

**ANTOLOGÍA HISTÓRICA, ANIMAL AHISTÓRICO:  
APROXIMACIÓN HACIA UNA POSIBLE ANTOLOGÍA-POESÍA-ANIMAL  
EN COLOMBIA (1980-2019)**

Alejandro Asencio Casallas

**TRABAJO DE GRADO**

Presentado como requisito para optar el  
Título de Profesional en Estudios Literarios y el  
Título de Profesional en Comunicación Social

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
Facultad de Ciencias Sociales / Facultad de Comunicación y Lenguaje  
Carrera de Estudios Literarios / Carrera de Comunicación Social  
Bogotá, 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD  
Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

DECANO ACADÉMICO  
Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
Óscar Alberto Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Liliana Ramírez Gómez

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE  
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DECANA ACADÉMICA  
Marisol Cano Busquets

DIRECTOR DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
Carlos Eduardo Cortés

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO  
Juan Felipe Robledo

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## *Agradecimientos*

“Detente por un instante / en la orilla de este cielo / que pronto se borra” son unos versos de Horacio Benavides que conocí hace más o menos tres años en una clase de Comunicación Social. Durante la búsqueda que ha implicado esta antología, me encontré por casualidad con el poema que contenía dichos versos y lo leí completo por primera vez. Yegua-potrillo-tiempo: “Mira en la hondonada / tu yegua blanca / su potrillo negro”. En este poema sin título, *sin nombre*, surge la noche salvada: antología que aproximo, animal que persigo. Sonido gutural, sonido no-humano. “Mira cómo la melodía corre / con brillos de aceite por su lomo / desciende por sus patas largas (...) Mira la estrella / ascendiendo de su frente / hacia tu noche extensa”. “*En memoria de mi abuelo*”, escribe al final Benavides. Historia-memoria, momento que se va para siempre; poema del agradecimiento.

Esta tesis *se borra*. Está a un paso de ser *acabada* y guardada en el polvo eléctrico de un repositorio institucional. Me detengo en este instante y escribo una línea vertical que *nos* atraviesa. Nombres propios que se irán con la orilla del cielo.

Valentina Rodríguez Solano, porque caminamos esta escritura juntos y me tomó de la mano hasta el final. Néstor David Polo, María Piedad Quevedo y Óscar Torres, porque sus comentarios como maestros abrieron caminos. Felipe Ospina, por su pausa, tiempo, lucidez y amistad. Juan Antonio de Jesús, por llenar vacíos que luego compartió con cariño conmigo para nunca olvidarme. Juan Manuel Gómez, por su apoyo y entusiasmo para continuar. Gracias a la Universidad Javeriana (espacio con un adentro y afuera difícil de dividir), la Facultad de Ciencias Sociales, la Facultad de Comunicación y Lenguaje y el Departamento de Estudios Literarios por haber creado todo un ecosistema afectivo y de reflexión que por casi una década me crio y me transformó. Gracias a todos los profesores y amigos que dejaron huella en mí durante todo este tiempo a pesar de que con algunos haya perdido contacto. Gracias a mi director de tesis Juan Felipe Robledo por su lectura y ayuda en este proceso. Gracias al Coloquio de Literatura 2020 por haberme permitido compartir esta tesis como un animal que se enuncia.

Gracias a la profesora Gina Saraceni, que en una clase me dejó la inquietud sobre lo animal. Un semestre después la ENES, de Morelia (México), me recibió. Fue allá donde

empezó este proyecto de grado en una clase cuyo profesor era Jaime Chavolla. Un lugar mexicano ahora etéreo de personas que guardo con cariño. *Detente...* Gracias a la espontaneidad de las cosas que me fui encontrando en este viaje de la escritura y el cuerpo que me llevó a librerías en lugares que no esperaba y a libros que pronto se acumularon sin querer. Recuerdo cuando Augusto Pinilla decía, lo parafraseo muy mal: escribe que algún día la escritura te pondrá en el lugar y tiempo que debas escribir. En eso espero estar; intento estarlo (o intento esperar).

Gracias a mi familia, cuyas fronteras corporales entre nosotros a veces son confusas. El corazón no solo late en este cuerpo. Por los lazos, el amor, las despedidas, el cuidado, la entrega, el apoyo constante, el adiós. Lo enfrentamos. Mi hermano, mi mamá y mi papá.

Gracias a mi gata, Boni. Juntos hemos vivido. Esta tesis se escribió con las disposiciones corporales que ella me demandó; *le respondí*.

Esta escritura entra ahora en la noche salvada que pronto...

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción. Decir yo	p.7
Capítulo 1. Historia (antología) animal	p.15
Capítulo 2. Poesía (tiempo) animal	p.39
Capítulo 3. Antología (libro) animal	p.74
Conclusiones	p.94
Bibliografía	p.101

## INTRODUCCIÓN DECIR YO

*¿Pero quién habla?  
¿Qué habla por uno? ¿Soy yo?*

A LA SOMBRA ANIMAL, Javier Naranjo

*No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá a los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado.*

MIL MESETAS, Deleuze y Guattari

La presente escritura concibe un proyecto editorial que pretende una antología *animal* de la poesía contemporánea (1980-2019) en Colombia. Abordo las implicaciones de esta empresa y me construyo como *editor* en ella para consolidar su valor diferencial con el fin de justificar su entrada, pertinencia y viabilidad en el mundo cultural y social de los libros *sobre poesía colombiana*: una serie de decisiones editoriales que solo podían ser tomadas y argumentadas en la medida en que abordara y aproximara al animal/hombre en la poesía en Colombia. Me acerqué con ojos tanto de editor como de investigador (si es que puedo separarlos) a un corpus poético que abordé desde los estudios literarios, el cual, al mismo tiempo, despertó ciertas problemáticas enmarcadas en algunas de las preocupaciones de los estudios editoriales en el caso específico de la edición literaria. Esto es, la comprensión de las dimensiones culturales del libro-antología-animal por aproximar en diálogo con las publicaciones de las antologías en Colombia en tanto objetos culturales y discursivos. A partir de este diálogo, hacer presente un libro que propusiera unas maneras de leer y de repensar la literatura y, por extensión, la sociedad, la cultura y el estado-nación con base en unas políticas de edición.

Sin esta alianza difícil de separar *puramente* entre los estudios literarios y los estudios editoriales no sería posible justificar la postura tomada frente a los problemas que se me fueron presentando y que guiaron la investigación. ¿Quién o cuál *poema-animal* en los *poetas colombianos* de nuestra historia iba a antologizar y bajo qué criterio? ¿Qué es un *poema-animal* o cuál *poema-animal* se construiría en el registro antológico del presente proyecto editorial? ¿Por qué no decir *poemas colombianos sobre los animales*? ¿Cómo editar con mirada animal un grupo de poemas y por qué esto fue una tarea inevitable? ¿Qué es *seleccionar* en el marco de lo editorial de una antología-animal? ¿Cómo entender las palabras de Michael Kandel (2010) cuando dice que el editor separa las joyas de la basura? Todas estas preocupaciones, no previas ni posteriores, me permitieron tomar decisiones que iban desde la portada, la *selección* de los poemas (y cómo entender esta *selección*), el ordenamiento dentro del espacio textual de las páginas y los paratextos hasta la interpelación intertextual con otras antologías y con los debates literarios, filosóficos y políticos en los que se movía mi antología (sus incidencias políticas) y cómo el *libro-animal* lanzaba un *ethos* que afectaba al mundo. Alianza que hizo posible aproximar este libro de la manera como pronto los poemas-animales en Colombia me lo demandaron. Libro futuro y parcial que presento como anexo de estas páginas: margen del margen.

Me di cuenta de que mi tarea como editor-investigador no era otra sino la de *(per)seguir*<sup>1</sup> a los animales en la poesía en Colombia y para este juego de cacería, más que realizar una lectura intrínseca de los espacios textuales del corpus a antologizar, leí el espacio de encuentro animal-hombre que acontece en la poesía (o que ya es lo *poético*) para sustentar dicha *edición*. Diría Mayra Beatriz Martínez (2003), cuando habla del aporte que para ella fue el más significativo de su edición crítica publicada en 1996 de los *Diarios de campaña* de José Martí, “me refiero al cotejo de los textos con la vida. No estoy para nada usando una imagen poética. Eso fue lo que exactamente hice y fue un proceder que demandó la propia dinámica interna del trabajo” (p.30). La editora rehace la ruta de Martí en suelo cubano con “texto en mano” (p.30): vive sus desplazamientos; *ir tras sus huellas* es su edición crítica. En el contexto específico de una investigación literaria, Martínez (2003) aproxima el trabajo del editor a una reflexión constante sobre las tensiones entre el espacio físico y el

---

<sup>1</sup> “(...) el pequeño homónimo *suis* que, en la primera persona del presente del indicativo, conjuga más de un verbo, *être* [ser] y *suivre* [seguir]: ¿(a) quién estoy si(gui)endo?” (Derrida, 2008, p.81).



espacio textual (afuera/adentro) de los manuscritos. ¿Cuál es mi texto-viaje por cotejar?, ¿qué huellas persigo?, ¿las *animales*? ¿Qué cotejo pongo a funcionar entre poesía y animal en el marco de una antología? *Cotejo de los textos con la vida...*, ¿qué vida?, ¿animal/humana? ¿Quién firma ese texto, quién dice *yo soy humano, animal*, editor?

Por acá inician estas cien páginas que el lector tiene en sus manos. No punto de inicio, sino línea *entre*. Los *poemas-animales* me respondieron. Tuve que devolverme, desandar, deshacer los nudos y los puntos que ya no eran míos ni puntos *sujetados*.

Me había posicionado como un cazador de animales frente a los *cuerpos* y a los *textos* sin saber que ya llevaba el desplazamiento, un virus que la mutaba: en ese ir tras el *otro*, el *otro* iba tras de mí: un *yo* asaltado que balbuceaba para decirse. Tuve que reconocer ese umbral donde me veía visto. Yo era el seguido. Si la edición de la antología que se erigió desde un inicio como un zoológico o un circo con jaulas, muy pronto la arquitectura de este plano sufrió grietas y temblores que liberaron al animal. Me demandó entrar en ese espacio de tensiones del narrador *humano* de *Urbanidad de las especies*.

Sin importar el sitio o rincón del parque en que me encontrara me invadía la sensación de estar vigilado. Miraba de repente hacia la jaula de las águilas y encontraba sus ojos posados sobre mí. Observaba de reojo a las gallinetas y como si se sintieran descubiertas corrían hacia el extremo, donde no pudiera detallarlas. (Gil, 1996, p.92)

Estos umbrales me aproximaron al animal en tanto potencia activa cuyos movimientos desbordan los límites y cuestionan sin cuestionar<sup>2</sup>. Debía reconocer que era vigilado por otros cuerpos, otros textos. Llegó el deseo de esa mirada: no había otra posibilidad sino seguir y ser *seguido*, aceptar el juego de la caza y el deseo, un terreno de lo no concluyente dictado por *otro*. *Un* múltiple y singular —radicalmente otro (Derrida, 2008)— empezó el contagio: la comodidad de poder decir *yo*<sup>3</sup> se desterritorializó. Un centro que es una frontera multiplicada.

Me embarqué en un proyecto que me demandó asumir un criterio editorial poético en tanto político y ético: no negarles el cuerpo y, en este ejercicio, recuperar el *nuestro*<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Los animales no están desnudos porque están desnudos (Derrida, 2008).

<sup>3</sup> Un *yo* histórico, sujeto, que se separa de unos *ellos* que no hacen parte de la historia y mucho menos autobiografías (Yelin, 2010, 2017).

<sup>4</sup> “El problema es en primer lugar el del cuerpo —el cuerpo que nos han robado para fabricar organismos oponibles—.” (Deleuze y Guattari, 2015, p.278)

Asumí que un libro no solo podía, sino que también debía (estaba llamado por un *animal*) a hacer estas intervenciones en la vida. Me subí a este barco por la *mitad* (animal-hombre) en un océano que ondula por la meseta de las dicotomías (históricas, políticas, epistemológicas) hacia ningún lugar. Las mismas dicotomías que han sostenido los proyectos antológicos predominantes en Colombia y que han funcionado para construir la identidad nacional: la literatura por antonomasia, que redundaba sobre sí misma estabilizando textos y que, respecto al tema de esta tesis, tienden a mirar al animal sin dejarse ver por él o, incluso, sin verlo.

Un libro-antología-animal me apeló para que como un pájaro acudiera a construir un *nido* convocado por la obra (Despret, 2018). Seguirme, perseguirme (Derrida, 2008). Entablar discusiones y cuestionar el paradigma de las instituciones en las que estoy inscrito incluyendo la ciencia. ¿Puedo (debo) tener un diálogo con la etología?, ¿puede un poema decirle algo a un científico que observa ratas en un laboratorio?, ¿puede lo poético interesarle a uno de esos animales que habitan en las profundidades del océano? Este era mi cotejo, mi desplazamiento textual y corporal, el criterio editorial de la *antología-animal*: dictado de *otro* en un camino siempre atravesado por otras rutas y formas dispuestas a invadir el terreno de lo seguro.

La educación editorial recibida en mi pregrado me había puesto frente a un panorama del *dar forma*. El libro como inscripción y huella; una doble escritura donde el manuscrito pierde su autoridad unívoca y se encuentra frente a un espejo que lo multiplica en papel, luz, sonido. Un editor relaciona textualidades, materializa ciertas de sus virtualidades latentes y las hace circular en un canal bajo un horizonte de expectativas. La antología se me presentó como un espacio muy rico por su carácter hiperbólico para explorar estas potencialidades de un *trabajo editorial* que reconoce su estatuto inherente de creación, artefacto, artificio, mediador. Dispositivo que cartografía las movi­lidades de la realización del lenguaje. Todo libro es una *antología* de palabras que se acechan unas a otras<sup>5</sup>. El editor como antólogo. Poco a poco, mientras avanzaba en mi investigación *literaria* se vislumbraban terrenos en lo *editorial*. Y no se entienda esto en términos de causa-efecto.

La elección de Colombia como escenario geográfico de producción literaria para identificar y construir un cuerpo de poemas a investigar tuvo el objetivo, en principio, de

---

<sup>5</sup> Alfonso Reyes (1962) llegó a sostener que las revistas literarias eran antologías cruciales.

asegurar un corpus textual sólido y robusto gracias a la disponibilidad de los poemarios en las bibliotecas de Bogotá y a una cantidad adecuada de ellos que era posible leer por su brevedad en el tiempo asignado. Sin embargo, el salto de lo antológico a lo animal no terminó por ser una delimitación en la línea antología–poesía–Colombia–(1980-2019)–(animal), sino una expansión<sup>6</sup>. Todo empezó a temblar y a vibrar. Cada *uno* me llevó a otro. “Saltar de un agenciamiento a otro gracias a un desvanecimiento, franqueando un vacío (...) sus vacíos y sus fracasos, sus saltos, sus temblores de tierra y sus pestes” (Deleuze y Guattari, 2015, p.271). *Dar forma* se preguntó por la *forma*, el cuerpo: cuerpo del libro-antología, del animal-hombre, de la poesía-escritura. Incluso el concepto de nación y de canon literario (una historia que opera a partir de la estabilización de centros) tuve que cuestionarlos y pararme ante ellos no solo porque las antologías a lo largo de la historia de Colombia se inscribieran como proyectos editoriales hegemónicos y políticos en búsqueda de las letras nacionales, sino porque *un* animal no permitió aceptar conceptos terminados que operaban por la oposición centro (lenguaje)/margen (no lenguaje) y, por extensión: sujeto/objeto, representación/realidad.

El animal me mostró un plano de turbulencia que dispuso otro (des)orden. Por eso fue posible el cambio de «poesía colombiana» a poesía en Colombia (Mignolo, 1998): una delimitación material (geográfica) para trazar un mapa, *zoografía*. Ni siquiera llegar a la antología, sino de aproximarme a *una*; nunca terminar.

Seguir el eslabón de expresión que opera por artículos y sujetos indefinidos (Deleuze y Guattari, 2015): devenir *un colombia* indeterminable: que no queda fijada, sino que se ubica en un tiempo que siempre se actualiza, que es ayer, hoy... Solo así pretendí evadir (?) la discusión de los regionalismos, las jerarquías culturales o el género de los autores. Pensar en una poesía negra o femenina no escrita por el negro o la mujer sino por una escritura que deviene negra, indígena, mujer. No me sentí obligado a *incluir* sujetos: sumar: contar cuántas poetas una antología incluye (excluye) o cuántos escritores afrocolombianos o cuántos indígenas de cuántas y cuáles comunidades indígenas, sino que los poemas allí

---

<sup>6</sup> Incluso los libros que empezaron a acumularse alrededor de este proyecto se inflaron como «el coro de ranas» de Jaime Alberto Vélez (1999) por las notas en papelitos que fui pegando sobre sus páginas. El libro se volvió más vulnerable a los daños materiales. Los animales y la poesía reclamaban un lugar en el palimpsesto, en el *entre* entre las páginas: siempre incomodando. Incluso es difícil ubicar a estas ranas infladas en las repisas de la biblioteca.

relacionados en vibraciones permitan, como puertas, abrirnos a desterritorializaciones del yo donde en potencia se produce *una mujer, una escritura negra, indígena o animal*<sup>7</sup>.

La palabra «animal» —condenados tal vez a no poder evitarla (¿a *un* animal?, ¿a qué animales?)— mostró su herida: un cierre que es una apertura, una cura que es una enfermedad. No puedo decir que llegué a saberme o verme visto por un animal (¿llegué a una antología-animal?)<sup>8</sup>, pero sí *uno* contagió las demás columnas que sostenían mi proyecto editorial-investigativo: **a.** la historia literaria, **b.** la forma de la poesía y **c.** la antología como registro en un dispositivo libro. De modo que lo animal y el animal no fue un punto **d.**, sino un plano no estable donde no había vuelta atrás. ¿Qué terrenos en el paradigma que piensa la historia literaria y el fenómeno poético se deben poner en disputa para (re)plantear en términos editoriales una antología donde el animal no sea sometido, sino que intervenga en la *producción de la historia (antológica)* y donde la historia (antología) incida, a su vez, en la *producción de lo animal*? ¿Cuáles serían las implicaciones temporales (políticas, culturales) de un proyecto editorial sobre la antología-historia-poesía-animal? El hombre se nombra hombre y se separa del animal: se vuelve un ser, siguiendo a Heidegger (en Agamben, 2005; Mendieta, 2012), con *destino histórico*, con *mundo*, pero el cuerpo de la poesía-animal contagia la estabilidad del tiempo histórico como exclusividad y origen de lo humano.

La línea que creía falsamente como secuencial, cronológica y separatista (acá lo animal, allá la historia, más allá —y muy diferente—la poesía) se mostró rizomática: una línea de fuga donde la antología devino animal, la historia devino animal, la poesía devino

---

<sup>7</sup> “¿Por qué hay tantos devenires del hombre, pero no devenir-hombre? En primer lugar, porque el hombre es mayoritario por excelencia, mientras que los devenires son minoritarios, todo devenir es un devenir-minoritario. Por mayoría nosotros no entendemos una cantidad relativa más grande, sino la determinación de un estado o de un patrón con relación al cual tanto las cantidades más grandes como las más pequeñas se considerarán minoritarias: hombre-blanco, adulto-macho, etc. Mayoría supone un estado de dominación, no a la inversa. No se trata de saber si hay más mosquitos o moscas que hombres, sino cómo «el hombre» ha constituido en el universo un patrón con relación al cual los hombres forman necesariamente (analíticamente) una mayoría” (Deleuze y Guattari, 2015, p.291).

<sup>8</sup> Vivo con una gata doméstica en un conjunto de apartamentos al lado de una planta de energía y, en este ruido eléctrico y nocturno, soy ese ciudadano que habita frente al animal con la misma lógica del zoológico que le llevó a decir a Berger (2001) que en la sociedad moderna no miramos a los animales. No les interesamos, no de este modo, no nos vemos vistos. No obstante, en el espacio de mi habitación, mi gata me mira (Derrida, 2008), interrumpe la escritura de este proyecto de grado, me demanda otra disposición, otra velocidad y latitud corporal (Deleuze y Guattari, 2015). De aquí se desprenderán muchas de las aporías alrededor de las cuales la poesía *animal* acecha y se mueve.

animal, el hombre y el lenguaje devinieron animal. Los puntos, los *capítulos*, se volvieron también líneas de fuga. (d.) La escritura de este proyecto de investigación devino animal.

