salivales dementes (p. 36).

No hay mayor revelación en estos versos. Si habíamos visto en el apartamento representación de lo de afuera, en tanto no-hogar, no-lugar, la nevera y la tele,

como objetos del decorado espacial del apartamento, son también objetos cuya simbología está en el afuera.

Otra imagen más obvia es la de la antena. Como objeto de la modernidad, de la actualidad en el aquí y el ahora, es presencia del afuera:

Saber que el pasado es una sombra, que el patio está vencido y

La mirada hoy sólo descubre antenas en el cielo

*(El animal que olvidó Noé, p. 24)*

La caída del patio en los límites del afuera es evidente en la proliferación que traslucen las palabras de la voz lírica. La caída del patio es también la caída del pasado, su desaparición por la presencia del ahora, de lo nuevo, lo extraño; el ahora que no sólo amenaza sino que penetra los límites de la casa y su mundo. La búsqueda de respuestas o de esperanza se ve nublada por la visión de las antenas.

En la imagen de los versos citados queda inscrita la sensación de oposición entre modernidad y tradición: las casas como eran van cediendo ante el avance de lo moderno, que en los versos está simbolizado por las antenas.

Esa misma idea sugiere la imagen en el poema que da nombre al libro. En él, la voz lírica nos dice:

Los niños siguen bañándose en las calles bajo los chorros. Más  
allá, los tejados, las antenas de televisión, mientras la lluvia

sigue cayendo sobre este barrio de frontera. Sientes cuan  
 difícil es ahora una oración, y si embargo comienzas (...)  
 (*Canción de un Barrio en la Frontera*, p. 25)

En estos versos no sólo están las antenas, junto a ellas son también visibles los tejados, símbolo del avance de la urbanización. Aparece además, de nuevo, la idea de las antenas como especie de interferencia para la comunicación directa con el cielo: al ser roto el contacto visual con éste, se entiende otra vez la imposibilidad de la esperanza. De hecho, esta idea está presente en el resto del poema, pues la voz también canta lo siguiente:

Ahora estás en el baño, te asomas al espejo: la nariz está en su sitio, los anteojos, el niño a escondidazas, jugando a afeitarse con las cuchillas de su padre (Ibíd..)

y habría que subrayar la frase "te asomas al espejo", por cuanto en ella está remarcado un movimiento de retorno al ser. Frente al espejo no sólo constata el ser su existencia sino también su presencia (*la nariz está en su sitio, los anteojos también*), pero en esa constatación aparece otro yo, un justo equivalente al otro lado.

¿Qué clase de idea simboliza esta imagen? En primera instancia es sólo el retorno al centro, si tenemos en cuenta que es sólo el ser frente a sí mismo.

No obstante, esa imagen del ser trae a un yo que no es el de ahora, sino "el niño a escondidas, jugando a afeitarse con las cuchillas de su padre". El



pasado y el presente frente a frente. No duplica el espejo la imagen para hacer dos yo idénticos en la esencia y el sentido, sino que, al duplicar, problematiza la presencia de la conciencia lírica en el ahora.

Y ¿cuál de los dos lados corresponde a la imagen real? Es bizarra la escena y pareciera, en determinado instante, que la imagen remitiera a un ponerse frente a esos espejos de feria que tanto vimos en la televisión norteamericana, y en los que no era posible identificar de dónde venía el reflejo y de dónde la "imagen real".

La manera eficaz como es introducida la imagen en el poema, de forma tal que conduce a la sorpresa, a la no certeza, a la confusión, parece un reflejo del recurso usado para transmitir la imagen misma. Otra pregunta surge: ¿En cuál de los dos lados está representado el afuera y en cuál el adentro? No creemos que sea tan sencillo como determinar de qué lado está el niño, sobre todo si ni siquiera eso está determinado en la imagen que nos sugiere la voz poética.

Por lo tanto, del espejo no podríamos decir que sea objeto del adentro o del afuera, pues éste elemento lo único que hace es funcionar como "portal", frontera entre estas dos instancias de la imaginación.

Lo mismo sucede con la ventana y la puerta, por lo que bien merecen una especial atención en este aparte del análisis, de allí que hayan sido dejados para el final del mismo.