De todo esto hablaremos después. Pospongo esta tesis; todo quedará para la posteridad<sup>9</sup>. Caminaré por aproximación; algo se me escapa. El tiempo, el espacio, la edad, las lecturas, los libros, la vida cotidiana que se mezclan con esta escritura siempre desbordan los requisitos y lapsos de un proceso que también es administrativo y burocrático. Tal vez este proyecto empezó desde antes, antes del antes y siempre me hallaré en el *umbral*. ¿Cómo emerge un proyecto editorial de aquí? ¿Cómo se concluye un libro si su enfoque habla de lo no concluyente? ¿Cómo configurar, circular y comunicar un proyecto editorial de lo pospuesto? ¿Cómo producir las relaciones (y qué clases de relaciones) entre la *poesía-animal* con una catalogación, un ISBN, un paratexto, una *firma* impresa? ¿Qué le sucede a un editor que *va tras los animales* y traza su nombre propio?

Es liberador proponer una tesis de pregrado que tiene licencia de arriesgarse. Asumir el palimpsesto sin ningún miedo, acaso con ingenuidad: repetir las palabras «meseta», «entre», «(per)seguir», «multiplicidad», «rizoma», «líneas de fuga»<sup>10</sup>. Cualquier perro sentirá el tufillo de una lectura recién hecha, de unos libros todavía nuevos de Derrida (1988, 2008), Deleuze y Guattari (2015), Agamben (2005), Julieta Yelin (2010, 2015, 2017); de unas fotocopias recién impresas de Mignolo (1994, 1998), Rafael Reyes (1962), Darío Jaramillo Agudelo (1991). Libertad de citar y parafrasear a los poemas que encontré en Colombia y que abrieron un abismo donde fue posible cuestionar el animal-hombre de nuestros días como si fuera *mi* escritura, la de un animal que se enuncia, metamorfoseado. A las personas “les sucede algo que sólo pueden recuperar si se desprenden de su poder de decir yo” (Blanchot en Deleuze y Guattari, 2015, p.268).

Despojado, quisiera poder verme visto por el animal. Para eso es esta *autobiografía*. Espacio constante donde cualquier *otro* editor-antólogo-animal u *otro* animal-poema puede asaltar luego del libro *impreso*. Devengo en una de las ranas de Jaime Alberto Vélez (1999): “me limito a ser la que en la noche repite incansable: yo, yo, yo...” (p.33).

---

<sup>9</sup> “(...) lo que queda aplazado para más tarde lo seguirá estando sin duda para siempre; más tarde es igual aquí a siempre” (Derrida, 2008, p.38)

<sup>10</sup> Tantas palabras que no son mías y que escribo como queriéndomelas apropiar: soy un extranjero en ellas, diría Derrida (2008). No solo porque vengan de otro idioma —normalmente del francés—, sino porque al decirlas las transmuta, me transmutan. Solo exterioridad.

Y, en este devenir, suenan los ecos de un poema de Tomás González (2013): “¿Quién soy yo, entonces?, pregunto. / ¿Quiénes son todos?” (p.33).

## CAPÍTULO 1 HISTORIA (ANTOLOGÍA) ANIMAL

*La historia misma es ritmo*

EL ARCO Y LA LIRA, Octavio Paz

*Un animal se come mis escritos. Ha engordado,  
pero no lo he podido matar. Escribo para darle muerte  
y mientras tanto no dejaré de escribir.*

ANIMAL DE OSCUROS APETITOS, Nelson Romero Guzmán

### Uno

Según Héctor Orjuela (1966) las antologías publicadas en Colombia hasta la década del 60 fueron documentos que escribieron una historia de la literatura, repertorios y reflejos representativos de momentos literarios que consolidaron escuelas y tendencias estéticas, y lugares que establecieron nombres en las letras nacionales. Las antologías se configuraron como inscripciones del *yo-colombiano-poeta-histórico*, que pretendió estabilizar la cultura, la identidad y la historia. Un *yo representativo* fijado por la antología sobre la operación de un canon colectivo y nacional. Ir tras de sí, *ser él mismo*, una sociedad *consigo misma* mediada cultural, política y estéticamente. Ipseidad fundacional.

(...) las antologías poéticas que se elaboraron en el siglo XIX en Hispanoamérica eran, más que antologías, compilaciones, pues trataban de fomentar una sensación de unidad, eran proyectos que intentaban ser *totalizadores*, y cuyo fin era demostrar *la unidad* cultural y la identidad de las *naciones*. En este sentido las antologías apoyaban proyectos políticos. (Campra en Agudelo, 2009)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Las itálicas de aquí en adelante serán más, a menos que se especifique o que sean palabras en otro idioma.

Eduardo Mendieta (2012) leería aquí, a partir de Heidegger, una relación inherente entre la producción de este *yo-humano* y la historia de la Nación.

Preguntar *quién soy yo* como un ser humano es preguntar qué significa ser miembro de una colectividad histórica. Esta pregunta, sin embargo, se refiere desde siempre a la pregunta por quién es un pueblo: *quién soy yo es fundamentalmente la pregunta quiénes somos nosotros*. Es la pregunta por «un pueblo», que no es otra que la pregunta por una decisión. (...) Así, tenemos entonces que la historia es: la decisión resuelta y firme sobre el destino de un pueblo. (p.39)

Las antologías colombianas del siglo XX buscaron la unidad de las producciones literarias para encausarlas en una decisión histórica sobre lo nacional: *nuestro mito, nuestro destino*.

Los criterios tales como configurar una historia *esencial* para contarnos sobre la literatura *colombiana* y crear procesos de identificación, consolidación y legitimación de lo nacional se plantearon en 1930 con la *Antología de poetas colombianos 1800/1930* cuyo propósito era, según el antólogo, dar una explicación del fenómeno histórico de la poesía en Colombia que brotó débilmente a inicios del siglo XIX, pero que desde 1890 se había ido renovando sin fin (Sastoque, 1999). Por la misma línea, en 1937, Carlos García Prada publica la *Antología de líricas colombianas*: “era urgente editar una antología poética completa y representativa para facilitar el estudio de la literatura colombiana” (en Sastoque, 1999, p.142). Llama la atención que esta decidiera explícitamente no incluir poetas coloniales, festivos o populares ni mujeres; léase: *yo-nacional-ilustrado-hombre*.

De hecho, las primeras antologías tuvieron el objetivo principal de fundar un origen de las letras nacionales, resaltar nuevos valores colombianos para renovar la literatura y saltar a un canon que dialogara con la literatura mundial o al menos hispanoamericana en un contexto de guerra y de ausencia de una producción antológica importante. Esta condición de mismidad atravesó el desarrollo de las publicaciones de las antologías en Colombia, los criterios políticos, culturales, estéticos que las rigieron y la producción de una temporalidad cronológica y teleológica que las posibilitó. En 1919 se publica *Las cien mejores poesías líricas colombianas* donde “dimos, sí, preferencia a los patriarcas de nuestro parnaso; pero al lado de ellos colocamos —como en segundo término— a algunos de los más afamados vates modernos” (en Jaramillo, 1991, p.553). Seis años antes, la



antología del semanario literario *El artista* también había pretendido dicho objetivo. Lo mismo con la antología de 1912 *Cincuenta poesías selectas de autores colombianos*, de Lisímaco Palau, que corroboraba la idea básica del canon, lo representativo y autóctono: ¿qué es la literatura colombiana en el mar de letras universales? Jaime Tello (1955) muestra esta preocupación en su antología cuando dice que “la verdadera tragedia de nuestra cultura radica en la típica actitud que adoptamos para mirar nuestras cosas auténticas. Escribimos pensando en Europa, o en Estados Unidos [...] *Ya no tenemos un mito*” (p.XIII). Encontrar lo propio universalizable para participar del destino histórico de Occidente. En 1996 se publica la *Antología de poesía colombiana e hispanoamericana*, de Jaime García Maffla, que pretende recoger poemas y poetas colombianos en diálogo con sus pares del resto del mundo, para ello opta por un criterio de selección que amplía geográficamente las nociones políticas de país-nación y habla en general de Hispanoamérica como un conjunto que comparte un lenguaje y un origen. De hecho, el estudio Orjuela (1966) sostiene una clara relación entre proyectos antológicos nacionales y figuración en las letras internacionales, puentes de diálogo y de (no) reconocimiento, al punto en que en su trabajo también se preocupa por hacer una lista de las antologías por fuera de Colombia en la que han figurado poetas y poemas colombianos. En 1959 se publica la antología *Poemas de Colombia. Antología de la Academia Colombiana* en la que treinta y dos académicos escogieron las mejores poesías colombianas ante la preocupación de que “una revista de París — *Cuadernos*— había publicado una muestra de la poesía hispánica en América; y los poemas que de Colombia presentaba no eran los más representativos de nuestra literatura” (Restrepo, 1959, p.7). Así sucede en la *Antología lírica (100 poemas colombianos)*, de 1951, o con *Novísimo parnaso colombiano. Las mil mejores poesías colombianas*, de 1964.

El panorama de las antologías colombianas del siglo XX difícilmente desveló y localizó estas pretensiones de universalidad; las naturalizó y «normativizó». Se fue transformando y ajustando a través de las décadas a medida que se demandaban nuevas necesidades de pensar la historia de la mano de lo nacional, pero en términos generales no disputó la máquina de producción de lo histórico en tanto la búsqueda de lo canónico, la historia *esencial*, el orden cronológico. Resaltan, en ellas, preguntas por el fenómeno poético como universal, esencial y sublime: la búsqueda de la poesía mejor escrita (aunque esta concepción se transformara con el pasar los años), pero no una pregunta por lo

literario-poético que implicara, por ejemplo, una apertura del corpus o de la *línea* entre el pasado el presente y el futuro (o qué otra figura geométrica emplear y qué implicaciones tendría). Dirían Deleuze y Guattari (2015), siguieron una estructura arborescente donde cada nueva antología acaso disputó las ramas o el árbol, pero no la posibilidad de expandir el árbol en otro *ser viviente*.

Es cierto que con el pasar del siglo XX empezó a haber una serie de reflexiones teóricas de los antólogos que se acercaron a una problematización de la historia del *yo-poeta-patriarcal*. Las preguntas sobre qué es la poesía, qué es un poema (dónde buscarlo), cómo entender y cómo hacer historia literaria, cómo sopesar lo estético de un poema se transformaron y se pensaron desde nuevos puntos de vista o desde paradigmas cada vez menos estables y rígidos. Según Jaramillo Agudelo (1991), cuando aparece la antología de Fernando Arbeláez en 1964, *Panorama de la nueva poesía colombiana*, hay un punto de inflexión en el curso de las publicaciones antológicas. El criterio se distancia del parnaso y de los patriarcas tradicionales para ubicarse en las nuevas generaciones como el grupo Los Nuevos, delatando un conflicto sobre la decisión de lo histórico (¿quién decide o cómo se decide el canon?, por ejemplo). No obstante, siguen latentes las inscripciones de una mismidad en mayúscula. Surgieron en el seno de las generaciones de escritores Los Modernistas, Los Nuevos, Los Piedracielistas, el Grupo Mito, el Nadaísmo, la Generación sin Nombre y la Generación de los 80; cada generación y tendencia, dice Sastoque (1999), iba haciendo su aporte a las antologías colombianas, pues eran colectivos con frecuencia excluyentes que se seleccionaban a sí mismos (ipseidad) —reforzaban los nombres de cada grupo (inscripción de un *yo*)— y conservaban la memoria esencial de los pueblos (*yo-colectivo*) a través de la búsqueda de lo representativo (*nacional*)<sup>12</sup>. Se desmiente el mito que había sustentado varias de las antologías para instalar otro. Cambiar un árbol por un árbol, pero no incidir en la estructura arborescente. Arbeláez escribe en el prólogo:

Colombia ha tenido mala fama de ser una tierra de poetas y esto se debe, por cierto, a que hemos sido dados a la fácil expresión de los sentimientos, al ademán elocuente, al verbalismo improvisado y al fuego retórico, tendencias estas, que muy poco o nada tienen que ver con la poesía. (en Jaramillo, 1991, p.571)

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, la antología de Charry Lara, de 1985, *Poesía y poetas colombianos* recogió lo mejor de cada generación anteriormente nombrada.

La *Antología crítica de la poesía colombiana*, de Andrés Holguín, en 1981, es ejemplo de estos replanteamientos. Holguín (1981) sostiene que su criterio de selección no parte de definiciones ni clasificaciones estáticas de la poesía, sino de preguntas sobre el fenómeno poético: “cómo se ha presentado ese enigma a los poetas colombianos en estos cien años. Y cómo han intentado resolverlo; o, al menos, expresarlo” (p.2). Holguín (1981) vuelve a cuestionar la historia colombiana. Desarmar para armar. “Las clasificaciones [tan bien aceptadas a comienzo del siglo XX] son deficientes, cuando no arbitrarias o radicalmente erróneas. Escuelas y corrientes están por definir todavía. Hay que inventar o bautizar movimientos” (p.2). Por eso no es de sorprender que García Maffla (1996) estableciera un criterio de selección antológica de la historia de la literatura que se preocupó más por entrecruzar las simultaneidades que por construir conjuntos cerrados e impenetrables. Ya para Pöppel (2001), quien revisa algunas de las antologías que inauguraron el siglo XXI, la costumbre de postular generaciones, grupos y tendencias estéticas y jalar textos para que quepan dentro de un movimiento es más que claro que no funcionan.

Estas preguntas se aproximan a varios de los problemas que la crítica literaria tuvo que enfrentar a finales del siglo XX e inicios del XXI respecto al objeto de investigación de los estudios literarios, las maneras de abordarlo y delimitarlo, así como las formas de escritura histórica en las cuales ha sido dispuesto y ordenado respecto a un centro cultural y político. El libro *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión*, publicado en 2008, reunió varios de estos acercamientos. En el prólogo del libro, Laverde Ospina (2008) afirma que hubo una tendencia durante casi todo el siglo pasado de un historicismo positivista, “determinista y asfixiante (...) una historia de la literatura hegemónica y excluyente” (p.45). E identifica justo aquí los mismos problemas de lo político y lo temporal anteriormente señalados: “todo en aras de la afirmación del proyecto decimonónico dirigido a la formación de la nacionalidad, sustentada en la gloria del pasado, la complacencia del presente y la creencia entusiasta en el futuro” (p.46). Señala la necesidad de “la reescritura de una historia de la literatura colombiana ya no dirigida a la construcción de unos mitos fundacionales que sustenten una nacionalidad a partir del genio de nuestros hombres de letras” ni al funcionamiento de una máquina temporal-lineal-canónica que dicha nacionalidad imprime: “la presentación, en *orden cronológico*, de las

obras canónicas, mayores y menores, presentadas por la crítica” (p.48). A estos problemas se les ha hecho frente desde paradigmas influenciadas por el desarrollo de la literatura comparada y la revisión de la teoría de polisistemas. En términos generales, proponen redefinir el objeto y el método desplazando el estudio de las obras por el del discurso literario en un contexto interdisciplinar que establezca sistemas y subsistemas literarios.

En lugar de «periodo» se propone el concepto de «configuración discursiva», pues a partir de este es posible hacer un corte (...) [en el que coinciden], además de condiciones histórico-sociales en términos de base institucional, política, económica y social, un momento en el sistema literario en el que confluyen múltiples subsistemas literarios en diversos estados, ya sea de una misma tradición o varias tradiciones. (Laverde, 2008, p.51)

Una de las grandes apuestas es reconocer al *otro* y producir multiplicidad en la escritura de la historia donde lo literario también salta y dialoga con otras configuraciones discursivas; se abre el corpus. La literatura por antonomasia no se basta a sí misma (operación del calco) para explicarse, o la literatura es todo menos esta fijación. Álvaro Pineda Botero (2009) ubica esta crisis del estudio de «la literatura nacional» (expresión que ya da cuenta del problema) en la década del 70 cuando se reconoció que

en aquellas historias rara vez se hablaba del ensayo y de la literatura escrita por mujeres, y menos aún del relato oral, la trova, la literatura popular, el reportaje y demás géneros periodísticos. Tampoco tenían cabida las manifestaciones culturales y folclóricas de ciertos grupos étnicos o culturales —indígenas, afrocolombianos— y ciertas regiones —Chocó y los que entonces se conocía como «Territorios Nacionales»—. Eran recuentos de obras producidas en la capital y las ciudades más importantes de provincia, escritas por individuos generalmente del sexo masculino, blancos, de clase alta, que decían profesar la religión católica y que escribían en un «español castizo». En otras palabras, en la historia de la literatura solo cabía la clase social «ilustrada» que manejaba el país desde la Independencia. (p.125)

De alguna manera este proyecto de grado hereda los replanteamientos que guiaron antologías como la de Holguín (1981) y los debates de *Visión histórica de la literatura colombiana* sin los cuales este proyecto no sería posible. Sin embargo, nunca son respuestas sino direcciones hacia la multiplicidad de la historia (y sus temporalidades) que tensionan el hiato entre el canon y el corpus. Y, en este no responder, toman relieve algunas

posturas de las que me distancio porque delatan ciertos rezagos del paradigma que cuestionan. Como si se retrocediera al ver el abismo de sus propias problematizaciones, Álvaro Pinera (1995) dice:

Pero continúa abierta la discusión sobre cuántas y cuáles son las regiones en Colombia, y cuáles son los factores que se deben tener en cuenta para definir las. Tal discusión es sin duda parte esencial en el diálogo sobre la definición del canon y la elección del corpus. (p.402)

La multiplicidad aquí se define en términos de cantidad, pero no como *intensidad* o potencia. “Una multiplicidad se define, no por los elementos que la componen en extensión, ni por los caracteres que la componen en comprensión, sino por las fincas y las dimensiones que implica en «intensión»” (Deleuze y Guattari, 2015, p.250). Todavía más, una cantidad que no desestabiliza el sistema homogéneo, sino que se adhiere a él.

Aceptar el espesor del sistema literario colombiano y sus relaciones de indiferencia, contradicción, integración, subordinación y dominación con los diversos subsistemas que lo componen en relación con el subsistema literario conductor o subsistema literario hegemónico. (Laverde, 2008, p.50)

La mayoría y las minorías en relación con las mayorías, continúa la historia sedentaria donde dichas relaciones de «contradicción» no desplazan ya el sistema hegemónico, la sola palabra «hegemónico». Se busca lo múltiple, pero sumando alrededor de un centro estable que ahora tiene más dominio y control: entiende lo múltiple por inclusión. Advierten Deleuze y Guattari (2015) que “una multiplicidad no se define por sus elementos, ni por un centro de unificación o de comprensión, [sino por el] número de sus dimensiones; no se divide, no pierde o gana ninguna dimensión sin cambiar de naturaleza” (p.254). Multiplicidades que no cesan de transformarse las unas a las otras, pero que en la postura de Laverde (2008) y Pineda (1995) no se transforman, sino que se agregan. Frente al miedo de perder ese *yo-humano-nacional* con sentido histórico (estamos a un punto de decir: negar *lo animal* que acecha —ronda sin ser visto—), Pineda (1995) no tiene otra reacción sino regresar al calco, a lo *propio* del hombre: “La única defensa contra la fragmentación, la fugacidad, la inconclusión y el goce de la cultura moderna no es otro que la fortaleza de un *yo identificado con lo propio*” (p.403). En este marco es un *yo* que es muchos (distinto al de las historias predominantes en las antologías del siglo XX), pero

producto de una sumatoria, como si la única respuesta frente al canon fuera, contradictoriamente, plantear más cánones. Las nuevas generaciones como Los Nuevos cuestionaron los nombres de los patriarcas tradicionales, pero para ocupar su puesto. El animal, la manada animal, demanda otra clase de multiplicidad que constantemente se metamorfosea.

De ahí que exista un borde según cada multiplicidad, que no es en modo alguno un centro, sino la línea envolvente o la extrema dimensión en función de la cual se pueden contar las otras, todas las que constituyen la manada en tal momento (más allá, la multiplicidad cambiaría de naturaleza). (Deleuze y Guattari, 2015, p.250)

Estas preguntas parecen no detenerse ni tener un punto de partida o un término *final*. Desestabilizan las estructuras de pensamiento justo allí en donde nacen. Un origen *contagiado* que no es un punto de inicio, sino una potencia de lo siempre actualizable. Cuerpo textual y cuerpo animal hacen alianza. Aquel *yo-humano* le teme a las potencialidades de la literatura por fuera de lo histórico, lo nacional, lo canónico. *Un animal en Colombia está cerca*, si es que ya no escrito estas líneas.

La historia literaria de las antologías del siglo XX procede de manera similar a la historia natural como si partieran de un mismo paradigma epistemológico que “solo puede pensar en términos de relaciones, entre A y B, pero no en términos de producción, de A a x” (Deleuze y Guattari, 2015, p.241). Los filósofos franceses encuentran problemático que la historia natural únicamente piense las relaciones de los animales entre sí desde la estructura (diferencias que se asemejan) y la serie (semejanzas que difieren), que, por ejemplo, el concepto de «configuración discursiva» no es suficiente para dislocar.

La Naturaleza es concebida como una inmensa mimesis: unas veces bajo la forma de una cadena de los seres que no cesarían de imitarse, progresiva o regresivamente, que tienden hacia el término superior divino que todos imitan como modelo y razón de la serie, por semejanza graduada; otras bajo la forma de una Imitación en espejo que ya no tendría nada que imitar, puesto que sería el modelo que todos imitarían, en este caso por diferencia ordenada... (esta visión mimética o mimológica hace que en ese momento sea imposible la idea de una evolución-producción). (p.241)

Derrida (2008) localiza desde hace más o menos dos siglos<sup>13</sup> una mutación y una transformación sin precedentes en ese «nosotros» donde nos llamamos los hombres — “nosotros que nos reconocemos bajo ese nombre” (p.40)— que afecta “la experiencia de lo que seguimos llamando imperturbablemente, como si nada hubiera ocurrido, el animal y/o los animales” (p.40). Acontece una alianza entre la historia *animal* y la historia *literaria* que *nos* hace saltar a lugares insospechados. Preguntas que iluminan y esconden caminos que conducen a zonas incómodas a las que tal vez no queríamos llegar y que nos perturban.

Lejos de aparecer, simplemente, en lo que seguimos llamando el mundo, la historia, la vida, etc., esa relación inaudita con el animal o con los animales es tan nueva que debería obligarnos a perturbar todos esos conceptos, a hacer algo más que problematizarlos. Es por lo que dudaría en decir que nosotros vivimos eso (si se puede llamar todavía tranquilamente vida a esta experiencia en la que llegan a temblar los límites del paso de las fronteras entre *bios* y *zoe*, biológico, zoológico y antropológico, igual que entre vida y muerte, vida y técnica, vida e historia, etc.). (Derrida, 2008, p.40)

Cuerpo textual y cuerpo animal: «perturbar» la fijación de lo canónico, universal, total, homogéneo que el animal (y sus temporalidades) demanda desplazar y todo lo que con esto deviene. Ir a lo radical: la raíz:

el cuestionamiento a los viejos paradigmas de estudio fue tan radical que afectó las bases mismas de la profesión. De la noche a la mañana nos encontramos preguntándonos qué se entiende por literatura, qué es poesía, cómo se define la novela, cómo se diferencia una crónica de un cuento. Y también, qué sujetos, espacios y tiempos caben en los conceptos de identidad y nación, y si existe una o muchas literaturas en el ámbito nacional y continental. (...) se le asentó un duro golpe a la dimensión mayor del círculo hermenéutico, la de la totalidad, que es lo que le da sentido a las partes y permite medir la importancia relativa de cada una. En tales circunstancias, la pretensión de componer una historia de la literatura parecía un absurdo, o un imposible. (Pineda, 2009, p.126,127)

¿Qué historia escribe una antología?, ¿una escritura que busca series y estructuras? En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (2015) dicen que “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (p.11), pues la escritura en tanto mapa no permite un cierre sobre el *sí mismo*: el cuerpo *en sí mismo*, el hombre *en*

---

<sup>13</sup> “No tenemos siquiera reloj ni medida cronológica adecuada para ella” (Derrida, 2008, p.40)

*sí mismo*, la literatura *en sí misma*, las letras nacionales (es decir, *en sí mismas*). Mario Rufer (2017) cita la obra *La hybris del punto cero*, de Santiago Castro-Gómez, donde rastrea la escritura cerrada y autonominativa en el pensamiento ilustrado “cuando el lenguaje pretende tornarse capaz de describir el «en sí» de las cosas” (p.64). Lo importante es la consecuente producción de un tiempo histórico de este *en sí*, de este *poder decir yo*, que se pretende universal, *natural*, teleológico.

De esta manera, Europa puede (...) constatar una narrativa científica de sociedades cuyo presente es el pasado de otras (...) trampa temporal del historicismo fuera de la Europa hiperreal: América debe ser tutelada al presente de los pueblos, pero un resto espectral le impedirá, constantemente, acceder al presente Ideal. (p.64)

Esta fue la escritura y, con ella, la temporalidad que configuraron la mayoría de las antologías *colombianas* en el siglo XX. Deleuze y Guattari (2015) dirían antología-«calco» y no antología-«mapa». El calco “siempre vuelve «a lo mismo» (...) Se escribe la historia, pero siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado” (Deleuze y Guattari, 2015, p.18, 27): “En Colombia, el canon ha sido casi siempre una imposición del Estado” (Pineda, 1995, p.398). *Mil mesetas* alerta sobre este peligro porque inyecta redundancia y la propaga mientras que “el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones (...) [Hay que] volver a poner los calcos sobre los mapas, no al revés” (p.18, 26). Mario Rufer (2017) hace una lectura de Walter Mignolo para mostrar las múltiples afecciones de la producción de lo temporal que están implicadas inevitablemente en estos procedimientos («calco», «mapa») y que yo leo como un ejercicio para desmontar el ensimismamiento del calco temporal que se alza como *lo puro y único* en el marco de un proyecto político de nación:

La noción de tiempo es afectada por los acontecimientos y por el contexto [¿por qué no pensar justo aquí la afección del radicalmente otro?], y no como permite la historiografía, que la noción de tiempo está vacía y permite la explicación de lo que se da en él (...) Dirá Mignolo, la idea de tiempo como orden físico (newtoniano) y después histórico, es consustancial al sistema mundo moderno. Es esta idea (...) lo que permite analizar la noción de proceso histórico como consustancial a la idea de progreso. El hecho de que las formas calendáricas amerindias fueran destituidas como «supersticiosas», «cíclicas» o que contenían elementos



significados que no sólo medían el tiempo, lo que pone en evidencia es la negación del espíritu moderno de que la medición del tiempo (aislado del movimiento que lo contextualiza) es una forma de significarlo. (p.68, 69)

En esta producción de lo temporal, la antología corre el riesgo de ocultar su localización discursiva y vestirse de universal. “Chakrabarty habla de una operación de sustitución: un particular histórico y situado sería sustituido por el universal, con la imposición de una visión ahistórica<sup>14</sup> que *pesa sobre sí mismo*” (Rufer, 2017, p.65). Es importante entonces reconocer el tipo de escritura de lo temporal-histórico que propone toda antología y poner de relieve que los proyectos antológicos median un pasado y proyectan un futuro (Pöppel, 2001) sin llegar a pretender como Ivancos (en Méndez y Domingo, 2005) que la operación del registro antológico sobre el pasado-presente-futuro sea exclusivamente dado por la fijación de unos textos, su normativización y proyección lineal, cronológica. Por el contrario, en el tiempo de la historia humana, occidental, del estado-nacional, sería más enriquecedor y *vital* preguntarse ¿cómo la antología significa la multiplicidad del tiempo (Mignolo en Rufer, 2017) o cómo cartografía sus desplazamientos (Deleuze y Guattari, 2015)? Pues no solo es un dispositivo histórico donde hay un conjunto de palabras en búsqueda de un centro ni simplemente copia la historia de la cual nace, sino que tensiona unas temporalidades por donde transitan cuestiones culturales, políticas y sociales: «organización acentrada de una sociedad de palabras» (Rosenstiehl y Petitot en Deleuze y Guattari, 2015, p.22). Lo fundamental no sería interpretar los enunciados o hacerlos significar según un árbol, sino producir nuevos enunciados, concluyen Deleuze y Guattari (2015). Incluso, amenazar esa misma historia que la posibilitó; construir un pasado siempre nuevo (Kermada en Sullá, 1998). ¿Qué (des)órdenes desde *lo animal* se posibilitan y qué temporalidades el animal abre en esta máquina *antológica-antropológica-nacional* que produce lo histórico como exclusividad del hombre en busca de sí mismo, la búsqueda de una nación en sus letras?

---

<sup>14</sup> No deja de ser llamativo que lo ahistórico, zona donde el animal se aproxima en oposición a ese *yo-humano* histórico, venga en este caso precisamente de este *yo-humano-universal*. Aporía y contradicción sobre la que más adelante me moveré.

## Dos

Alfonso Reyes (1962) afirma en *Teoría de la antología* que “toda historia literaria presupone una antología inminente (...) además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria” (p.137-138). Sin embargo, cuando la clasifica, establece un rango: habría antologías más históricas que otras o, incluso, habría antologías no históricas. “Las hay en que domina el gusto personal del coleccionista, y las hay en que domina el criterio histórico, objetivo. Para nuestro fin, las segundas nos interesarían fundamentalmente, y las primeras solo como ilustración accesoria” (p.138-139). Sorprende que después de esta tipología, se interese en lo *accesorio* y no en lo que había establecido como fundamental, tal vez central.

¿Dónde está lo histórico de la antología?, ¿lo rastrea ahora por fuera de lo que indicaba como *criterio histórico, objetivo*? Parece buscarlo, todavía más, en una antología totalmente distinta a las tipologías nombradas: una que *sueña*, que *recuerda*: “Otra tengo yo *soñada* para denunciar cierta poesía diabética y a la que he puesto el nombre de «Panal de América o Antología de la gota de miel»” (p.139). Reyes (1962) inicia con una fundamentación teórica sobre la antología en el terreno de la historia, pero luego se ubica en unos espacios que no son históricos («científicos»), sino de «libre afición». Establece lo histórico por fuera de lo histórico; lo asalta el panal de abejas.

La antología no puede ya eludir una «temperatura de la creación» donde la historia vibra y se desestabiliza con la interrupción de esa memoria difícil de fijar, crear *sujeto*. Abre la contradicción de una *antología histórica*. “Para amenizar estas notas, que van resultando demasiado grises y conceptuales, describiré algunos rasgos de mi «Panal de América», *aunque sea en desorden y según los casos van acudiendo a mi memoria*” (p.139). Puesto en tela de juicio lo histórico, desordenándolo, se asoma (y se oculta) una tórtola y su nido (vacío):

Arturo Pellerano Castro: Criolla.

José Joaquín Palma: “¡Ay amigo! ...”

Manuel José Othón: “Una gota de miel en los oídos.”

Milanés: *El nido vacío* y *La fuga de la tórtola*: “¡Ay de mi tórtola, mi tortolita...! / Cimarronzuela de rojos pies.” (p.139)

Lo histórico (fundación del hombre, tiempo de lo humano) se animaliza. Reyes (1962) no puede evitar esta aporía. “Hay versos que sirven para reconstruir épocas y

culturas —o inculturas— como el diente del animal desaparecido permite rehacer, en hipótesis, otra edad de la fauna” (p.140). ¿Qué sucede entonces con la historia que nace por y para el hombre cuando un animal *histórico* aparece en escena?, ¿qué disposiciones implica que la historia sea interpelada y disputada por los cuerpos (los textos, los seres vivientes) que se confunden, se trazan y se borran unos a otros en una antología? ¿Hasta qué tiempo habría que remontarnos para llegar a esa *otra edad*?, ¿es este tiempo todavía humano? Tomás Gonzáles (2006) escribe en *Manglares*:

El tiempo era a la vez quieto y corrido  
vertiginosamente, como pólvora  
—sin centro, sin forma, sin historia—,  
y la *pajarería* arracimada,  
que llegaba en remolinos  
o en remolinos levantaba vuelo de algún árbol  
era fugaz como el rayo  
y abundante como polvo que flotara  
en el aire *sin fin de mi memoria*.  
(p.97)

Reyes (1962) probablemente no quiso ir tan lejos. Seguro encontró peligroso este movimiento que alcanzó a bordear entre lo histórico y el «sin fin de mi memoria», entre lo científico y la creación, entre el tiempo humano y el tiempo animal. Se devuelve, retorna: su metáfora re-territorializa al animal en una «edad de la fauna» donde el animal se fija en lo *animal* (el diente) y el hombre, en lo *humano* (la cultura)<sup>15</sup>. Los versos en desorden que había soltado como un juego de creación (o accesorio ilustrativo) y no como un proyecto *científico e histórico* quedaban ubicados en un umbral entre lo uno y lo otro. Aquí se detiene. Les niega su potencialidad; nos habla de una *edad animal* donde en apariencia no está el hombre y de una cultura donde no está el animal.

Sin embargo, diría Sebastián Múnera (2018), «el salto de la jirafa está dado», ya la metáfora de Reyes (1962) ha iniciado un contagio (proceso metamórfico). El *animal* empieza la cacería: lo humano se siente apelado por esta «*otra edad*», por «la fauna»: todo está dispuesto para que se vea en ella como un *yo* siempre en tela de juicio.

Cuando vi por primera vez una jirafa estaba en cautiverio junto con algunas otras de su manada en el zoológico de Lisboa. (...) *Con ella*

---

<sup>15</sup> Deleuze y Guattari (2015) afirman: “ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol ni el camaleón reproduce los colores del entorno” (p.16).

*generé un contacto visual singular, y digo contacto porque sentí también su mirada.* Entre ambos, hubo un momento de extraña empatía. Luego de unos segundos, ella rompió ese vínculo visual en el que estábamos inmersos, enderezó su largo cuello, dio unos pasos atrás y saltó. Ese instante, *esa pequeña fracción de tiempo en la que unas largas y delgadas patas se levantan del suelo, aún se guarda en mi memoria como una imagen impredecible (...)* La memoria no logra sostener exacto el recuerdo, es escurridiza, es difusa, y se quiebra como aquella mirada. Pero el pensamiento ocasionado por ese salto se estira, se eleva y crece en las nuevas imágenes que se han convertido en una forma de archivo, manteniendo dilatado el estímulo de nuestra mirada. (Múnera, 2018, p.3, 143)

Solo queda “seguir este pulso (...) Hay, en este orden, muchas antologías americanas por hacer: (...) la de los cóndores y las águilas, de que todos conocen ejemplos; la de los cisnes y los búhos (Darío, González Martínez)” (Reyes, 1962, p.140). Animales que, más que analogías representativas de los valores de la ipseidad humana (o como símbolos patrióticos en las monedas del Banco de la República), acechan con amenaza y peligro las bases de lo humano desde las cuales se han concebido los mismos proyectos antológicos. Se configura una línea de fuga: antología—historia(tiempo)—animal. “Ahora, como la jirafa, también yo he reaccionado” (Múnera, 2018, p.143).

La antología *animal* de Reyes (1962), esa *otra* que lo asaltó y que él en el mismo instante intenta detener, se mueve entonces entre el calco y el mapa: mapea el movimiento, la fuga del recorrido de lo que ya no está («nido vacío»). Lo antológico produce lo animal-histórico, «la tórtola» (sin repetirla); y lo animal, «la tórtola», produce lo antológico, «el panal de abejas».

En este impulso *me* siento apelado a salirme de lo estable, del punto, de los autores que son raíz y unidad para hablar de la poesía contemporánea en pro de una construcción de *lo colombiano*. Antologizados no para que se repitan a sí mismos, sino para que se vean *vistos* multiplicados en la jungla que, a través del espejo, metamorfoseó a Elkin Restrepo (1999) y lo puso en un terreno especular que deformó su mirada. Jungla donde Rómulo Bustos Aguirre (2008) no *es* nunca más *Rómulo Bustos Aguirre*, sino un *(per)seguido*, siempre en mira para que su *yo* sea cazado<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Es importante aquí cómo la problematización de la Historia-Estado —que tiene su desarrollo en el capitalismo— es también una crítica a la idea de un *yo* (en este caso un *yo-autor*) que hace parte de esa

En esas estaba, cavilando, cuando del lado del patio, escuchó rugidos de león y, luego, otros, aún más fuertes y terribles. Al parecer, una familia entera de felinos se había venido a retozar ahí al lado. Se levantó de un salto y fue a ver qué pasaba. No había dado un paso, cuando lo que vio lo obligó a ahogar un grito. Allí, sin saberse cómo, haciendo parte de su casa, estaba África deslumbrándolo con una claridad que le tocaba el alma. (...) Desesperado, echó a correr y corrió horas y horas hasta darse cuenta de que de esa llanura infinita tampoco había salida. (Restrepo, 1999, p.88)

La jungla no está solo  
en el corazón del tigre o en su garra  
El sigilo del aire, el rugido, el oscuro  
horror, la dentellada  
cuelgan al lado izquierdo de tu pecho  
  como inocente medalla  
Un día cualquiera  
te asomará al espejo  
y pudieras ser la primera víctima.  
(Bustos, 2008, p.9)

A propósito, empieza a haber una constelación entre versos que se va tejiendo en un plano donde no importa la estrella, sino su vibración, cómo titila para mutar y devenir en un toro, un pez, trazado en el cielo. Es una jungla desplazada —«no está solo en el corazón del tigre...»—. En esta desterritorialización, los siguientes versos ya no le pertenecen *exclusivamente* a los poetas Tania Ganitsky (2018) y Javier Naranjo (2011). ¿A quién, entonces, al hombre que se pierde en la extensión de África?

En la jungla siempre se está  
en una nube densa,  
los animales se arrancan la piel  
y *respiran juntos*.  
(Ganitsky, 2018, p.39)

Sentí que *respiraba al mismo tiempo* que alguien  
¿Se tratará de eso?  
¿Conspirar de los cuerpos  
y sentir unas cosas

---

historia teleológica, acabada, como anunciando el fin de la historia. “(...) la historia de la creación [literaria, artística] como progresivo enaltecimiento del «yo», que históricamente corresponde a la fabricación de la individualidad por la sociedad industrial del siglo XIX y su culminación en el XX para su ejercicio del consumo” (Maillard, 2008, p.26).

que los sobrepasan?  
(Naranjo, 2011, p.48)

Estos versos, juego de la memoria de Reyes (1962), se inscribe en un *procedimiento relacional* que corta el árbol de la historia de la literatura en Colombia para que broten rizomas<sup>17</sup>. El poeta cartografiado en *esta historia* no posee la poesía, sino que la poesía lo *fuga*: el animal *lo respira*. El poeta escribe en la huella de este animal ausente sobre cuya ausencia es la escritura tal como el epígrafe de este capítulo: “escribo para darle muerte...” (Romero, 2016, p.52).

Por extensión, lo propio de una antología no es su sistema binario de canon/no-canon como categorías que nacen en sistema de la propiedad, la ipseidad, el calco. Se trata, más bien, de cómo los poemas *fugados* atentan contra estas dualidades al punto en que desbordan lo antológico. No es ya la historia de la mayoría, sino de sus cegueras; de las minorías que acecha y contagian. Una antología de los bordes; es decir, de lo que se expande y no de lo que incluye o excluye, no de la frontera unívoca o de la conclusión.

El punto central, o tercer ojo, tiene, pues, la propiedad de organizar las distribuciones binarias en las máquinas duales, de reproducirse en el término principal de la oposición, al mismo tiempo que toda la oposición resuena en él. Constitución de una «mayoría» como redundancia (...) La historia siempre es de la mayoría, o de minorías definidas con relación a la mayoría. (...) [No obstante,] cualquier cosa, lo más inesperado, lo más insignificante, puede precipitamos en un devenir. (...) [donde] un acontecimiento microscópico altera completamente el equilibrio (Deleuze y Guattari, 2015, p.292, 20)

Poemas antologizados (marginales, microscópicos, inesperados), que desajustan el árbol de *nuestra* historia multiplicándola desde la extracción de *lo único de la multiplicidad a construir*: el poema-animal: la termita (anómala) que se mete en los libros y atenta contra el poder (escritura) del hombre en la obra *La urbanidad de las especies*, de Rigoberto Gil Montoya (1996).