Por ejemplo, veamos de qué manera funciona, para nuestro estudio, la ventana en los versos que aparecen en este último poema: "De la calle viene ruidos naturales, te asomas por la ventana/ y ves la escena". La ventana aquí es límite entre el mundo y el adentro. La escena a la que se refiere la voz poética es la de:

(...) la lluvia cayendo y las risas de los niños  
 bañándose en los chorros y haciendo barcos de papel. Se  
 ven felices, como animales enjaulados que descubren el  
 tamaño verdadero del mundo (Ibíd..)

Desde sí, la conciencia observa y esa escena de afuera ha de hacerse íntima, por efecto de la imaginación de la nostalgia.

La infancia está allí, con su bullicio y los barcos de papel anhelantes sobre los charcos de agua, repitiéndose en aquellos niños que él mira desde detrás de la ventana; sólo es espectador, pues la vida en ese lado ya no es suya. El afuera de la escena se torna imagen del adentro, del anhelo del retorno. A su vez, la imagen de los niños supone un despertar de éstos para el mundo, para las cosas del mundo. Niños que serán hombres, no ahora, pero lo serán.

Al final del poema, la ventana se torna más simbólica, en lo referente a su valor como límite y barrera. La ventana funciona como una línea divisoria, "por la ventana, al casa de los hombres se abre al mundo" (Bachelard, 1976, p. 77), ya sea para descubrir o para volver a él, cuando éste es escape, retorno o libertad: "El viento golpea una ventana abierta en alguna parte". La imaginación

nos debe hacer suponer que, en su función de portal, la ventana abierta es la posibilidad de la esperanza, de que una oración, una esperanza, una salida, no sea ya tan difícil. La ventana es un espacio ahora, y por él, el tiempo (el viento), golpea intentando entrar.

La puerta, por su parte, a pesar de estar enclavada entre los dos espacios que se oponen para la conciencia lírica, y de ser, como la ventana y el espejo, espacio neutro, no se consolida como posibilidad de paso entre lo íntimo y lo de afuera. En este libro de Junieles, la puerta no conduce a ningún lado:

Lucero cabecea perdida  
 como quien busca algo,  
 (...)  
 Va de un lado a otro  
 como si escuchara voces  
 que la llaman de lados opuestos del patio.  
 Lucero choca contra la máquina de coser,  
 contra la pared, contra el palo de escoba  
 contra todas las puertas (p. 41)

Sin poder "acceder" por alguna de ellas, añadimos nosotros. Las puertas son espacios de acceso denegado, ya sea por la imposibilidad de encontrarlas (salidas), como en el caso de la perra sobre la que canta la voz lírica; porque nadie las abre cuando acudimos ante ellas para escapar o entrar, como sucede en los versos:

Sólo sé que de la misma especie, somos como  
mariposas y fogatas  
criaturas contiguas, caballos que relinchan desde colinas  
distantes  
seres espoleados que a medianoche tocan a la puerta equivocada  
y luego son atendidos por un ciego (p. 38)

Y:

Una noche cualquiera me fui,  
como un forastero descubre que se equivocó de puerta  
*(Ella parecía un deseo de Cumpleaños, p. 39)*

O por que nadie ha llegado hasta ellas para liberarnos, para propiciar la  
aparición de la esperanza, de la respuesta que justifica nuestra espera vana.

Las puertas, entonces, como posibilidad nos son negadas. Quizá porque ellas  
son símbolo de caminos que conducen a lugares a los que no nos es permitido  
acceder:

Miro de soslayo el baldío junto al edificio,  
un espacio donde ya no puedo entrar como en tantas  
otras partes por donde mi vida pasó como un relámpago,  
sin darme tiempo para detallar los actos (p. 27)

Si ello tiene que ver en la concreción de la imposibilidad del retorno descubierta por la conciencia lírica, se justifica pues la opción del retorno a través de la imaginación poética.

## 2.5 EL PATIO

No hay, dentro de la lista de espacios señalados por Bachelard, una referencia directa al patio. Este espacio no está contemplado, quizás por el hecho de que en la cultura Europea el patio no adquiere toda la carga simbólica que tiene en el mundo mítico representativo de la cultura y la literatura Colombianas sobre todo en el universo del hombre costeño. Quizás también por la naturaleza geográfica del patio, que lo sitúa a mitad de sentido entre la hostilidad del mundo y el abrigo de la casa. El patio posee una territorialidad simbólica del adentro y el afuera.

Señala Valdelamar que "En nuestra cultura del caribe colombiano, es claro que la casa tiene como componente fundamental el patio [y que] Este es un espacio abierto pero a la vez protegido" (2008)

En *Canciones de un Barrio en la Frontera*, la palabra patio aparece nueve veces, está presente en ocho poemas, pero se presiente y se huele en casi todo el libro. En esa estampa que el autor hace de Faulkner, en la inmensidad íntima que a veces nos descubre la voz lírica, en el baldío que está afuera (por oposición a ese patio trasero), en las antenas que penden.

Junieles construye en el patio un espacio simbólico problemático, pues en él, "Lo de fuera y lo de dentro (...) están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad" (Bachelard, 1976, p. 189), o su protección. En efecto, en *Canciones de un Barrio en la Frontera*, el patio es representación tanto de lo de afuera como de lo de adentro: ante la hostilidad del mundo, ante el estado de las cosas en ese

mundo fuera de la casa ( fuera de si), la voz lírica tiene la esperanza de poder olvidar "... las fechas de las batallas, las horas de sangre y lagrima" por que , al final, todo " Será como volver a un viejo patio y / ver de nuevo al viento mover los limoneros" (p. 70).La consciencia lírica se repliega hacia dentro de si, hacia un centro representado esta vez en el patio: " En alguna línea, ahí detrás, me busco" (Ibíd.).

La dualidad del patio queda expresada en los textos analizados: por momentos, el regreso al pasado se lleva a cabo erigiendo al patio como origen y retorno, a la vez que negación del adentro y confirmación del mundo, del afuera y el ahora.

Ocurre desde el primer poema del libro, que parece la entrada al mundo poético propuesto por el autor: "Vengo de un patio donde siempre huele a zahar de la India/ a orín de caballos" (p. 13), frase en la que tal vez se establece la génesis del universo estético y poético recurrente en el texto. El patio se muestra aquí como tiempo de retorno espacio de sosiego y portador de la esencia del ser lírico, como también lo "intimista y humanizante" (Valdelamar, 2008), tal y como lo señala Valdelamar para la poética de Rojas Herazo.

En tanto representación también del mundo, es mundo idealizado, como cuando afirma que "... el amor / es ese columpio que mece el viento en nuestro patio" (p. 9). El patio es aquí espacio del adentro, de lo intimo, como el amor, ese columpio que lo habita y que es tan gratificante como aquel. En el centro

del patio, no en los bordes de él, ni fuera de la casa: en estas palabras se siente al patio parte de ella, parte del adentro que es la casa

Y si la casa equivale a refugio, el amor también lo es, y el patio es su centro: regresar al patio es regresar al centro del amor, y "Tú sabes que el amor/ es ese columpio que mece el viento en nuestro patio". Donde dos mundos interiores confluyen en ese espacio, que viene a ser como decir que dos interioridades intimen y se hagan una, quedando la una como refugio de la otra. El patio constituye retorno confortante al ser del origen. El patio es nosotros y el mundo, aunque en ocasiones sólo nosotros encontrándonos, "... como una estatua que aparece un día cualquiera..." (p. 64)

Como también es cierto que el patio es el afuera, tanto en una psicología que podríamos catalogar de popular latinoamericana, como en el universo que se nos muestra por cuenta de la construcción poética en el libro analizado. Es más como nos atrevemos a afirmar que el patio, en ambos terrenos de significación, es representación más que de lo íntimo, de lo de afuera, del riesgo de la hostilidad exterior. Es el punto de la casa que sirve de contacto con el mundo, con lo externo. Sobre él se extiende el cielo y sus paredes, sobre todo en estos pueblos nuestros, no son suficientes para presentir la intimidad.

Por eso en Junieles, el patio pasa de ser expresión de lo íntimo a configurarse definitivamente como el contacto con el mundo y, por tanto, a ser posibilidad de que el mundo nos ocurra allí mismo, en el universo de lo de dentro que simboliza la casa. No esperemos encontrar en Junieles al patio sólo como



espacio íntimo del ser, ello está incluso justificado en la fenomenología de la imaginación, si seguimos la idea de Bachelard (1976) de un símbolo que se desdobra y llega a tornarse en su opuesto (p. 189). Aparece entonces el patio como espacio de dolor, ya sea por que este se asimile a un afuera o por que, siendo espacio del adentro, se hace tan amenazador como los espacios del afuera, por aquello de que a ambos lados esta la posibilidad del dolor, como afirma Bachelard.