Algunas especies de animales [—dice la termita—] nos tildan de conformistas o de ociosos porque poco o nada aportamos a la evolución de las especies. Si no fuera porque algún rey o príncipe, papa o emperador han gritado furibundos que no saben cómo acabar con «*esta plaga que roe la memoria humana*» y que harían uso de todo su poder para lograr el

---

<sup>17</sup> “En los rizomas existen estructuras de árbol o de raíces y, a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz puede ponerse a brotar en forma de rizoma” (Deleuze y Guattari, 2015, p.20).

exterminio, pasaríamos por el mundo desapercibidos, como si la vida fuera ajena a nuestros destinos soñados por un ebrio ya sin cuerpo al borde del abismo. «La Sabiduría obedece al silencio y recogimiento. La ociosidad, bien entendida, es inherente a la urgencia de indagar, de *explorar el conocimiento más allá del límite que trazan los géneros, las especies*», solía decir mi padre. (p.82)

Desde esta perspectiva, la operación de incluir y excluir, que la antología en apariencia exige, es una de las encrucijadas falsas a las que nos somete el canon.

No propongo una historia no canónica, sino anormal.

La configuración de bordes y periferias que el animal implica y donde precisamente la historia que se alza sobre el *yo* homogéneo de la historia humana tambalea, se irrumpe: “Por eso el *yo* sólo es un umbral, una puerta, un devenir entre dos multiplicidades. Cada multiplicidad se define por un borde que funciona como Anomal” (Deleuze y Guattari, 2015, p.254). No borde respecto a un centro: sino puros bordes donde lo (no) canónico constantemente se ve puesto en duda, en otro lugar donde ya ha sido roído, alterado, borrado por las huellas de una termita: “... como si el arte de construir túneles fuera la única misión sobre la tierra, mientras *nuestro estómago digiere una a una las palabras que sostienen el quebradizo destino de los hombres*” (Gil, 1996, p.81-82). Al asomarnos a la escritura de nuestra historia podemos ser cazados por un animal «... y pudieras ser la primera víctima».

El registro antológico configura tanto una temporalidad como una interrupción en lo histórico; acaso una antología sea un largo poema o poemario que nunca termina y se *nos* escapa. Su escritura es *escritura poética*. Una antología-animal produce lo temporal e histórico en el mismo *seguir-unas-huellas*<sup>18</sup> que el registro antológico (des)ordena —las acecha, se borran— y en las que produce múltiples tiempos en tensión. Tiempo de la poesía, tiempo del hombre-animal, historia humana. En esa *jungla* que ahora está dislocada, «sentí que respiraba *al mismo tiempo* que alguien».

Derrida (2008) hablará refiriéndose al Génesis de cómo la palabra que nombra implica la producción del hombre-animal y, en el mismo movimiento, del tiempo.

Dios deja a Ish llamar a los otros seres vivos, darles nombres en su nombre, a esos animales más viejos o más jóvenes que él, a esos seres

---

<sup>18</sup> Formas textuales que saltan más allá del objeto libro y dialogan con otras instancias, dimensiones y textualidades.

vivos que llegaron al mundo antes que él y que fueron nombrados por él, como dice el segundo relato. En ambos casos, en el doble sentido de la palabra, el hombre va tras el animal. Lo sigue. *Este «tras» de la secuencia, de la consecuencia o de la persecución no está en el tiempo, no es temporal: es la génesis misma del tiempo.* (Derrida, 2008, p.33)

Una antología nunca es animal o humana, sino siempre (*per*)seguida por el animal-hombre: aquí el conflicto de su temporalidad. Habría entonces que remontarme a este origen que ya es palabra, poesía, sociedad, política, historia, y que se nos presenta con cierta trampa como exclusividad de lo humano. Según Octavio Paz (1972):

El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe de la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con la palabra primera. Al proferir esa palabra original [¿ya la historia?] el hombre se creó (...) El poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. (p.41)

¿Cuál es la fuente original?, ¿qué funda a la sociedad, al hombre?, ¿qué niega u oculta esta fundación?<sup>19</sup> Es muy dicente cuando Agamben (2005) se aproxima a este *origen* como un conflicto (bio)político en las tensiones entre mundo-tierra y hombre-animal que ya están presentes en la obra de arte. Difícil detener este rizoma: animal, hombre, cuerpo, vida, tiempo y poesía. En su ensayo *Lo abierto. El hombre y el animal*, Agamben (2005) escribe:

La relación entre el hombre y el animal, entre mundo y medio ambiente parece evocar el conflicto (*Streit*) íntimo entre mundo y tierra que está presente —según Heidegger— en la obra de arte (...) También en la obra de arte —en la contienda entre mundo y tierra— opera una dialéctica entre latencia e iletencia, apertura y cierre. (...) Si ahora (...) restituimos a lo cerrado, a la tierra y a la *lēthé* su nombre propio de «animal» y de «simplemente viviente», el conflicto político originario será, al mismo tiempo y en la misma medida, el conflicto entre la humanidad y la animalidad del hombre (...) *El conflicto político decisivo, que gobierna cualquier otro conflicto, es, en nuestra cultura, el que existe entre la animalidad y la humanidad del hombre. La política occidental es, así pues, al mismo tiempo y desde el origen biopolítica.* (p.93, 95, 102)

---

<sup>19</sup> Más tarde intentaré rastrear cómo la escritura y los planteamientos de Octavio Paz (1972) se metamorfosean y animalizan en *El arco y la lira* para aproximarme a una noción de *poesía animal*. Por ahora, es difícil escribir estabilizando: esta fuente original ya estaría atravesada por la poesía, el hombre y el animal.



Las antologías poéticas como proyectos políticos nacionales no se escapan, entonces, a estas luchas *originarias*. No se trata de sostener que el conflicto de las antologías es, entonces, un conflicto *animal* porque el animal es el origen de todos los conflictos. Esta justificación sería muy imprecisa y superficial. Aunque es cierto que la perspectiva teórica que asumo requiere que *lo animal* sea una manera de ver y posicionarse frente al mundo y, por ende, a cualquier *textualidad*, es muy distinto trazar el registro de lo antológico como un conflicto biopolítico porque sus procedimientos producen e irrumpen —lo que en apariencia es una búsqueda pacífica— una fundación del hombre (*colombiano*) y de una nación (Colombia) en sus *letras* (escritura-historia) que crean un tiempo y unos cuerpos regidos y clasificados por esa temporalidad.

Además, en el marco de *mi* propuesta, se hace más explícito este conflicto original (casi que hiperbólico) cuando el discurso antológico en este proyecto provoca lo animal y, por ende, las aporías y preguntas que con él vienen sobre la historia, el *yo-otro* y sus corporalidades, el tiempo. ¿Qué tiempo? Diría Derrida (2008): “Hace tanto tiempo. Es como si el gato se acordase, como si él me recordara sin decir palabra el relato terrible del Génesis. ¿Quién nació primero antes que los nombres?”. En este *génesis* de los *manglares*, Tomás González (2013) escribe: “Despuntaría pronto el día /y surgirían con él /aquellas vidas que serían la mía” (p.17). Y unos versos de Camila Charry (2017) en *Arde babel* intentan *recordar* en esa imbricación de los cuerpos-históricos a “el animal desterrado / que cubre todos nuestros huesos” (p.75) y que “así era tener huesos (...) / así era tener cuerpo así sonaba” (p.99). Yelin (2015) complementa cuando lee el relato «La mujer parecida a mí», del uruguayo Felisberto Hernández: “¿Qué fue primero en la historia vital del narrador?, ¿el hombre o el caballo? (...) no hay más remedio que abandonarse a la inquietud de esa oscilación (...): la reconstrucción de una memoria sin memorialista, de una subjetividad sin sujeto” (p.152).

El animal nunca fue un punto de partida, sino que se interpuso y fue imposible ignorarlo. Estos párrafos, que son más preguntas que respuestas, citas que ya se van *antologizando* y dialogando por fuera de mí, fueron dictados por el animal y llegaron tarde, con un cierto desfase. Sucedieron cuando me di cuenta de que *mi* antología al (per)seguir al animal requería saberme visto, verme visto por *otro*. “Sí: de lo radicalmente otro, más otro que cualquier otro y que ellos denominan un animal” (Derrida, 2008, p.27), tuve que llegar

a estos *orígenes* (antes del antes), pero rastreados y ubicados en el siglo XX, en mi contemporaneidad, en los textos y contextos *colombianos* de producción de lo antológico que me interesaba intervenir.

Como toda mirada sin fondo, como los ojos del otro, esa mirada así llamada «animal» me hace ver el límite abisal de lo humano: lo inhumano o ahumano, los fines del hombre, a saber, el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a anunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo por el nombre que cree darse. (Derrida, 2008, p.28)

Dicen justamente unos versos de Bustos Aguirre (2008) en un poema titulado *En el zoológico*, espacio moderno donde Berger (2001) señala que no vemos a los animales.

Algo deben sospechar del asunto  
cuando irritantes dan la espalda  
y comienzan a observarlo con su *gran ojo*  
inescrutable, único  
Acaso en ese momento el visitante  
alcance a comprender  
que no es ese *ojo paródico del mandril*,  
*ni el mandril mismo* sino algo distinto  
lo *Absolutamente Otro*  
es decir, lo íntimamente tú afuera *respirando*,  
*desbordado de ti*  
lo que lo mira  
Lo siniestro  
ciertamente nos *constituye y nos habita*.  
(p.64-65)

Este movimiento demandaba reconocer que el animal estaba oculto («ocultos apetitos») y se escondía en *la historia* como campo de lo humano («escribo para darle muerte y mientras tanto no dejaré de escribir»). Si iba a aproximarme a una antología de una poesía animal debía intentar tocar estos vacíos, esas huellas de lo ausente, del animal que ya no estaba en *nuestra* historia, pero que contaminaba su escritura porque sobre *él*<sup>20</sup> se había erigido.

---

<sup>20</sup> “Nosotros creemos, por el contrario, que el indefinido de la tercera persona, ÉL, ELLOS, (...) ya no relaciona el enunciado con un sujeto de enunciación, sino con un agenciamiento colectivo como condición (...) El ÉL no representa un sujeto, sino que diagramatiza un agenciamiento (...) les impide caer bajo la tiranía de las constelaciones significantes o subjetivas, bajo el régimen de las redundancias vacías” (Deleuze y Guattari, 2015, p.268).

En la edición de la Universidad del Valle del poemario *Grañas del insecto*, de Nelson Romero Guzmán (2005), el autor escribe en la solapa: “Espero que quede como título Caligrafías del Insecto, así haya salido el ISBN con el otro nombre, todo se puede, no hay problema”. La edición imprime una nota de fe de erratas:

El insecto escribe sus poemas durante el sueño; en las vigilias corrige, borra, tergiversa, va dejando escarabajos en los espacios en blanco, ripios en su oficio de empujar la imperfección hacia Dios. Por tanto, descuidado lector, cárguese al insecto los aparentes errores de esta edición. (s.p.)

El *error* no solo como desacierto, sino como andar vagando de una parte a otra: errar. Un animal desplaza la escritura (incluso o desde los paratextos, desde el invento burocrático —anexo *humano*— del ISBN) y en este desplazamiento se abren grietas entre las cuales nacen infecciones a ese *yo* que se nombra a sí mismo y se pretende estable, *histórico*. El lobo de Alberto Vélez (2002) demanda esta apertura.

Solo que la tradición, tendenciosa como todas las creaciones humanas ha resaltado las figuras de Rómulo y Tenía. La grandeza pertenece por completo a ellos (...) Lobos y hombres se identifican más allá de la leche materna. La leyenda no inventa, sino que consagra una familiaridad profunda que ellos disfrazan con el velo de la rareza y de la imaginación poética (...) *Nuestro papel activo en la historia de la humanidad y desconoce nuestra contribución a lo que ellos llaman la vida civilizada*. (p.13-14)

La hegemonía política y cultural del panorama antológico del siglo XX excluyó *lo animal* al instaurar una historia que buscó el canon, lo central, lo propio, el calco, el *yo* histórico-colectivo que señala Heidegger (en Mendieta, 2012) y le temió a los desajustes, a los desplazamientos, al *devenir*, porque incluía una expansión que atentaba contra los cimientos del Estado-Nación. Si alguna vez cupo el animal (punto), no fue como *lo animal* (línea). Se estableció el tiempo cronológico y teleológico de la narrativa del progreso y el desarrollo industrial, ciudadano, capitalista, que habilitó

un lugar en la historia que es designio natural y sobre el que no se puede intervenir (por eso habrá sociedades que trabajan la tierra y otros que sólo la ocupan o la parasitan) —y entonces en este punto la historia es la historia del despliegue liberal de equilibrio entre recursos y mercado. (Rufer, 2017, p.64)

Paradójicamente, la misma historia canónica-calco (Deleuze y Guattari, 2015) del progreso en busca de ese *en tanto tal* anuncia su *fin* (Agamben, 2005): «la conclusión en el equilibrio entre recursos y mercado». Progreso y fin en simultáneo: lo que mueve lo histórico lo interrumpe; movimiento que leí en Reyes (1962). La máquina antropológica se detiene (Agamben, 2005). El fin de la historia de ese *poder decir yo*: origen (a)histórico donde emerge lo animal, la poesía animal, sus temporalidades. ¿Qué tiempos? Derrida (2008) dirá: no «yo soy», sino «yo (per)signo».

(...) el hombre no es ya el prototipo de una forma ideal en su unidad, identidad, integridad y perfección; es un criatura híbrida e incluso monstruosa que contiene fragmentos y rastros de otros animales, aspectos masculinos y femeninos. (Yelin, 2015, p.93)

Los poemas *animales* —distintos a decir *sobre* animales— inscriben sobre el mundo unos lugares de enunciación («aquí estoy, le dije») donde mueven ese *yo soy*, que no es otra cosa que un *perseguir*, ir tras otros, salvarse e infectarse. El tigre de *Urbanidad de las especies* nos mira-dice-acecha en esa proximidad («cerca de mí»):

Si al menos pudiera ver de nuevo a esa niña que estuvo *tan cerca de mí*, aquel sábado de finales de mes. Vi en sus ojos tanta ternura, cargados a la vez de soledad. Vi a sus padres entretenidos cerca de la verja comprando manzanas cubierta con caramelos. Supe que estaba sola en el mundo y que buscaba compañía. Leí a través de sus ojos que necesitaba un amigo. *Aquí estoy*, le dije y sé que ella comprendió mi mensaje; de lo contrario se hubiese retirado nerviosa porque se lo dije abriendo mi amplia boca. (Gil, 1996, p.37)

Continuaré en el siguiente capítulo.

Difícil es sostener entonces que el animal-hombre es un subsistema o un sistema literario que configuro en la poesía colombiana de las últimas décadas. No es una tradición dentro de un conjunto de tradiciones, sino una línea de fuga que atraviesa y hace vibrar a los sujetos que habitan este plano: autores, obras, historia literaria, dispositivo antología. Un recorte que, sin embargo, invita a nunca cerrarse. Lo fugaz y el devenir no sería como Pineda (2009) la entiende: pura muerte, vacío, imposibilidad. Por el contrario, es un juego dual que nunca se detiene ni cae en la abolición. Vida palpitando.

Una historia implicada por esta aproximación al registro antológico se mueve entre el bosque y la hierba, entre el punto y el rizoma: entre subsistema literario (serie/estructura operar por semejanzas y diferencias) y producción de individuaciones que se escapan a las analogías. Gesto del encuentro específico animal-hombre en el poema que es suceso y huella. En otras palabras, no voy tras una tradición de la poesía animal en Colombia, sino tras lo animal que atraviesa (por presencia o ausencia, por saberse mirado o por ignorar la mirada) la escritura de la literatura en ciertos sucesos textuales poéticos inscritos en un contexto cultural, social y político llamado Colombia. Diría Julieta Yelin (2015): "... son textos que militan contra la formación de una tradición" (p.155). De manera que ningún texto es o no completamente una zoografía, sino en tanto potencia y peligro de una experiencia poética *humana* en el filo inestable de su definición.

No tendría sentido empezar a incluir obras dentro de una llamada literatura animal solo para caer en lo trivial de decir: tal autor se inscribe en este grupo, en esa tradición, en esta tendencia, en esta configuración discursiva. Sería más enriquecedor que sucediera lo contrario: que el animal-hombre produzca las obras: configure sus escrituras: la antología. No se trata de invertir o considerar obras no tenidas en cuenta por esa historia oficial y homogénea del siglo XX para que hagan parte de otro centro de otro subsistema, que es lo que sucede cuando se crean campos como la literatura femenina, la literatura afroamericana, la literatura indígena<sup>21</sup>. No ceder "a la tentación de establecer un canon diferenciado, sino que [Gates propone] un texto de un autor negro pueda ser contextualizado y por ello estudiado tanto dentro de la tradición afroamericana como dentro de la tradición americana como conjunto" (Sullá, 1998, p.26,27). Deleuze y Guattari (2015), Derrida (2008), Maillard (2008), Yelin (2010, 2015, 2017) se basan en obras «canónicas», pero no van a un sujeto-autor-periférico fijado en un sistema arborescente, sino a la multiplicidad de lo periférico de ese *yo*, de su escritura que *siempre* bordea.

La historia literaria, en este marco, no debería interesarse, por ejemplo, si el poema *Te quiero burrita*, de Gómez Jattin (1997), pertenecería a un (sub)sistema llamado «literatura animal», sino cómo *lo animal* y en qué sentido o no permite un encuentro de lo inconcluso y lo inesperado en el hiato animal-hombre, que ya es *palabra, huella, metamorfosis*, en la textualidad de lo *humano*.

---

<sup>21</sup> Llamados tal vez a existir, pero que no pueden ignorar que nombran una falta, una deuda postergada.

Te quiero burrita  
Porque no hablas  
ni te quejas  
ni pides plata  
ni lloras  
ni me quitas un lugar en la hamaca  
ni te enterneces  
ni suspiras cuando me vengo  
ni te frunces  
ni me agarras  
Te quiero  
ahí sola  
*como yo*  
*sin pretender estar conmigo*  
compartiendo tu crica  
con mis amigos  
sin hacerme quedar mal con ellos  
y sin pedirme un beso  
(Gómez, 1997, p.28)

Preguntarse si el verso «como yo» es o no una aparición que disloca al hombre, la falta de lenguaje y de queja donde la burrita y el «como yo» se trastocan. O si, por el contrario, reafirma la subordinación, el *yo* humano que dispone y explota al animal. El juego sexual de perseguimiento (ver Derrida, 2008). ¿Qué puentes o abismos, qué violencias, qué choques *entre miradas, entre cuerpos*, operan en este poema?, ¿cómo *un* poema, acontecimiento microscópico, borde de manada, puede trazar—por desajuste e incomodidad— una *historia-poética-animal*? ¿Puede?

## CAPÍTULO 2 POESÍA (TIEMPO) ANIMAL

*desde entonces, le doy su ración diaria  
Tenso animal carnívoro,  
el ruido de su boca que mastica  
es música en mi insomne madrugada.*

ESE ANIMAL TRISTE, Piedad Bonnett

*En repetidas ocasiones nos hicimos los perdidos sólo con el  
objeto de permanecer juntos, contemplando la noche toda llena  
de cocuyos o para escuchar con todo cuidado la respiración de  
antílopes y ciervos en fa sostenido, temerosos en sus guaridas,  
a la espera tal vez de un zarpazo, de ese otro que también me  
habita, acaso propietario, invasor quizás o exiliado, en este  
cuerpo ajeno o de ambos, ese otro a quien temo o ignoro, felino  
o ángel.*

NO ES COMO LO PINTAN, Gil Montoya

“—*Yo soy tu mula, David Zúñiga (...)*”. La mula se enuncia y apela a un *tú*: acontecimiento de la otredad: “(*...*) Te has vuelto ausente y callado / como si arrearas nubes, / *tan otro* que me das pena, David Zúñiga” (Benavides, 2014, s.p.). Mula y hombre hacen alianza en este «arrear nubes», en la afectación que espera (potencia, virtualidad) un movimiento. Yo soy tu mula» (sin nombre propio) persigue a *tú* eres «David Zúñiga» (con nombre propio) en una «conversación a oscuras», *sueño*, espacio del devenir.

La mula se inscribe en un mundo cuando dice *yo soy*, lo traza. Luego dice: «yo soy tuya...» que no es tanto de posesión sino de responsabilidad. Es decir, convoca una respuesta, como si dijera: *somos* en esta alianza, *somos* porque te demando una *inscripción sobre el mundo* en este silencio, una *escritura*. La mula está a un paso de decir, aunque ya lo dijo: te has vuelto una mula, que no habla, «tan callado». ¿Dónde está tu lenguaje? No responsabilidad *de*, sino *ante* el animal (Deleuze y Guattari, 2015). La mula demanda ser

enunciada, ser escrita, en ese abismo hombre-animal de ese *yo soy* que brota del encuentro cuando la mula reclama: eres *tan otro*; muestra los puntos ciegos del *nombre propio*, «David Zúñiga». Ya la escritura está dada antes de la *escritura*, en esta queja que hace alianza. “Escribir es un devenir que está atravesado por extraños devenires que no son devenir-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insecto, devenires-lobo, etc.” (Deleuze y Guattari, 2020, p.146).

Empieza a hacerse en este proyecto de grado la otra antología que sueña Reyes (1962) con los vestigios de las huellas de este devenir-mula que acontece en el movimiento del *arrear*. Encuentro de silencio, ausencia, tiempo contenido. Doble escritura, palimpsesto del registro antológico.

El «Camaleón» de Humberto Jarrín (2000) animaliza a «Dios» cuando dice *yo soy*: “Por iluminismo, entonces, se le vino a la cabeza una brillante idea, y he aquí que reuniendo a los animales les predicó: «Yo soy Dios», y dio pruebas de ello cambiando de forma, de posiciones, de colores, de texturas...” (p.46). Dios tiene siempre que confirmarse diciendo *yo soy el que soy*, pero en esta confirmación ahora camaleónica («dio pruebas de ello»), Dios se desterritorializa: muestra al *animal* que niega para ser. Lo persigue para darle muerte. Juego de cacería que es la escritura cuando digo *yo soy el que soy* e inscribo una huella en el mundo que el otro asalta. “De niña me fue dado mirar por un instante / los ojos implacables de la bestia. / El resto de la vida se me ha ido / tratando inútilmente de olvidarlos” (Bonnett, 1996, p.61).

«Ocultos apetitos» de este monstruoso dios que sucede en la enunciación, en la autoafección; escritura que tacha. “Un animal se come mis escritos. Ha engordado, pero no lo he podido matar. Escribo para darle muerte y mientras tanto no dejaré de escribir” (Romero, 2016, p.52). *Yo soy* metamorfoseado por esa «escritura invisible» —acaso inaudible, *música*— de “las silenciosas marcas / las cicatrices, los tatuajes que los otros / que lo otro va haciendo en ti” (Bustos, 2008, p.33). Y un bestiario de Beatriz Restrepo (2014) deja leer:

¿Por qué me acechas,  
invisible?  
Si no estás



ni en tus garras,  
ni en tus rayas,  
¿en qué lugar de mí te invento?  
(p.54)

*Yo soy* metamorfoseado que disloca a Dios y al Hombre como campos puros y delimitados, encerrados en sí mismos. Surge la aporía: el *yo histórico* proyecta un fin, ser él mismo, y en este movimiento detiene la historia. Vuelve al tiempo del cual nace («De niña me fue dado...»). Desde aquí y para siempre *lo animal*. En palabras de Agamben (2005) sobre la lectura de Kojève sobre Hegel:

El hombre no es una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una vez para siempre: es, más bien, un campo de tensiones dialécticas cortado desde siempre por cesuras que separan en todo momento en su seno —por lo menos virtualmente— la animalidad «antropófora» y la humanidad que en ella se encarna. *El hombre solo existe históricamente en esta tensión*: humano solo puede serlo en la medida en que trasciende y transforma al animal antropóforo que le sostiene (...) *destruir su animalidad misma*. (p.23)

La historia del hombre producida y sostenida por ese Dios (Centro, Unidad) del *yo soy* deviene camaleón al tiempo en que el camaleón también deviene y tiene que cambiar de formas, dejar de ser *él*, para confirmar que *él es el que es*. *Yo soy* que compone, dirían Deleuze y Guattari (2015), otros agenciamientos, velocidades y latitudes donde “no puedo devenir perro sin que el perro no devenga a su vez otra cosa” (p.262)<sup>22</sup>. Se produce una atracción alrededor de este vacío: hombre-animal, animal-hombre, que afecta la misma máquina que los posibilita.

Si la historia no es más que el paciente trabajo dialéctico de la negación, y el hombre es el sujeto y, al tiempo, lo que se pone en juego en esta acción negadora, la culminación de la historia implicaba necesariamente el fin del hombre: el rostro del sabio que, alcanzado el límite del tiempo, contempla satisfecho este final toma necesariamente, como en la miniatura de la Ambrosiana, la forma de un hocico animal. (Agamben, 2005, p.17)

---

<sup>22</sup> Otro ejemplo. En *Bajo la piel del lobo*, cuando un lobo dice *soy un lobo*, en medio de la noche, deviene oveja. “Soy, he sido, un lobo (...) Si no fuera por la *oscuridad en la que vivo*, difícilmente podría ocultar este vellón blanco que cada vez crece con más vigor en mi cuerpo” (Vélez, 2002, p.100). Se configura una obra poética en la que lobo-pastor-oveja se aproximan y devienen mutuamente.

La escritura, por lo tanto, tensión (*a*)*histórica*, es el trazo y la huella de este umbral: «-». Dios que va tras el animal que lo persigue mientras el animal, como pulso virtual de lo negado, moviliza la escritura de la historia en esta persecución.

El lenguaje de Yahvé es efectivamente el de un cazador. Se diría que es el de un pastor criador nómada, como Abel, que es un «pastor de ovejas» o «pastor de pequeño ganado» por oposición al agricultor sedentario, al «cultivador del suelo», al «siervo de la gleba» que era Caín cuando le ofreció los «frutos de la tierra» o de la «gleba». (...) Después de haber rechazado su ofrenda vegetal y de haber preferido la ofrenda animal de Abel, Dios exhortó a un Caín desalentado a no perder el semblante, en suma, para estar en guardia y no ceder al pecado, a la falta que, en adelante, le acechaba a la vuelta de la esquina. (Derrida, 2008, p.60)

Juego de cacería en la escritura cuando un Dios-Camaleón se enuncia. Las mayúsculas no son suficientes para tapar las metamorfosis que operan sobre fisuras y puntos ciegos. Un *yo soy* atraído constantemente por múltiples *devenires* en potencia que no sabemos hasta qué lugares *nos* lleven y qué fabulaciones demanden construir.

«Aquello que en la competencia contra los animales trajo aparejada la victoria humana produjo al mismo tiempo el desarrollo arduo y peligroso, como el de una enfermedad, del ser humano: el ser humano es el animal que aún no ha sido confirmado» [—dice Lemm—]. La memoria humana se construye, así, sobre la sepultura del animal que se está haciendo y que retorna invariablemente, produciendo fisuras, blancos, zonas de ceguera. (Yelin, 2015, p.92)

«Yo soy Dios» que hace parte del mismo movimiento de la máquina antropológica y abre la aporía hombre-animal: la a-historia, la tachadura-escritura de su nombre *ya no propio*: Dios-Camaleón. Germina la semilla que desestabiliza la *esencialidad de la humanidad* y que abarca, como hierba que crece por expansión, otros textos, otros terrenos... dios (ahora en minúscula) es una perra en el poemario de Maria Paz Guerrero (2019): Dios «carente», dios poeta: “dios tiene dos pecados / no hablar el idioma de los grandes / y ser dios / tiene otros dos / ser carente y no poder ser vegano” (p.11).

*Yo soy* metamorfoseado por su cacería: “sólo nos parecemos a nuestras presas” (Lyotard, 1996, p.152). No coincide nunca más consigo mismo, «en cuanto tal». Va tras los pasos de lo que ha olvidado, que se muestra allí donde se oculta. El pecado de dios es ser dios. «Yo soy» que guarda un peligro: ser *tan otro*, y una enfermedad: *ser él mismo*; Dios

ha olvidado ser Dios. No para plantear la dicotomía entre ser y no ser, sino para aproximarnos a un *yo (no) soy* que constantemente es asaltado por los umbrales que camina. Dios «carente» a quien le cuesta ser vegano mientras la amazonía (también en minúscula) se incendia. “dios come un buen bife de chorizo / ordena un *carmènère* / se embriaga” (Paz, 2018, p.10). Dios, en últimas, no puede ser poeta, no llega a la poesía, a Él, la Voz original; al enunciarse no se dice, sino que salta a un vacío. En palabras de Chantal Maillard (2008), quien “escribe es un felino al acecho. La trayectoria es la presa. El poema es el gesto” (p.36).

Babel arde<sup>23</sup> y el poema se configura como las cenizas de los vestigios de ese siempre empezar de nuevo de las ruinas de la torre<sup>24</sup>. Poesía del *error*, del *errar*. De la *Mariposa nocturna* de Horacio Benavides (2013): “Fuera de ti / *errando* / *entre tanta noche dispersa* / caes de pronto / en la órbita / de la lámpara / Como en el amor / su luz es tu ceguera / *El fuego te consume*” (p.21). O del colibrí que pinta Ganitsky (2016): “Ella dibuja / al hermano colibrí: / *color errante*” (p.83). Al punto en que, en este arder, Dios no es todopoderoso, se encuentra siempre fuera de sí mismo. Ni siquiera omnipresente para *su* propio *yo*. No nombra y no sabe lo que pasará cuando los animales sean nombrados y aparezca un *poema-animal*.

Dios deja a Ish hablar solo, gritar solo, gritar-nombrar solo, gritar-llamar solo, como si Ish pudiera decir: «Yo nombro», «yo llamo», le concede dar los nombres en su nombre pero tan solo para ver (...) finitud de un dios que no sabe lo que va a ocurrirle con el lenguaje. Ni con los nombres. Dios no sabe en suma lo que quiere en el fondo: finitud de un Dios que no sabe lo que quiere en relación con el animal, es decir, con la vida del ser vivo en cuanto tal, de un Dios que ve venir sin ver venir, de *un Dios que dirá yo soy el que soy sin saber lo que va a ver cuando un poeta que va a dar su nombre a los seres vivos entra en escena. (...) Como si alguien dijera en forma de promesa o de amenaza: «vas a ver lo que vas a ver», sin saber lo que iba a acabar ocurriendo.* (Derrida, 2008, p.33)

---

<sup>23</sup> “Por acá todo es casi fuego a diario, / el perro olfatea en la cocina / las cenizas de la luz; / eso es la desaparición / la ausencia de la lengua sobre el pan, / los ojos que desean lo que se hunde / en el misterio del mundo.” (Charry, 2017, p.24)

<sup>24</sup> “La historia de occidente puede verse como la historia de un error, un extravío, un doble sentido de la palabra: nos hemos alejado de nosotros mismos al perdernos en el mundo. Hay que empezar de nuevo” (Paz, 1972, p.102)

¿Qué es lo que va a ver dios, qué no sabe, qué vendrá después de que Ish nombre, de que nazca el primer poema? El poeta entonces nombra:

Te llamarás Pedro en adelante  
te llamarás agua, mata de perejil  
*jaguar, pescado, escarabajo,*  
*tórtola que pasa volando*

Los afanes tendrán por fin su lecho  
el dolor será un bálsamo  
en la herida de nadie

*Te llamarás piedra en adelante*  
*piedra sin nombre*  
piedra rodando  
en el *olvido de las estrellas*  
(Benavides, 2014, s.p.)

Se configura un desamparo y una soledad, la soledad de *Ish*, de *Ish* antes que Eva (sin ella) y de *Ish* en ese nombrar (Derrida, 2008). Pedro que no es Pedro, sino *piedra* que desestabiliza las bases de la torre, porque rueda, olvida. Pedro «con mundo» y piedra «sin mundo», complementarían Heidegger. Nombrar de ese poeta que no es un acontecimiento fijado en un punto pasado de una cronología, sino «olvido de las estrellas» en esa noche iterada en la que se produce un abismo y una proximidad entre Pedro-piedra. Nombrar que es un grito antes del tiempo, antes del antes. Grito, génesis del tiempo, sonido que nos atraviesa los cuerpos. “Toma tu perro (...) / Levanta hasta tu corazón / sus huesos / Antes de que la noche llegue y sople / la brasa de sus ojos / Antes de que en la hondonada del tiempo / Aúlle” (Benavides, 2013, p.16).

El desamparo exhalado en ese soplo es común al reino animal. «Agrupa» a los humanos como, escribe, «las bestias van a frotarse en su propia hediondez». Es un olor sonoro de rebaño. El pavor es místico, de nuevo, en cuanto que no está dirigido e ignora al otro y al yo. Vive en el comercio de ambos, pero fraudulentamente. Condena a las personas, los pronombres y los nombres, las preguntas y respuestas, las responsabilidades. Prohíbe «creemos originales». (Lyotard, 1996, p.154)

Lo monstruoso y bestial aparece aquí porque se rompe el *yo original*: queda desamparado y en espera siempre a volver ser nombrado, a que su nombre propio se confirme una y otra vez. El Reino le teme a la soledad y a la noche porque implica una

espera a lo incierto; no está dispuesto a sufrir el vértigo a ser llamado *sin nombre propio*, a las fracturas de las palabras que intensifica las vibraciones de las fronteras corporales<sup>25</sup>.

Cada tanto se desprende del cuerpo la palabra;  
*fractura apenas perceptible*  
*entre lo humano y lo animal*  
que regresa el orden a las cosas.

Repite que todo pertenece al mismo barro,  
que afuera  
a la intemperie,  
todo convulsiona con la misma intensidad  
como la misma resistencia  
al hambre, a la espera.  
(Charry, 2017, p.17-18)

La historia gira entonces alrededor de un grito *humano-animal* que “no tiene historia, es una queja «que parece siempre desnuda y nueva», que no relata nada” (Lyotard, 1996, p.153).

Náusea ante esa infinitud que asoma cuando las cosas pierden los límites que los nombres les confieren. Y con las cosas, el mí, que se siente perder pie [...] a punto de existir, a punto de sentirse existiendo, viviendo, el mí se siente invadido, ocupado por eso que late en todo y que, indefinido, le deja sin control (...) a punto de resbalar sobre las cuerdas sonoras que el poeta adivina o, mejor dicho, escucha: una vibración, una pulsión, un ritmo, al que él acude, respirando (...) Sin límites las cosas son terribles. (Maillard, 2008, p.31-32)

El Reino prefiere no establecer a este dios finito para mantenerse en el poder, le teme a una poesía que no *nombra* y que, en cambio, grita como un animal entre los animales. No hay ningún temor para olvidar o recordar porque el Reino encuentra peligroso el desplazamiento entre olvido y recuerdo —del cual brota la poesía— e impone la historia única y total. Se *escribe* la historia humana que persigue al animal. Entonces las trazas animales deben ser controladas. En *Todo el mundo tiene su fábula*, un pájaro y un orangután entran en sospecha. ¿Contra qué se revela el animal para que el Reino lo acuse de mentiroso, de *privado*, de falta de lo que *yo soy*? ¿Cuál es su secreto?

Dicen que es muy sospechoso.

---

<sup>25</sup> “«(...) el escritor no llama a las cosas por su nombre, sino contra su nombre; escribir «es un inadecuar el lenguaje a lo real»” (Martin Hopenhayn en Yelin, 2015, p.54).

Dicen que algo quizá sabe porque una vecina, que lo denunció a las autoridades, le oyó cantar un no sé qué antes no cantado y a deshoras, una tal cosa que precisamente por no saberse qué es a ciencia cierta se considera ahora (y cada vez más) importante por el peligro potencial que podría encerrar para la seguridad del Reino.

Que cante. (Jarrín, 2000, p.116)

Aquel Gorila está meditando (...) cuidaos de él; desde ya es un individuo peligroso: sólo le falta decidir la forma externa con que pregonará la mentira que acaba de concebir. (Jarrín, 2000, p.14)

De hecho, en «El libro de los principios» de *Urbanidad de las especies*, la historia ya no es exclusivamente *humana* sino que proviene de aquel “severo graznido venido más allá del copo de los árboles (...) señal divina, *gutural*” donde un orangután intenta “plasmear aquel mensaje sobre la corteza de los árboles”. Bramido monstruoso que inicia lo histórico, escritura animalizada, mensaje no dirigido al hombre sino a “aquellos seres congregados un poco por el azar, un tris perplejos, [que] aguzaron sus sentidos ante el *graznido* mayor, etéreo” (Gil, 1996, p.13). Movimiento de este *primer* poeta que deviene orangután en su escritura y sigue el dictado de un *sonido* no humano sobre el cual las vidas, las intensidades, se agrupan por un instante.

La música trabaja para parir lo audible del soplo inaudible. Intenta ponerlo en frases. Así lo traiciona, dándole forma, y hace que sea ignorado. Pero también promete. Cada frase sonora, la más sencilla, anuncia que habrá otra frase, que todavía no se ha terminado, que al fin de las frases le es propio no acabar, que, en la nada, la música recibirá un eco de sí misma. Cada frase pide ser honrada por una frase. Este honor rendido bastará para impedir a la bestia que se suma en el espanto y se ahogue en el olor sonoro. (Lyotard, 1996, p.156)

El hombre de la antología del siglo XX en Colombia seguirá tratando de imponer la escritura de la historia hegemónica, sedentaria, del Estado para establecer su Nación *unida* y *esencial* en las letras *mejor escritas*. Seguirá excluyendo a la bestia sin darse cuenta de que ella (con su mutismo y noche) acecha los pasos *humanos*, también los produce, los convoca. Aquel «graznido» dicta lo bestial, se dirige a las bestias, ¿de quién es el mundo?, ¿es la ciudad la conquista absoluta sobre el animal?

«Sed fecundos, multiplicaos y llenad la tierra. Infundiréis temor y miedo a todos los homoides sobre la faz terrena y en particular a aquellos que atenten contra vuestra dignidad o se sirvan de algunos ejemplares con

intereses meramente domésticos (...) Oído bien: id por el mundo construyendo ciudades (...) construid acueductos, alcantarillados, desagües, para evitar futuros diluvios». (Gil, 1996, p.12)

Canto del pájaro, meditación del gorila, dictado-escritura del orangután que inscriben precisamente esa “(...) pura potencia, error y anomalía [que] exige una escritura animalizada que rechace de plano las convenciones humanistas del escribir bien: describir, indagar, explicar al hombre, centro indiscutible del arte, y del mundo que el arte representa” (Yelin, 2015, p.174). Ya no El Gorila y El Pájaro, sino bordes de manada con los cuales se hace alianza, “la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo” (Deleuze y Guattari, 2015).

*Yo soy nómada, errante.* Caín (per)seguido por un *dios-camaleón* que traza la *poesía-animal*. Yo enunciado que en su decirse salta a la otra orilla (Paz, 1972). Palabra-grito del Génesis que es tiempo y producción de la tensión hombre-animal; palabra en potencia y silente, *música mítica* (Lyotard, 1996) que detiene por un instante la máquina antropológica (Agamben, 2005) y pretende nombrar-gritar sin saber lo que ocurrirá con la vida animal (Derrida, 2008). “Una verdad no lingüística que solo podría habitar el misterioso silencio de las bestias, pero que por momentos —maravilla—, se deja oír, quién sabe cómo, en la escritura” (Yelin, 2010, p.93). Desplazamiento constante que hibrida cuerpos, textualidades, historias, olvidos y memorias bajo el fondo de un silencioso bramido que es la escritura: siempre en el medio, no segundo capítulo, sino capítulo del *entre*, como dirá Derrida (2008) sobre Heidegger, «siempre tres».