En ese doloroso patio de Junieles no esta la madre, ni el olor de sus comidas. No están los objetos de la casa que remiten a lo íntimo. Si están, la mala hierba, y las antenas. Esta el aljibe (también en su centro), como recordando lo de íntimo que el patio tuvo, están el aljibe que esconde el diablo y al Dios que no lo encuentra (p. 23).

La doble posibilidad del dolor en el adentro y el afuera que representa el patio se nos muestra cuando la voz lírica nos dice que "El olor del patio es como un asesino diestro que se esconde en si mismo" (p. 24), y entendemos que el patio es a la vez un adentro y un afuera y que, ahora, es el espacio por donde la amenaza del mundo llega hasta la consciencia del yo lírico. Incluso, *lo otro* llega "desde la oscura tierra del patio" (p. 45), representación de un mal pasado. En esta imagen no se ve la amenaza llegar por la puerta, las ventanas, o las paredes, que son más bien un limite, un territorio neutro. De ello ya hablamos en el capítulo anterior.

Señalemos que, ante la idea de que el patio esta vencido, desaparece la percepción de que éste sea de lo de dentro y se configura como un no-refugio, un espacio en que el pasado no permanece. La voz describe la caída del patio y ello se refleja como la caída de un patio que ya no es la casa, lo íntimo, y nótese que el único alivio posible pareciera venir de "la cocina de las madres [que] condimenta el aire del barrio", del mundo, esto es, la amenaza del afuera.

Por supuesto, está también el patio como espacio orgánico, y éste se nos presenta en la imagen de un momento que parece ser una fusión entre una ensoñación y la repulsa por algún elemento del ahora:

Verano,  
 el ancho día quemando el mundo.  
 El abuelo saca la armónica y toca canciones  
 bajo el almendro.  
 El sudor de caballos convida al recuerdo,  
 decía haber descubierto pocas cosas sobre sí mismo,  
 por ejemplo, que la vida es como un tabaco, y sabe mejor  
 cuando quema el dedo (*Los ríos cambian de nombre al pasar*, p. 53)

Decimos que la escena tiene lugar en el patio, pues así lo sugiere el almendro, acostumbrado lugar de reposo en el patio, en estas tierras nuestras. Igualmente puede ser un espacio cerca de la casa. En todo caso, se percibe la presencia de la casa en la imagen de la estampa del abuelo, en una escena que puede ser interpretada como rito en lo propio.

Desde ese lugar es posible ver cómo ocurre el mundo mientras el día lo quema. Diríase que el día es la equivalencia fenomenológica del tiempo en la voz lírica, y el mundo, que acontece mientras la conciencia contempla, es el afuera a merced de los designios del tiempo.

A partir del verso “el sudor de caballos me convida al recuerdo”, introduce una sensación repentina de desorientación en las imágenes, pues hace suponer que la ensoñación que, entendemos, se activa con el olor del sudor de caballos está representada en la imagen inmediatamente siguiente.

Sin embargo, la aparición de otra imagen –en la estrofa siguiente-, aparente réplica de la anterior

Verano, el ancho día quemando el mundo.

El abuelo bajo el almendro, su canción habla de hombres como ríos,  
cambian de color y de nombres por donde pasan,  
pero todas sus aguas vienen del mismo nido  
y esperan el mismo mar para su consuelo (Ibíd.)

nos lleva a interpretar un “interminable ciclo” de imágenes que se van superponiendo. Es el tiempo abarcando lo ancho de la conciencia lírica. La estructura del texto parece ser ella misma la representación de un inútil intento de retorno a algo perdido, pues, como un río, el ser se dirige al mismo mar.

Si la imagen descrita corresponde al patio, esta imagen es más del afuera que del adentro, o al menos un adentro a punto de caer - cual como habíamos advertido que detectábamos el valor simbólico- y desde el, la conciencia del yo lírico mira ese inmenso mar que es el mundo y al que deberá regresar constante y definitivamente, como una especie de mal consuelo.

### CONCLUSIÓN

Tal vez todas las observaciones hechas a esta obra de John Jairo Junieles, en lo concerniente a la aparición de símbolos del adentro y el afuera, es decir, todo el mecanismo de motivación psicológica que hay detrás de la aparición de la estética y la poética en *Canciones de un barrio en la Frontera*, se vean mejor resumidas en las palabras de Raúl Páramo, quien afirma que:

Para el hombre hay un espacio exterior y un espacio interior, delimitado por las murallas de la casa, de la ciudad, del país, del mundo, del sistema solar, etc. El espacio exterior es en el que hay que superar dificultades y defenderse del enemigo, es el espacio del desamparo, del expulsado del paraíso terrenal, del lanzado a la existencia, del expulsado del seno materno. Por el contrario, el espacio interior es el espacio de la casa, del retiro, del reposo, de la unión con la madre. Las paredes de la casa, de la matriz, separan el espacio del desamparo, del espacio interior, protegen contra las inclemencias del tiempo y contra la indeseada aproximación de las personas extrañas [de lo extraño en su totalidad].

La casa es, también, el símbolo de mi cuerpo. En la casa, como en el interior psíquico, precisamos de conservar los

objetos buenos una vez introyectados, así como de proyectar (arrojar, colocar) hacia afuera, especialmente lo que está inevitablemente en nuestro interior, de ahí nuestro afán de crítica donde vemos lo malo en el exterior, lo negamos en el interior y nos acurrucamos en un rincón [el ser].

En un momento o en una época de crisis nos metemos en casa, nos reencontramos en nuestro interior (...)

La motivación psicológica que sugiere Páramo puede entenderse como el principio de la apertura al entendimiento de las cosas, el aparente repliegue no es sino posesionarse en un espacio desde el cual hallar significado a lo que está por fuera del ser pero de lo cual el ser se presiente parte.

Así, algo queda claro: la posibilidad del retorno no es real, tan sólo es la impresión de una vana esperanza escenificada en las imágenes de lo poético, como aparece en la lectura de las imágenes. La existencia dentro de sí es, por momentos, la única certeza verificable, pero permitámonos decir que el ser siempre será esa gran frontera entre *lo que es* y *lo que fue*.

El retorno al pasado y las experiencias del antes, del allá, no deben ser vistos como anhelos de la voz poética, cuya resignación, ya se ha demostrado, está cantada en distintos versos aquí analizados. Lo que es sí cierto es que la visión e interpretación de ese mundo plasmado en los versos es el medio por el cual

el poeta propicia el retorno a sí, como también está dado a entender en las palabras de Páramo citadas unas líneas antes.

Por otra parte, la obra *Canciones de un Barrio en la Frontera*, de John Jairo Junieles se hacen evidentes dos correlaciones fundamentales existencia- ausencia; patio-ciudad. El hombre que transita por las líneas de este texto se deja percibir de maneras diferentes en cada una de esas instancias. Así queda comprobada la tesis de Bachelard acerca de la alternancia que caracteriza a la conciencia del ensoñador cuando percibe tanto las imágenes del adentro como las del afuera.

No es extraño encontrar en estos poemas del libro analizado viajeros permanentes caminando sobre los ruidos y las voces del ayer. Imágenes remotas que aún habitan su mundo interior.

La cruz de la ausencia aparece y revitaliza las imágenes del ayer y de allá, como un engañoso espejismo que, sin embargo, es útil por constituirse en el otro extremo de esa vida en el hoy: entre esos dos extremos hay un ser en posesión de su esencia; intenta explicar el mundo con las imágenes para que el mundo, en un acto de equivalencia significativa, le devuelva la imagen que corresponde a su destino.

Si las imágenes, de la mano con las palabras, se vuelven vehículo en su intento de recobrar la sensación de plenitud; si tanto los espacios del adentro como los del afuera son motivos con que se construye la búsqueda, ellas

deberían trascender el establecimiento del universo poético cuya existencia fue planteada como hipótesis central, al principio de este estudio.

Vayamos más allá y vemos, por ejemplo, un ser que intenta posibilitar, a través de las imágenes, el escape de esa cárcel que representa la imposibilidad de entrar en verdadera conexión con el afuera, "reconciliarse con el mundo", abrazar su sentido y su gramática.

Pero la literatura, al igual que el resto de los lenguajes, no puede dar cuenta más que del adentro, de ese mundo de resguardo fortalecido por la presencia de ese mundo que no somos. El afuera es lo desconocido y lo que no parece hacerse inteligible; es eso que está debajo estando casi siempre encima, visible pero no visto (Foucault, 2008).