Agamben (2005) habla de la idea de Walter Benjamin sobre «la noche salvada» en la que “las ideas y las obras de arte (...) que, como estrellas «solo resplandecen en la noche de la naturaleza», captan la vida creatural no para revelarla, ni para abrirla al lenguaje de los hombres, sino para restituirla a su clausura y su mutismo” (p.103). Noche del lobo de Alberto Véllez (2002) o de la rana desnuda de Horacio Benavides (2013), estrellas del olvido sin nombre cuando se llama por el nombre propio. «Conversación a oscuras». A partir de esta noche, Benjamin entra en diálogo con la tensión entre mundo y tierra que según Heidegger acontece en la obra de arte.

Aquí la naturaleza, como mundo de la clausura (*Verschlossenheit*) y de la noche, es opuesta a la historia como esfera de la revelación

(*Offenbarung*). Pero a la esfera cerrada de la naturaleza Benjamin adscribe también —sorprendentemente— las ideas y las obras de arte. (Agamben, 2005, p.103).

Lo animal, su no *poder decir yo*, está en el mismo campo del arte y las ideas: el arte no proviene de una voz que es *puro* sonido, *pura* humanidad, en medio del silencio. Si el hombre es lo histórico y la naturaleza lo ahistórico, la obra de arte y la poesía en esta «noche salvada» se inscriben como líneas que atraviesan el «entre» de estas dimensiones. Luz y oscuridad, apertura y cierre, negro y blanco<sup>26</sup>.

La obra restituye el mutismo animal tal vez al modo en que Lyotard (1996) escribió que “lo audible de la obra solo es musical en la medida en que evoca lo inaudible (...) ese soplo no habla, gime, gruñe” (p.151, 153). En palabras de Octavio Paz (1972) sobre el fenómeno poético: “la poesía sería una empresa fútil y, al mismo tiempo, monstruosa, ¡despoja al hombre de su bien más precioso, el lenguaje, y le da en cambio un sonoro balbuceo ininteligible!” (p.48). “La voz es un lugar / oscuro / tomado por animales feroces / en los que ya nadie cree. / Para hablar / hay que escapar / del fuego de sus pupilas / y del filo de su hambre” (Ganitsky, 2016, p.70). Y, si se me permite seguir con este registro antológico, se propicia el terreno para que se escuche al monstruo en esta noche.

La noche surgirá con sus dos cielos,  
el pescador azul  
levantará en el horizonte  
su pez de otro  
Y apagada la lámpara  
*oiremos bramar al monstruo oscuro*  
*y sentiremos miedo*  
*y volveremos a ser niños*  
Y pasado el tiempo  
entraremos serenamente  
*en la noche verdadera*  
Y tendremos día de nuevo  
la espuma nos besará los pies  
y correremos por la playa retozando  
con la alegría acezando en nosotros,  
y nos echaremos bajo el sol

---

<sup>26</sup> Se asoma el poema «Vaca» de Beatriz Restrepo (2014): “Manchas negras / Ojos negros. / Y labios, más negros aún. / ¡Cómo tanta luz desde tanta oscuridad!” (p.43) y el epígrafe nocturno de Aurelio Arturo citado de *Morada al sur* que lo acompaña: “Una vaca sola, llena de grandes manchas, / revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga, / es como el pájaro toche en la rama, «llamita», / «manzana de miel»”.



*brillantes y robustos como leones marinos*  
(Benavides, 2014, s.p.)

De hecho, es una escritura que marca una conversación de voces no identificables que se cruzan en silencio en un tiempo no cronológico; voces que esperan que la historia siga su curso por una afectación del tiempo-sonido *animal*. Se dirá: ¡en este mutismo hay obra! En la noche está la «llamita», la «manzana de miel», donde se escucha el bramido del monstruo. La «noche salvada» no es *pura* muerte, sino *un poema* que «nos volverá a despertar» cuando lo escuchemos.

—¿Qué se hicieron los pájaros  
que por aquí sonaban?

—Se los llevó la noche,  
los recogió en su falda  
y cargó con ellos

—¿Y ahora dónde están?

—Están del otro lado  
donde duermen y arrullan

—¿Y cuándo volverán?

—Cuando la noche sienta  
que se le acaba su tiempo  
los irá soltando

*El gallo, hijo*  
*nos volverá a despertar*  
(Benavides, 2014, s.p.)

Tiempo que siempre vuelve, detenido pero que moviliza. “Tiempo que avanza y retrocede / en el vaivén perpetuo de las algas” allí donde están “(...) quietas nuestras vidas en medio del bullicio / cercano de los pájaros (...)” (González, 2013, p.37). El gallo sin tiempo (?) marca el tiempo humano, como si fuera su ritmo: “Era la una, a pleno sol, según el conteo del gallo sabanero, y de nuevo la Voz, un poco cansina, es verdad, sopló cuanto pudo” (Gil, 1996, p.11). «Vaivén» que recuerda algo olvidado y que nos retorna al inicio de este proyecto de grado.

Ese pájaro vino  
y se contempló en mis ojos.  
Supo que alguna vez  
—no sé cuándo—

*había sido yo.*

Voló atravesando la noche como un sueño  
y su nido hecho con mi pelo  
ardió en su vientre.  
(Charry, 2017, p.53)

El hombre deviene pájaro en ese instante de miradas que se cruzan. *Ser hombre* es un olvido. “La recuperación de esa vida negada tiene como fin reapropiarse del olvido animal y hacer que en ese gesto se produzca (...) un pensamiento nómada, animalizado” (Yelin, 2015 p.157). El hombre habita una *ciudad*, un Reino, como espacio que cree únicamente *humano*, pero que, al existir por el destierro y el exilio del animal, experimenta un temor. Al verse a sí mismo no coincide con él.

Gracias también a ellos [a los lobos] nos consideramos civilizados y damos por supuesto un orden de prioridades que, no sin cierta vanidad, denominamos con el calificativo de moral. Si no existiera el lobo, lo inventaríamos (...) aparentando una valentía que no poseemos, nos levantamos en *mitad de la noche* y, al mirar por la ventana, *sólo vemos nuestro propio rostro reflejado en el vidrio brillante*. (Vélez, 2002, p.17)

«Y he aquí que, literalmente, nuestra imagen, nuestra familiar semejanza son falsas. Solo lo que nos es extraño es verdadero porque no ha sido todavía tocado por el juicio de nuestra acomodable inteligencia» [—dice Eduardo Maella—] (...) Eso que se revela, ese «fondo» que emerge de la ensoñación, es lo escandaloso que sumerge al lector en una vivencia terrorífica. (Yelin, 2015, p.32)

En esta experiencia el hombre deviene en caballo: “¿En qué momento, caballo estrellero, / pierdes horizonte entre orejeras, /doblas la mirada, / transitas colinas sin memoria?” (Restrepo, 2014, p.10). Yelin (2015) concluye

La relación hombre-animal es, pues, fundacional y a-histórica: marca un origen y al mismo tiempo lo mantiene oculto (...) la historicidad de la forma de vida humana y la memoria del ser humano no serían radicalmente distintas de la ahistoricidad y el olvido del animal, ni deberían ser escindidas de ellas. Por el contrario, la historia y las transformaciones artísticas deben ser pensadas en estrecha conexión con la animalidad del ser humano. (p.100, 157)

Para Heidegger “«la piedra es sin mundo (*weltlos*)», «el animal es pobre en mundo (*weltarm*)», «el hombre es configurador de mundo (*weltbildend*)»” (Derrida, 2008, p.178-

179). Dice Derrida (2008) que estas tesis no son sobre el animal, la piedra o el hombre, sino sobre el mundo, en el cual están implicadas unas nociones y relaciones históricas-temporales y biopolíticas donde “la pertenencia de todos los animales a una «esencia general de la animalidad» no se pone jamás en entredicho” (p.181) ni tampoco su opuesto: «la *esencia de la humanidad* del hombre». Heidegger rastrea esta esencialidad en la oposición vivir/morir: la naturaleza del ser vivo es poder morir. Mundo, vida-muerte, tiempo e historia: agencias que, según la lectura de Mendieta (2012) sobre el filósofo alemán, son exclusivas del *Dasein* y cuyo *Dasein* solo puede recaer en lo humano.

Sin embargo, Derrida (2008) analizará pasajes de distintos textos de Heidegger en los que se desdice, tambalea. “El animal que «no muere» (...) tiene un fin pero que no muere propiamente (...) dejando en suspenso la cuestión de saber si el hecho de que el animal no hable es o no la razón por la que no muere” (p.170). Pero luego se refiere a otro texto de Heidegger donde afirma que el animal muere: “en los textos que yo he citado aquí mismo y en *Aporías*, en donde Heidegger dice literalmente: «el animal no muere», deja de vivir (...) Aquí, dice que muere” (p.182). Es importante y dicente este movimiento del cual es difícil desprenderme. El animal se configura entonces no como una segunda tesis, sino una tesis *en el medio*, entre la ausencia de mundo y el tener un mundo, entre muerte y vida.

“En otras palabras: decir del animal que es pobre en mundo es mostrar que tiene un mundo. Y Heidegger dice constantemente cosas deliberadamente contradictorias, a saber, que el animal tiene un mundo al modo del «no tener»” (Derrida, 2008, p.183). Heidegger de alguna manera reconoce al animal como una *alteridad* que traza *otros modos*, “¿el animal también tiene (el) mundo y cómo? ¿De la misma manera que el hombre o de otro modo (*In derselben Weise wie der Mensch, oder anders*)? ¿Cómo hay que entender este «de otro modo»? (*Wie ist diese Andersheit zu fassen?*)” (Heidegger en Derrida, 2008, p.181). Lo animal sería así ese umbral que cuando Heidegger toca se apodera de él un *vértigo*, donde pierde las seguridades del *en cuanto tal*, de la esencialidad del animal sobre la que busca una relación específica con el mundo y basa su filosofía.

«El animal tiene y no tiene un mundo», por ende, tiene y no tiene el «en cuanto tal», habría que terminar saliendo de esa oposición, la cual es absolutamente estructurante dentro de toda la filosofía, incluido Heidegger, entre el «en cuanto tal» y el «no en cuanto tal»: como si no se

podiese elegir más que entre el «en cuanto tal» (*als Struktur*) y su contrario. (Derrida, 2008, p.184)

En este plano Derrida (2008) se pregunta: «¿y si el animal respondiese?»: si se enuncia, si se traza, se auto-afecta y persigue a otro... y si muere, y su tiempo. ¿Cuál es el mundo cuando el animal se enuncia? No para asignarle o restituirle al animal un *poder decir yo*, sino, continúa el filósofo francés, para pensar esta ausencia más allá de una *privación*. Gabriel Giorgi (2020) en una videoconferencia precisamente se preguntaba: “¿Qué sucede cuando las temporalidades y perspectivas no humanas ejercen presión cada más inescapable a nuestras formas de narración, a nuestros lugares de enunciación, a nuestras perspectivas? ¿Puede la novela absorber esa presión? Y a la vez, ¿no lo hace desde siempre?”<sup>27</sup>. En este orden de *afectaciones* reconocidas y dispuestas en el terreno de la escritura, Derrida (2008) va a la raíz, no como respuesta, sino como *ethos*, ampliación y multiplicación de *perspectivas*.

La deconstrucción que me importa aquí debería anunciarse también en nombre de otra historia, de otro concepto de historia y de la historia del hombre así como de la razón. Historia inmensa, macro- y micro-historia. El simplismo, el desconocimiento, la denegación violenta que analizamos en este momento me parecen igualmente traiciones con respecto a unas posibilidades humanas reprimidas, a otros poderes de la razón, a una lógica argumentativa más comprensiva, a una responsabilidad más exigente, en lo que concierne al poder de cuestionar y a la respuesta, así como con referencia a la ciencia y, por ejemplo (...), con referencia a los saberes zoológicos o etológicos más abiertos y más críticos. (Derrida, 2008, p.43)

Saltos abismales, fugaces, radicales. Uno empieza por la reflexión del registro antológico sin saber en qué momento llegan encrucijadas *zoológicas*, *etológicas* en el marco de una *ética* que expande esta tesis. ¿Qué es este proyecto para obtener un título de

---

<sup>27</sup> La pregunta se dirige a la novela, y haría falta entonces un comentario sobre los géneros literarios que prefiero dejar para después. Por ahora, me interesa poco fijar los *cuerpos*. La poesía, así como lo animal, sería una línea que atraviesa textualidades y corporalidades bajo una cierta intensidad más que un cuerpo delimitado que establece un afuera y un adentro puros y totales. Un cuerpo sin órganos, dirían Deleuze y Guattari (2015). El corpus textual de Yelin (2010, 2015, 2017) también es narrativo, pero sería poco acertado hablar ahora de una teoría de la novela y una teoría de la poesía como dos antagonismos separables y no como dimensiones que tensionan textualidades. Por ejemplo, yo leería en el marco de este proyecto de investigación lo narrativo como un registro asaltado por lo poético y que en este asalto crean unas fabulaciones que producen y detienen la producción del hombre y el animal. Por otra parte, esta tesis no quiere tampoco extenderse más allá de lo que el animal ya demanda. Un animal tensiona hasta el ritmo cotidiano de quien hoy se sienta a escribir.

grado sino una línea cronológica que ya el animal desordena? ¿Qué cuerpo abandono, qué cuerpo persigo y me persigue, mientras escribo? ¿No es citar a otro, dejarme dictar por otro, animal-autobiográfico, animal francés, ya una *queja*, un sonido inaudible que balbucea y convoca? Precisamente, ya no *francés, colombiano*, antología de una lengua en castellano no inscrita en el Estado-Nación<sup>28</sup>:

(...) si digo que *je le suis*, en francés, y en primer lugar en ninguna otra lengua, eso no significa tanto reivindicar algún idioma nacional cuanto recordar un equívoco irreductible (...): la firma de un animal podría todavía borrar o confundir su huella. Dejarla borrarse, más bien, no poder impedirle borrarse. (...) Que una huella pueda siempre borrarse y para siempre no significa en absoluto —y ésta es una diferencia crítica— que alguien, hombre o animal, lo subrayo, *pueda por sí mismo borrar sus huellas*. (Derrida, 2008, p.49-50)

En este desplazamiento de huellas que se *borran* por el *otro* cuando *se dice yo soy* nace el gesto poético y la poesía; el registro antológico va tras ellas: quién dice *yo*, quién soy cuando digo que soy, hacia dónde *me* metamorfoseo. Borrarse (mapa) y no borrar (calco): «Diferencia crítica». En este juego de la otredad Octavio Paz (1972) basará su argumentación sobre el fenómeno poético, aunque no sepa que el animal lo espera al otro lado de la orilla.

La etóloga belga Vinciane Despret (2018) problematiza las narrativas que sustentan el saber y el procedimiento etológico en torno a la relación entre el animal y el hombre<sup>29</sup>. Cuando el hombre cruza la mirada con el animal y se pregunta, por ejemplo, si *ellos* tienen rituales funerarios *al igual que nosotros*, acontece una *traducción*: corporalidad haciéndose en este juego de cacería. Despret (2018) señala dos procesos de traducción distintos. El primero («tema») busca el calco: “una traducción cuyo valor primordial es la fidelidad, la

---

<sup>28</sup> Se abren las puertas para una antología en Colombia con textos en lenguas distintas al castellano. El tiempo de investigación ha limitado esta búsqueda y solo se entiende que el castellano *antologizado* aquí responda al hecho de que es *mi* lengua materna. Tarea pendiente, virtualizada en esta escritura.

<sup>29</sup> ¿Debería ser justificada la interdisciplinariedad entre etología y estudios literarios? Espero de alguna manera plantear un terreno donde es inevitable esta aproximación, no como algo previo, sino que se va configurando en la medida en que se avanza. Para Despret (2018) es importante demandar otras fabulaciones respecto a *nuestra* relación con el animal más allá de ir tras respuestas estables y unívocas como el «sí» y el «no» que busca ingenuamente Alicia del Gato en El País de las Maravillas (Derrida, 2008). Para ello, hay que empezar por preguntarnos sobre las mismas preguntas que nos hacemos respecto a *ellos* y que marcan posturas, perspectivas y relatos. Tal vez, a la larga, este proyecto de grado sea una escritura que fabula o donde algunos poemas recolectados en Colombia desarrollan su potencial de fabulación.

conformidad con un texto original (...) Los términos «duelo-de-los-humanos» y «duelo-de-los-chimpancés» deben decir precisamente lo mismo, deben ser intercambiables” (p.185). El segundo («versión»), por el contrario, supone un mapa, un “principio de la multiplicidad de los sentidos posibles, en el abanico de los posibles que esconden las «homonimias»: un mismo término puede abrir paso a cantidad de significaciones y hacer que diverjan los sentidos” (p.185).

Ahora, si la literatura, en términos de Yelin (2015), “aborda de modos disímiles la relación animal-hombre” y escenifica “un conflicto cuyo núcleo [es] el vaciamiento de las ideas y los valores que [sostienen] las distinciones y jerarquización del mundo viviente” (p.14), la escritura poética se configura también como un problema de traducción (versional y no temática) que gira entonces sobre un vacío que moviliza los encuentros de lo disímil. De aquí que Eduardo Viveiros de Castro diga que traducir “es suponer que existe siempre un equívoco; es comunicar por diferencias, diferencias en la propia lengua (...), diferencias en la lengua del otro, y diferencias en la operación misma de la traducción” (en Yelin, 2015, p.186). Escritura del *errar*, siempre perseguida: literatura y traducción serían procesos de un mismo danzar en el que el poema emerge “de los sentidos posibles bajo el efecto de lo que induce el otro” (Despret, 2018, p.186) y donde la traducción “se vuelve entonces trabajo de creación, de fabulación” (Despret, 2018, p.188). La textualidad en tanto poesía que desestabiliza los sistemas de equivalencia de significados traza «la letra salvaje», aquella que

no se somete a los axiomas antropocéntricos, la que se manifiesta como potencia y porvenir, es decir —invocando a Deleuze— como alegría. Quién sabe; a lo mejor en alguna de esas aproximaciones a la literatura animal y animalizante (...) se pueda oír la sigilosa rebelión de lo viviente. (Yelin, 2015, p.21)

Lo *animal* sería «versión» en un poema (*poesía-animal*) y nunca «tema» (*poesía sobre el animal*).

Uno de los poemas en *A la sombra animal*, «Destierro del día»<sup>30</sup>, tiene el siguiente epígrafe que cita a Juan José Tablada: “El pequeño mono me mira... ¡quisiera decirme algo que se le olvida!” (Naranjo, 2011, p.17). El poema dice: “Respiro el mismo día que los demás, voy como ellos, vivo vano triste. Pero hay algo más, casi lo puedo tocar... pero no... lo olvido y sigo caminando con el rostro del que ha sido expulsado” (Naranjo, 2011, p.17). *Olvido*, ser *expulsado*, camino incierto y errante, acaso *yo estoy siendo perseguido* para siempre. Elkin Restrepo (1999) en *Fábulas*, por su parte, escribe a un hombre-mono que se esconde en un zoológico en medio de la noche al sufrir un proceso de metamorfosis. “Como nunca más recobró su forma [humana], Nando [ahora mono] se quedó a vivir allí y nadie volvió a saber más de él. Durante meses su familia lo buscó y, luego, como no hubo noticias, terminó por olvidarlo” (Restrepo, 1999, p.16).