Sin embargo, Junieles, en tanto voz poética, intenta descifrar en el lenguaje los detalles ocultos de la realidad que nombra, aunque los poetas, como todos los hombres, sean unos seres solitarios, con la imposibilidad de establecer una verdadera interacción con su entorno – la dimensión que hay al margen de nosotros-, pues éste está afuera.

A este hombre de la voz lírica – el hombre interior- que no deja plasmados objetivos o metas profundas, sólo le es posible vagar sobre lo incierto. Este ser, sin embargo, no intenta escapar de la inclemencia de la vida en la ciudad; no evade su realidad sino que intenta hallar su identidad, recobrar su esencia.



En sus recuerdos líricos, la conciencia aprecia con ojos de niño cada sitio y momento habitado. Pero esta vez de un modo idealizado, sigue viendo cada detalla desde la inocencia, entendida como la permanente capacidad de asombro y de interrogación, lo trasciende y descubre en ello algo dinámico y emocional, de lo cual su ser debe nutrirse para tener un punto de partida.

Los hechos y espacios pintados, son camino para retornar a la infancia, a la apreciación del mínimo detalle del mundo, principal función de la poesía, según Bollnow (1962, p. 529).

Enmarcados en ese antagonismo adentro-afuera, casa-universo, ausencia-presencia, confluyen no sólo lugares y hechos sino también objetos pertenecientes a cada uno de dichos mundos. Todos estos elementos corresponden a la arquitectura secreta de las imágenes que inundan su estética, imágenes plenas de nostalgia y soledad que Junieles utiliza para nombrarse en una clara intención por reconstruir su identidad, pasado e infancia.

La imagen de la casa en Junieles, como uno de sus espacios de recurrencia como intento de retorno, apunta evidentemente al sentido que Bachelard ve de la misma. La casa es, pues, un sitio seguro donde se puede tener protección, calidez y además con ello, en Junieles, se da el uso de un técnica introspectiva, el movimiento permanente de retorno a la esencia y el interior.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón (2007): *Poética de la Ensoñación*. Bogotá - Fondo Económico de Cultura
- BACHELARD, Gastón (1976): *Poética de los Espacios*. Bogotá - Fondo Económico de Cultura
- BOLLNOW, Otto (1962): *La Poesía como instrumento para comprender el Mundo*. Buenos Aires – Fabril Editora
- BRUTON, J. Kevin (1989): *El espacio poético en la poesía de Luis Cemuda*. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín Vol. 2 - Centro Virtual Cervantes
- FOULCAULT, Michel (1989): *El Pensamiento del Afuera*. Valencia – Pre-textos. Versión virtual en:  
[www.liberaccion.org/Joomla/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=26](http://www.liberaccion.org/Joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=26)
- GARCÍA, Jorge: *Ciudad de adentro*. En:  
<http://espanol.geocities.com/johnjairojunieles/comentarios.htm#6>
- GOMEZ JATTIN, Raúl. *Amanecer en el Valle del Sinú*, Editorial Norma.
- JUNIELES, John J. (2002): *Canciones de un barrio en la Frontera*. Bogotá, Alcaldía Distrital.

- PÁRAMO Ortega, Rafael (2006): "Notas sobre Percepción del Espacio". En: *El psicoanálisis y lo social: Ensayos transversales*. Editorial Universitat de València. Valencia.
- PATIÑO, Frank: La obra de John Jairo Junieles: Un hombre se mira y es sólo un recuerdo. En:  
<http://espanol.geocities.com/johnjairojunieles/comentarios.htm#3>
- SALAZAR, Luís Carlos (2005): La Fenomenología de la Imaginación y la ensoñación Creante en Gastón Bachelard. En: Punto de Vista, revista de la Universidad Autónoma de Chiguagua- México.  
Link: [www.uach.mx/extension\\_y\\_difusion/synthesis/2008/05/12/gaston.pdf](http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis/2008/05/12/gaston.pdf) -
- VALADELAMAR, Lázaro (2008): *El Cronotopo del Patio*. EN: Visitas al Patio. Revista de la facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena. Volumen 1. No.1, año 2008. versión impresa y extraída de:  
[unicartagena.info/index.php/vpatio/article/view/188/127](http://unicartagena.info/index.php/vpatio/article/view/188/127)
- VÉLEZ, Margarita (2007): *Del Polvo y el Olvido*. Cartagena - Editorial Pluma de Mompox.