La poesía *sobre* el animal implica al animal en tanto «tema» donde el texto poético cree conscientemente representarlo en su totalidad y, con ello, dominarlo. Se configura un proceso de domesticación no solo del animal, sino del *cuerpo* textual, que repatriaría al mono expulsado, le restituiría lo negado, le recordaría lo que ha olvidado en el sentido de que imposibilitaría el mismo espacio del olvido. Produciría lo humano-animal por inclusión o exclusión del *otro*, funcionamiento de la máquina antropológica (Agamben, 2005). En cambio, la *poesía-animal* ahonda allí en el *errar* y el *olvido* moviéndose entre las contradicciones del «destierro» ya no fijado en un *sujeto*, sino en un encuentro de miradas: acontecimiento que atraviesa cuerpos y temporalidades entre el mono y el hombre. Por lo tanto, no establece una equivalencia o superposición perfecta entre el hombre-mono, sino que traza las tensiones y aporías de esta metamorfosis. En *Todo el mundo tiene su fábula* aparece otro mono: “Mas el Mono (...) trabaja que trabaja hasta torcerse en una ansiedad, hundirse en una fiebre, rodar en un delirio y repetir hasta la muerte: «Tengo que convertirme en Hombre, tengo que convertirme en Hombre, tengo que convertirme...»” (Jarrín, 2000, p.42). Justo aquí se detiene el poema —en el delirio— y con él, por un instante y en *medio* de estas transformaciones, la máquina antropológica se detiene. En ninguno de los tres monos se obtiene “una vida animal ni una vida humana, sino tan solo

---

<sup>30</sup> De nuevo la *noche salvada*, «destierro del día». Difícil evadirla. Una rana se aproxima como el mono que aquí se cuenta. “Una rana viene a mí / no para cantar / sino para estarse quieta / y recordarme algo (...) / En la rana / desvelada y desnuda / ha encontrado / su centro la noche” (Benavides, 2013, p.38)

una vida separada y excluida [desterrada] de sí misma, nada más que una *nuda vida*” (Agamben, 2005, p.53): olvidada, devenida, desplazada, ni Hombre, ni Mono.

Parafraseando a Despret (2018), agregaría que la poesía *sobre* el animal impone una significación única que va hacia *exactamente lo mismo* y que la poesía-*animal*, en oposición, liga relaciones de diferencias sobre la noche, el sueño. La primera fija al animal a las palabras, cacería que lo fulmina. En la segunda, “el escarabajo huye de mi pluma (...) no se deja escribir (...)”<sup>31</sup>, no lo puedo *tematizar*, pero sus desplazamientos ya configuran la escritura, multiplicada, afectada por el *yo-otro*. El poeta deviene escarabajo y no simplemente escribe al escarabajo. “(...) El pequeño Larousse informa en sentido figurado: *escarabajar es escribir haciendo escarabajos*. Yo escribo escarabajos, y cuando también me canso de redondear mi propio estiércol, me escarabajo, sueño”. Sueño que traduce una experiencia afectada por el animal que también sueña y “deja de ser escarabajo” (Romero, 2016, p.14). Abierto el Pequeño Larousse Ilustrado, aparece el tigre que evade la cacería del «tema» y metamorfosea la escritura que lo observa. Escritura poética-*animal* que lo *traduce*, gira sobre el vacío, la herida. Juego de la persecución.

Te contemplo en un Pequeño Larousse, ilustrando una definición. La jaula del lenguaje no puede con el destello y el rugido, salta a pedazos, desabarrotada. ¿Cómo detener en la definición la aguja del lenguaje enloquecida en tu cerebro?, ¿cómo mancharon la hoja con tu estampa al lado de lo que no puede definirse? Luego de definida, sigilosa huye la palabra hacia la muerte, es como cerrar una puerta y huir, antes de que resucite lo nombrado y te destroce. Quien te nombró debe estar encerrado en la locura, estará destejiendo su propia jaula, golpeando desesperadamente, sin ayuda, en la puerta de lo definido. El lenguaje es una caja negra, adentro guarda unas orejas, un rugido, un manantial para verse, un sabor a muerte entre la lengua, una jungla, un zarpazo en la carne, pero nada de esto es el tigre. *El tigre huye de la necesidad de definir*. (p.15)

Precisamente, porque “traducir no es explicar, mucho menos explicar el mundo de los otros, es someter lo que pensamos o lo que experimentamos a la prueba de lo que piensan o experimentan los otros. Es experimentar «¿cómo pensar ‘pensar como una rata’?»” (Despret, 2018, p.187). En este sentido parece ser más indicado hablar de traducción

---

<sup>31</sup> O como el gato que “en mi escritura no me deja escribir. Le lanzo tres versos para espantarlo, pero él los describe en perfectos arañazos” (Romero, 2016, p.20).



(«versión») que de representación («tema») en la experiencia poética. “No es un animal representativo, sino afectivo” (Deleuze y Guattari, 2015, p.261), que demanda una *traducción* que no pretende salvar o cerrar las distancias que nos atraviesan.

Imposibilidad de representación, es decir, la afirmación de lo animal como presencia extraña e irreductible a las categorías del pensamiento. Apropiación que, ya se manifestara bajo la forma de la fascinación o la del horror, provocaba, en el límite, la desestabilización de la identidad humana como sustancia escindida de los animales. (Yelin, 2015, p.14)

Una *poesía-animal* donde “las metáforas/ no concilian la distancia poética / de dos abismos” y los caballos y los tigres son imágenes errantes que flotan en el aire (Ganitsky, 2018, p.52)<sup>32</sup>. Maillard (2008) cita a Ali Ahmad Saïd Esber sobre esta distancia poética que es traducción, fabulación, poesía.

«De la boca de la naturaleza salen las cosas; de la boca del hombre, las palabras. Entre esas palabras y esas cosas, ¿cómo es posible el encuentro? Algunos sueñan con ello, y escriben esa ilusión como si fuese una certeza. Otros desestiman la naturaleza para habitar tan solo dentro de la lengua, o desestiman la lengua para confinarse en las cosas; otros aún viven, piensan y escriben en el espacio que por siempre separa la palabra de la cosa. Me agrada contarme, en poesía, entre éstos». (p.30)

Habría entonces que entender al *como* en tanto metáfora que problematiza las equivalencias porque “descansa sobre la construcción de dos diferencias y sus relaciones”, las del hombre-animal<sup>33</sup>. “La comparación, construida de esta manera, reinventa las identidades. Propone otros modos de realización. (...) hacer que se bifurquen los devenires. Construirse en historias que hacen crecer. Fabular” (p.55). Deleuze y Guattari (2015) cuentan que “el actor De Niro, en una secuencia de una película, camina «como» un cangrejo; pero no se trata, dice él, de imitar al cangrejo; se trata de componer con la imagen, con la velocidad de la imagen, algo que tiene que ver con el cangrejo” (p.276).

---

<sup>32</sup> Aquí el poema completo: “Nunca he tenido algo / que decir. / La poesía es el síntoma / de mi silencio. Algunas imágenes errantes / como los tigres / los caballos / y las piedras / flotan en el aire. / Nada de esto pesa, pasa, aplaza. / Las metáforas / no concilian la distancia poética / de dos abismos. / El mar ha muerto. El desierto ha muerto. / Lo sé porque una vez envenené / a un caracol con sal / y burbujeaba / igual que este vertedero / de palabras”.

<sup>33</sup> El «informe de las luciérnagas» que consulté expondría el otro tratamiento de este *como*, el antropocéntrico: “Decir: su cuerpo es el depósito iluminado de las pasiones perversas, / su cuerpo es también el ojo llameante de la noche / y su vuelo es la escritura de una mano ciega. / Decir: la silla de terciopelo camina / cuando en ella te posas, / son todas comparaciones vulgares para una luciérnaga, / y así el poeta quiere resplandecer” (Romero, 2005, p.60).

Pues la idea consiste en “hacer cuerpo con el animal, un cuerpo sin órganos definido por zonas de intensidad o de entorno” (p.276). El devenir no es un proceso de imitación, sino de proximidad, creación rizomática, “ensamblajes entre conjuntos dispares, fusiones de alguna manera inadecuadas” (Maillard, 2008, p.21). La *metáfora* nos expande: “no se trata de una actividad solo literaria”, sino que “adviene por defecto del deslindamiento de un conjunto significativo sobre otro conjunto con el que entre en fusión. Una metáfora es una encrucijada y un acontecimiento” (Maillard, 2008, p.21-22).

Es interesante que pensamientos como el de Deleuze y Guattari (2015) que deconstruyen las dicotomías se valgan para ello de dualismos como rizoma/árbol, mapa/calco, punto/línea, devenir/sujeto. En *Mil mesetas* reconocen esta contradicción. Se sirven de ellas para una relación con el mundo en constante fuga; no tanto el rizoma, sino lo rizomático. Lo cual les da pie para sostener un desplazamiento entre lo uno y lo otro; por ejemplo, entre el calco y el mapa. Aquí también planteo un dualismo: poesía *sobre* el animal y *poesía-animal*, que, en ningún momento, y esta diferencia es importante, supone la existencia de una poesía animal y una poesía no animal. La poesía-animal es una potencia en constante actualización en el tránsito y circulación de una textualidad más que una «característica», o no, de la identidad de un cuerpo textual creado por un autor. Esta distinción no apunta tanto a una obra acabada representativa del cuerpo animal, sino a un *ethos* que atraviesa *escrituralmente* al escritor-lector desujetado, pues “el hacer metafórico, al fin y al cabo, no es sino el ejercicio de la oblicuidad y la habilidad para situarse en la confluencia de las cuerdas sonoras. El resto es aquietamiento y escucha: inspiración y expiración” (Maillard, 2008, p.35).

La *poesía-animal* es convocada por la demanda de lo *otro* que *yo soy-sigo*. Tal vez tarea que siempre se pospone, pero ineludible; que acecha porque borra *mis* huellas. Derrida (1988) en su breve ensayo *¿Qué es la poesía?* incluso preferirá, en línea con Maillard (2008) cuando menciona al *acontecimiento*, hablar más de lo poético que de la poesía: lo «poemático»:

porque tú intentas hablar de una experiencia, otra palabra para viaje, que aquí es el recorrido aleatorio de un trayecto, la estrofa que se da vuelta pero nunca reconduce al discurso, ni a sí misma, o cuando menos, nunca se reduce a la poesía –escrita, hablada, ni siquiera cantada. (p.1)

Octavio Paz (1972), lejos de Maillard (2008) y Derrida (1988, 2008) en sus preocupaciones filosóficas, estéticas y biopolíticas, dirá —como si coincidiera en parte con ellos— que “el poema no es una forma literaria, sino un *lugar de encuentro* entre la poesía y el hombre. Poema es un *organismo verbal* [¿organismo humano, animal?] que contiene, suscita o emite poesía” (p.14). De forma que para él

no todo poema —o para ser exactos: no toda obra construida bajo las leyes del metro— contiene poesía. (...) Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— ha sido tocado por la poesía. Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar. (p.14)

Basta con que un poeta como Robinson Quintero (2013) dé una vuelta a su perro, a los árboles o al cielo para encontrarse con una experiencia que pide ser traducida. *Encuentro* entre miradas, vivencias y latidos que el poema escribe, pero que no agota; difiere la traducción. “Otro copetón alebrestado pegó hace días contra el remate del muro, rozó en su caída los palos del arbusto y dio pleno contra el piso. Lo miré: quiso embuchar aire abriendo el pico, *pero algo que no sé decir con palabras lo impidió*” (p.17). Derrida (1988) hablaría probablemente aquí de un poema que se arriesga “con una lengua ajena (...) en vista de una traducción imposible o rechazada, necesaria pero deseada como una muerte” (p.1). En la última línea del poema de Robinson Quintero (2013) precisamente se lee: “Pasado un día se hinchó; luego descuajó la entraña” (p.17).

Derrida (1988), para responder a la pregunta de su ensayo, convoca a un erizo arrojado al lado de una autopista, herido y al borde de la muerte. En el margen (y no en el centro) de un espacio transitorio que es inscripción del hombre sobre la realidad —apertura de un camino, un *entre*—, dicta *una escritura* con el latir de su corazón que atraviesa los sujetos: hiato de vida/muerte, palabra/mutismo. Retoma la etimología de la palabra recordar: *volver a pasar por el corazón*. Este encuentro con el erizo implica el gesto de lo poético. “Impreso asimismo el rasgo, venido del corazón, el deseo de lo mortal despierta en ti el movimiento (contradictorio, me sigues bien, doble obligación, coacción aporética) de proteger del olvido eso que al mismo tiempo se expone a la muerte y se protege” (Derrida, 1988, p.2). Enrollado (abierto y cerrado, expuesto y oculto), el erizo derridiano —animal *francés*— detiene de nuevo esta escritura. ¿Avanzo?, ¿llego alguna parte? Parezco siempre

retroceder, también *me* enrolló, me detengo en la autopista: ¿qué es la poesía? Animal extranjero en todas las lenguas.

«No hay nunca más que poema, antes que cualquier *poiesis*». Cuando, en lugar de «poesía», hemos dicho «poético», deberíamos haber precisado: «poemática». Sobre todo no dejes que el erizo vuelva al circo o al adiestramiento de la *poiesis*: nada que hacer (*poiein*), ni «poesía pura», ni retórica pura, ni *reine Sprache*, ni «puesta–en–obra–de–la–verdad». Tan sólo una contaminación, ésa, y esa encrucijada, este accidente. (Maillard, 2008, p.28)

En *Urbanidad de las especies*, la encrucijada acontece entre Lenon (nombre propio) y un caballo (sin nombre propio). La narración es en primera persona: “Soy un Caballo porque algo pesa en mis espaldas, recuerdo haberlo escuchado en el taller cuando un montallantas recitaba versos de un poeta enfermo de gangrena. Hablemos con la verdad: no tengo nombre. O al menos no un nombre que recuerde con cariño” (Gil, 1996, p.63). Este relato es acompañado por un breve texto introductorio y extradiegético que el libro imprime en cursivas y que expone el encuentro, el accidente (también en una autopista), que le dicta a Lenon (contagiado por un «no tengo nombre») una escritura, aporía entre el olvido y la memoria. «Recordar».

Lenon, así lo bautizó hace mucho tiempo su madre, regresaba tranquilo de una fiesta y justo cuando se dirigía a casa, en las laderas de la Avenida Esfinge de las Enredaderas, su vehículo estrelló aparatosamente contra un Caballo que pretendía ganar la avenida. Murió, el equino, al instante. Y él se preguntó, vapuleado por el frío nada cómplice de las dos de la madrugada, qué carajos hacía ese animal en plena avenida, y a esa hora. *Se dio a la tarea de rescatar lo que el Caballo debió haber pensado en el segundo del accidente, antes de cruzar el cacareado túnel.* (p.63)

Acontece lo que Maillard (2008) resume de las palabras de Derrida (1988): “«A uno le dan ganas de cogerlo entre las manos, de aprenderlo y de comprenderlo, de guardarlo para sí, junto a sí», pero «no se está quieto en los nombres, ni siquiera en las palabras»” (p.10). El relato finaliza con la recuperación de ese nombre propio que se da, no obstante, en la muerte, en su contaminación a *lo* humano, ya devenidos y afectados; habita en la falta, reclama un nombre que no revela, sino uno *mítico*: la vida palpita y no se posee o se apropia. Recuperación no *pura* ni absoluta, sino un *nombrarme con nombre propio* en

silencio; es decir, ocultando, muriendo, trazando una herida que es un poema dictado por el accidente en una autopista, al borde.

Me incliné un poco [—dice el caballo—], para no dañar el parabrisas del carro y para ver la expresión de terror de quien entonces pasó a engrosar la lista de mis enemigos. Tuve tiempo de pensar en mi patrón y entonces, cuando apenas cruzaba el tal túnel ese, relinché un posible diálogo: «¡Por favor, patroncito, llámeme Roger, Roger a secas!» (p.66)

Accidente que atraviesa la «noche salvada» entre el hombre y el caballo: “... caminar la ciudad en las noches: nadie te ve, nadie te pide papeles, nadie te quiere montar (...) nadie te mira a los ojos para recordarte esta vida de cargas y corroteos. *Se siente uno como único e indivisible en el mundo*”. (Gil, 1996, p.65). Por extensión, en esta alianza con el mundo, ya no es posible sostener a un hombre o a un caballo sujetados, sino devenidos en noche: el caballo se compone con la carretera y el automóvil, con la atmósfera que habitan en ese instante “de igual modo que la rata que agoniza se compone con el aire, y el animal y la luna llena se componen juntos” (Deleuze y Guattari, 2015, p.266). Leer todo seguido: “el animal-caza-a-las-cinco. Devenir-tarde, devenir-noche de un animal, bodas de sangre. ¡Las cinco es este animal! ¡Este animal es este lugar!” (Deleuze y Guattari, 2015, p.266). Caballo-Lenon. Animal-muerte-noche.

Camila Charry (2017) se encuentra con un toro herido y sigue el llamado de su sonido gutural. Lenon-Charry-Caballo-Toro *es* en ese instante. El nombre propio del hombre entra en juego por el *bramido*, los *fantasmas* y lo *espectral* que lo acechan.

Respira hondo el *toro herido*  
y su hocico dilatado es *como la noche*.  
Todo es sed en él  
su bramido  
su pesado paso entre *fantasmas*  
sus brillantes ojos  
calcinados por el aire que sale de su boca.  
*Como la noche*  
su hocico sangra sobre la espesa arena. (p.45)

Encrucijadas con el corazón del erizo, del caballo, del toro que trazan poemas porque, como Deleuze y Guattari (2015) dicen del pre-romántico alemán Moritz, el escritor “se siente responsable no de los bueyes que mueren, sino ante los bueyes que mueren y que le causan la increíble impresión de una naturaleza desconocida —el *afecto*”. Mencionan en la

misma página también el caso del poeta austriaco Hofmannsthal, quien “queda fascinado ante un «pueblo de ratones» que agonizan (...) Entonces nace en él el extraño imperativo: o bien dejar de escribir, o bien escribir como un ratón... (...) vive el animal como la única población ante la cual es responsable por derecho” (p.246). Tomás González (2013) relata en *Manglares* una experiencia de 1958 que inscribe esa responsabilidad ante el afecto y dictado del animal que agoniza y muere. Responsabilidad: alianza: escritura en el *entre* de los cuerpos cuyos límites se aproximan. Efecto trémolo. O, en palabras de Despret (2018): la obra hace-hacer. La tortuga convoca al poema y humano-tortuga es producido por ese encuentro que late el corazón. ¿Quién escribe?

Trajeron del mar en una lancha  
y con trabajo bajaron a la arena  
la tortuga más grande que mis ojos hayan visto.  
Le cortaron la cabeza con un hacha  
y abrieron las corazas. Vecinos con ollas  
empezaron a llegar desde las casas.  
Por los lados del hotel  
sonaban tambores y acordeones;  
al frente sonaba el mar, muy espaciado.  
*Y en un momento dado vi su corazón*  
aún latiendo allí, solo y absurdo, durante  
aquel atardecer en el Atlántico, cuando  
el viento movía las hojas de las palmas,  
las faldas, las camisas, y mi asombro  
se hacía cada vez más aterrado y hondo.  
(p.63)

Los versos de uno de los poemas de Bustos Aguirre (2008) son certeros: “... que la poesía es, más bien, esa pesada foca muerta / que no alcanzó / a llegar al mar” (p.71), “un extraño fulgor en la muerte / una misteriosa belleza en un pez que viene a morir / en medio de las aguas insomnes de un poema” (p.40). O aquella “oveja recién esquilada, temblorosa y sola, junto al vallado” (Vélez, 2002, p.49). Una de las mariposas muertas que Beatriz Restrepo (2014) escribe: “Un débil latido cruzado por un alfiler” (p.29). Poesía-animal, poema-animal, porque es, diría Maillard (2008) cuando cita y comenta a Derrida (1988),

«cosa más allá de las lenguas [...] [que] hace un ovillo junto a sí mismo, más en peligro que nunca en su refugio», ovillándose cree defenderse, y

se pierde. Se nos pierde. Así que (aquí se desdobra convenientemente el que escribe utilizando la segunda persona del singular) «nace en ti el sueño de aprender de memoria (*apprendre par coeur*). De dejar atravesar el corazón por el dictado. De un golpe, y es lo imposible, y es la experiencia poética». (p.10)

La escritura *es* animal. Las hormigas publican un discurso en (*Cali*)*grafías del insecto*: “Somos un texto sin escritura (...) y escribir es ser hormigas” (Romero, 2005, p.57). Beatriz Restrepo (2014) muestra el asombro de un poeta ante este devenir animal en la escritura: “Y tú, mariposa, ¿cómo puedes cantar, / si solo existes para ser cantada?” (p.57).

A propósito, Despret (2018) se aproxima a la pregunta sobre si los pájaros hacen o no arte, pero no le interesa una respuesta afirmativa o negativa porque lo importante no es insertar al animal en el mundo cultural y comercial del arte *humano*. Se conduce por una reflexión donde el artista no es la causa de la obra, sino el responsable ante ella. Su acercamiento teórico es importante no solo porque problematiza la idea de lo animal como si fuera una máquina prefijada y predefinida por una especie de programación llamada «instinto», sino que lee aquí toda una narrativa que es necesario abrir en el terreno mismo del lenguaje para evadir los determinismos biológicos “con analogías [metáforas] mucho más fecundas” (p.132). Despret (2018) cita el caso de los pájaros cuando construyen sus nidos como *obras de arte*; es decir, en tanto dispositivos y objetos que

capturan, que transforman, que fabrican seres presas del amor, o que los enamoran, que fascinan, que tienen efectos (...) el jardinero de nuca rosa está decididamente capturado por la obra por hacer, y que ella es la que dicta su exigencia de existencia (...) lo que el instinto afirma y enmascara al mismo tiempo, es el llamado de la cosa por hacer. Algo nos sobrepasa. Esa captura que conocen algunos artistas. Eso debe hacerse y punto. (p.132-133)

Para Octavio Paz (1972) el poema es un “objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias, gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética” (p.25), una desconcertante pluralidad y heterogeneidad donde los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. “El poeta (...) jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo” (p.22) porque la naturaleza original de la poesía es la “posibilidad

de significar dos o más cosas al mismo tiempo” (p.47). Qué cerca está de aproximarse a un devenir-animal, que, no obstante, intenta siempre detener; demasiado tarde.

En *El arco y la lira* el poeta mexicano comenta que “la «celestes unidad» del universo está en el ritmo. En el caracol marino el poeta oye un profundo oleaje y un misterioso viento: el caracol la forma tiene de un corazón” (p.93)<sup>34</sup>. Aquí pareciera que reconociera este devenir-animal en la escritura y dijera: *poesía-animal*, siempre animal porque nace del dictado del caracol y el corazón. Entonces es difícil no leer con perspectiva animal cuando dice: “el hombre se admira y se arrepiente de lo que dijo. En realidad no fue él, sino «otro», quien profirió esas frases: estaba «fuera de sí» (...) El lenguaje es el hombre, pero es algo más” (p.52). Incluso, hay una especie de bestiario antológico en potencia sospechado desde ese «organismo verbal» citado en páginas anteriores y que ahora se expande: “... el poema, *organismo anfibio*, de la palabra, ser significante” (p.19), “criaturas luminosas habitan las espesuras del habla. Criaturas, sobre todo, voraces. En el seno del lenguaje hay una guerra civil sin cuartel. Todos contra uno. Uno contra todos. ¡Enorme masa siempre en movimiento, engendrándose sin cesar, ebria de sí!” (p.39), “las palabras se conducen como *seres caprichosos y autónomos*. Siempre dicen «esto y lo otro» y, al mismo tiempo, «aquello y lo de más allá»” (p.48), “*el habla es un conjunto de seres vivos*, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas” (p.51). ¿Cómo no mostrar lo animal de la poesía (o de lo nacional y lo cultural) cuando el hombre deviene en caballo en el ritmo del verso (que acaso gira sobre el vacío de lo *mítico*)? “Nuestro verso tradicional, el octosílabo, es un verso a caballo, hecho para trotar y pelear, pero también para bailar (...) Nuestros metros oscilan entre la danza y el galope” (p.88). Y si este ritmo es interrumpido entonces emerge “un jadeo de afirmaciones entre cortadas y los trozos de la serpiente saltan en todas direcciones” (p.90).

Sin embargo, en dicho encuentro de fuerzas, en la ambigüedad y plurivalencia del signo poético, Paz (1972) rechaza contradictoriamente este bestiario. De alguna manera, desmonta la noche salvada y la *música mítica* cuando separa tajante, con una frontera única e indivisible, el grito animal del lenguaje humano. Retorna al calco: “El lenguaje humano es algo radicalmente distinto de la comunicación animal (...) El lenguaje es algo exclusivo

---

<sup>34</sup> Es un comentario que se desprende en una reflexión sobre el modernismo latinoamericano.



del hombre” (p.33)<sup>35</sup>. Incluso, propone una metáfora que niega la *transmutación del hombre* que él ya había leído en lo poético, una metáfora que no metamorfosea, lo otro no potencia un devenir, sino una *mismidad*. Multiplica por cantidad, pero no por intensidad.

El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra el hombre es una metáfora de sí mismo. (...) no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser «otra cosa» quiere decir «ser la misma cosa»: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son. (Paz, 1972, p.34, 22)

El bestiario de Octavio Paz (1972) es un diccionario («el pequeño Larousse»). Recurre al animal como símbolo estable y representativo para decir al hombre por negación o afirmación como si configurara un hombre que ha existido por siempre, antes del antes, y por lo tanto abriría un camino a un mundo sin animales, a un hombre autosuficiente con su lenguaje para *sí*. Primitivo sin un *antes*, primitivamente ya humano.

Agamben (2005), con base en la lectura de Heymann Steintal, señala una aporía crucial sobre la exclusividad del lenguaje como propiedad del hombre: marcaría un antes y un después del lenguaje, un punto de giro (exacto, *puro*, unívoco y cronológico) donde el animal deja de ser animal y el mutismo se convierte lenguaje, separado por completo de lo que acaba de *superar*. La aporía surgiría en este puente abismal entre el animal (pre-lenguaje) y el hombre (lenguaje) cuando el naturalista Ernst Haeckel encuentra el eslabón perdido de esta ruta evolutiva sin percatarse de que, en dicho descubrimiento, daba por sentado que lo distintivo del hombre era el lenguaje. Este puente sería un hombre no hablante, sobre el cual, paradójicamente, se prescindía del lenguaje para explicar al hombre y, con él, su origen. Origen del lenguaje y origen del hombre debían coincidir, pero para ello se creaba a un hombre sin palabras.

Esto es, con toda evidencia, solo una sombra del lenguaje, una pre-suposición del hombre hablante, por medio de la cual obtenemos siempre y solamente una animalización del hombre (...) o una humanización del animal (...) El hombre-animal y el animal-hombre son dos caras de un

---

<sup>35</sup> Tal vez sea importante volver a decir que la cuestión no sería restituirle al animal lo negado, sino multiplicar esas fronteras y estas líneas que separan al hombre del animal y que ponen en jaque la propiedad y exclusividad del lenguaje. El mismo Paz (1972) lo ha hecho, quien dice es *el otro*.

mismo hiato, que ni una ni otra parte pueden colmar. (Agamben, 2005, p.51)

“La flecha se vuelve contra el que la dispara, cuando el blanco es nuestra propia imagen interrogante” (Paz, 1972, p.56). El hombre en busca del hombre por medio de lo otro, yendo hacia lo otro. Paz (1972) no ve un contagio, una herida de una flecha acaso venenosa que ya ha lanzado, autoafección. Y por eso es consecuente, aunque sin sorpresa para *él mismo*, que escriba: la poesía es devenir-pájaro:

El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo «otro», y a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el de «esto o aquello»; el oriental, «el de esto y aquello» y aun el de «esto es aquello». Ya en el más antiguo *Upanishad* se afirma sin reticencias el principio de identidad de los contrarios: «tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres el muchacho y también la doncella (...) tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos (...) tú eres aquello». (p.101, 102)

Paz (1972) es ambiguo: en la poesía se produce una inestabilidad de la identidad del hombre, pero al mismo tiempo esta inestabilidad es exclusivamente *humana*. El animal no se metamorfosea. No encuentra peligroso decir «Dios-tigre» porque es un «Dios-tigre» que para él no expone el vacío de producción constante del hiato hombre-animal, sino aquello que dice al hombre en tanto tal, su heterogeneidad del ser. «Tigre real» y «Dios-tigre» son separados por una lógica de representación, pero no de afectación. ¿Por qué, sin embargo, cuando va a explicar qué es lo humano tiene que llegar casi, como bordeando, a un devenir? La diferencia es sutil, pero con amplias consecuencias biopolíticas, filosóficas y estéticas.

El hombre no es nunca idéntico a sí mismo. Su manera de ser, aquello que lo distingue del resto de los seres vivos, es el cambio (...) no es cierto, por tanto, que nuestros sentimientos sean los mismos frente al tigre real y al dios-tigre, ante una estampa erótica y las imágenes tántricas de Tíbet. (p.121)

El Dios-Camaleón, en este sentido, no supondría nunca una amenaza para la esencialidad del hombre o de Dios, sino que sería su piedra angular, siempre y cuando sea esto: «Dios-Camaleón», el animal en función del hombre, y nunca al mismo tiempo «Camaleón-Dios». Paz (1972) entonces pareciera no reconocer las consecuencias radicales y últimas del «estoy y aquello» del signo poético que ponen en tensión la producción de lo

*humano*. Por el contrario, busca todo el tiempo intenta frenar la línea de fuga que Deleuze y Guattari (2015) leen en una de las novelas de Virginia Woolf:

Mrs. Dalloway ya nunca más dirá «*soy esto o soy aquello*, él es esto, es aquello». «Se sentía muy joven, y al mismo tiempo terriblemente vieja», rápida y lenta, ya ahí y aún no, «penetraba como una cuchilla a través de todas las cosas, al mismo tiempo estaba fuera de ellas y miraba, (...) siempre le parecía que era muy, muy peligroso vivir, incluso un solo día». Haecceidad, niebla, luz cruda. Una haecceidad no tiene ni principio ni fin, ni origen ni destino; siempre está en el medio. No está hecha de puntos, solo está hecha de líneas. Es rizoma. (p.266)

Paz (1972) elude al hombre para volver a él; ser otro para ser uno mismo. Un jabalí salta de la *Libreta de apuntes*, de Adolfo Garcés (2006), y se cuelga en estas líneas.

Erró  
por la tierra  
eludiendo  
los caminos  
de los hombres  
hasta que *la muerte*  
lo encontró  
*herido*  
solo  
*tan humano*  
(p.19)

El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa. No tiene rostro, ni nombre, pero está allí siempre, agazapado. (...) ¿somos su hueco, la huella de su ausencia? (...) pero no es el espejo, sino el tiempo, el que lo multiplica (...) *el hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo* (...) Ese cuerpo, esos ojos, esa voz nos hacen daño y al mismo tiempo nos hechizan (...) *tocar ese cuerpo es perderse en lo desconocido*; pero, asimismo, es alcanzar tierra firme (...) *y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediamente ajena, podemos ser nosotros mismos*. (Paz, 1972, p.134)

Tenemos en Octavio Paz (1972) un bestiario y un diccionario, una *poesía-animal* y una poesía *sobre* el animal, una poética por y para el hombre, pero ya contagiada por la voz animal, el cuerpo anfibio, la criatura que grita y a la cual va a negarle su potencialidad cuando ya se la ha reconocido, cuando es la voz del poema. Por eso al decir que “la imagen [poética] resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo

ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar” (p.99) la flecha lanzada hacia el hombre termina también por cuestionar las propias bases que sostienen *El arco y la lira*: lo humano, lo primitivamente y desde siempre humano. En este movimiento de su escritura Paz (1972) deviene en jabalí.

Animal pobre de mundo, animal desterrado y sin lenguaje. Animal sin huellas. Animal que *yo no soy*. Animal sin historia ni tiempo. Animal místico que no me asalta cuando digo *yo soy*, cuando mi sonido no es bestial sino la muerte del monstruo. Historia humana que recuerda sin la posibilidad del olvido, sin *pasar por el corazón del otro* que está a punto de morir, de no ser *recordado*. Animal *no político*. Tal vez a estas alturas hasta tenga algo de risible decir: poesía humana.

Julietta Yelin (2017) se pregunta si los animales tienen posibilidad de ser (auto)biografiados y su respuesta es negativa. En el sistema filosófico, cultural y político actual no sería posible pues

los animales, no participando del *bios*, difícilmente podrían convocar la *grafía* (...) una vida sin palabras no parece solicitar —ni merecer— un relato (...) ¿Cómo esas vidas desprovistas de valor político podrían merecer un relato, una historia? ¿A quién podría interesarle la vida de un pollo que es criado con luz artificial día y noche, y que es alimentado de modo incesante, casi sin dormir, hasta el momento en que puede ser degollado y desangrado? ¿Es eso acaso una vida? ¿Y quién podría escribirla? (Yelin, 2017, p.38,40)

Octavio Paz (1972) cruza esta escritura biográfica —*sin animal*— con su concepción de la escritura poética —*sobre el animal*—: “no es tanto la ciencia histórica sino la biografía la que podría darnos la llave de la comprensión del poema” (p.16). De forma que, por vía negativa, la complementariedad entre historia y biografía por la que él aboga para multiplicar las diferencias de los distintos relieves del registro poético —las *diferencias* cambiantes de lo humano que *nos* hace humanos— da cuenta de una poesía en tanto poesía porque gira en torno a un animal *olvidado*, que no muere pero que muere, que interfiere en el tiempo del hombre y lo desestabiliza, pero que no tiene tiempo. Y en este vacío nacen las aporías y las contradicciones de un poeta que le huye al animal dejándose tomar por él en el decir poético. En un primer momento, inscribe dentro de su diccionario al poeta como biógrafo de una escritura diferencial, única e irrepetible que traza un poema autobiográfico

que no busca “dar cuenta de otras formas de vida sino encontrarse a sí mismo en el otro, oír su lenguaje en la lengua de la historia, hacer con las vidas ajenas combustible para la propia” (Yelin, 2017, p.45). Este poema *sobre* el animal para decir *yo soy hombre* se configura entonces como

la presentación de sí de la vida humana, la autobiografía de la especie humana, toda la historia de sí que se cuenta el hombre (...) [que marca] una ruptura (...) entre aquellos que dicen «nosotros, los hombres», «yo, el hombre» y lo que ese hombre de los hombres que dicen «nosotros» denomina el animal o los animales (...) los hombres serían, en primer lugar, esos seres vivos que se han dado la palabra para hablar con una sola voz del animal y para designar en él al único que habría quedado sin respuesta, sin palabra para responder. (Derrida, 2008, p.46, 48, 49)

En un segundo movimiento, no después ni antes, no *cronológico*, el diccionario de Paz (1972) deviene en bestiario, sucumbe y cede, acaso porque la bestia lo reclama. Y, con este devenir, la (auto)biografía se contagia de aquel «yo soy tu mula», «yo soy lobo», «yo soy dios-camaleón», pues, como señala Derrida (2008), “quienquiera que dice «yo» o se aprehende o se plantea como «yo» es un ser vivo animal (...) [vida que es] sensibilidad, irritabilidad y auto-motricidad, espontaneidad apta para moverse, para organizarse y afectarse ella misma, para marcarse ella misma, trazarse y afectarse con huellas de sí” (p.67).<sup>36</sup> Derrida (2008), precisamente, hablará de hombres, escritores y filósofos que son «animales autobiográficos». Así como Mendieta (2012) lee en Heidegger un bestiario, el filósofo francés afirma la necesidad de “cruzar el animal con la autobiografía”; confiesa “la vieja obsesión de un bestiario personal y un poco paradisiaco (...) proyecto loco de convertir todo lo que se piensa o se escribe en zoosfera, el sueño de una hospitalidad absoluta o de una apropiación infinita. ¿Cómo acoger o liberar tantos animotes en mí? ¿En mí, para mí, como yo?” (p.53-54). ¿Cuántos animales contenidos en Paz (1972)? Bestiario que por fuerza de esos cuerpos que atentan contra la *fijación* de los nombres evade “un discurso del hombre; sobre el hombre, incluso sobre la animalidad del hombre, pero para el hombre y en el hombre” (Derrida, 2008, p.54).

---

<sup>36</sup> “El paraíso [del Dios-Camaleón] siembre la duda sobre el edén [sobre el origen del hombre como ipseidad que se separa del animal]” (Agamben, 2005, p.35) no porque animal y hombre se superpongan perfectamente, sino porque la frontera unívoca (autobiográfica) debe ser multiplicada para que la vida vibre y no sucumba al calco, al «tema».

Primer movimiento: diccionario de meros objetos de observación que disparan las cualidades *humanas* sin alterarlas. El árbol existe por y para el hombre. Segundo movimiento: “«el biógrafo no solo se ve alterado, transformado por el sujeto cuya biografía escribe, sino que vive también durante el tiempo de su investigación y de la escritura en el mismo universo»” (Roger Daudon en Yelin, 2017, p.45). De manera que cuando Yelin (2017) se pregunta “¿cómo podrían los seres humanos buscarse a sí mismos en la vida animal si su identidad depende precisamente del rechazo de esa condición, de su olvido, de su negación?” (p.45) ya la respuesta empieza a ser dictada por ese *yo* que se menciona allí donde radica su falta, donde no se encuentra, donde posee porque no es propietario de nada, ni de su voz cuando dice *yo soy*. Animal ansioso siempre por confirmar su humanidad, protegerse de sí mismo.

La autobiografía, la escritura de sí del ser vivo, la huella del ser vivo para sí, el ser para sí, la auto-afección o la auto-infección como memoria o archivo de lo vivo sería un movimiento inmunitario (por consiguiente un movimiento de salvación, de salvamento y de redención de lo salvo, de lo santo, de lo inmune, de lo indemne, de la desnudez virginal e intacta) pero un movimiento inmunitario siempre amenazado de tornarse auto-inmunitario, como todo *autos*, toda ipseidad, todo movimiento automático, automóvil, autónomo, autoreferencial. Nada corre el riesgo de resultar tan emponzoñador como una autobiografía, emponzoñador para sí, en primer lugar, auto-infeccioso para el presunto firmante así auto-afectado. (Derrida, 2008, p.64)

El «estoy y aquello» de Paz (1972), por lo tanto, es todo un terreno propicio para la operación de devenires donde emerge una poemática que sospecha “que una autobiografía consecuente no puede no afectar a esa seguridad del «soy un hombre», «soy una mujer», soy una mujer que también es un hombre (...) Ya no sabemos cuántos somos entonces, todos y todas. Y afirmo que la autobiografía ha comenzado aquí” (Derrida, 2008, p.75). Retorno a las primeras páginas de este trabajo de grado que citaron a *Manglares...* «¿Quién soy yo? ¿Quiénes son todos?». Y si la línea de una temporalidad teleológica o cronológica también fue devorada por *lo animal...* “¿Qué es una biografía sino el despliegue narrativo de una subjetividad en el tiempo?” (Yelin, 2017, p.38).

Grafía sobre el tiempo. ¿Qué tiempo supone este devenir que es escritura si lo histórico es el juego de desplazamiento constante entre aquello que niega y eso mismo que busca la historia? Condición dual que comparte y produce la palabra poética:

ser temporal y relativo pero lanzado siempre a lo absoluto. Ese conflicto crea historia (...) Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega la historia (...) el poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante. (Paz, 1972, p.190, 25)

*El arco y la lira* evade los contagios de lo animal, ahora, en la «consagración del instante» que es poesía. Instante humano, donde un hombre no se encuentra con una tortuga o un erizo que muere, sino con él mismo, con su propia muerte, sin reconocer que esta muerte los atraviesa en un diálogo de corporalidades distintas, de tiempos cercanos, próximos, que resuenan entre sí porque no llegan a ser iguales. “El cuerpo no es en sí, sólo es sensible en la medida en que se expone a lo otro, privado de su cuanto-en-sí, en peligro de aniquilamiento. Sólo es sensible en tanto que lamentable” (Lyotard, 1996, p.158).

¿Cuáles son entonces las temporalidades que atraviesan al cuerpo humano cuando su muerte se cruza con la *mirada* de un animal al borde del camino? Hombre: instante que no es encrucijada con *el otro* porque según Paz (1972) el hombre no es mero suceder como la naturaleza, cuya uniformidad es carente de poder significar un tiempo. Una montaña se relacionaría con el *suced*er de la misma manera que una serpiente, el lobo de la misma manera que una oveja. El diccionario les tacha una temporalidad que multiplica y la inscribe como solo acontecimiento tras otro que llena el vacío de las horas y las páginas. Animal: jabalí que se ubica en nuestro *mundo* e implica un «respirar al *mismo tiempo*»; “pensamiento de lo que quiere decir vivir, hablar, morir, ser y mundo como ser-en-el-mundo o como estar-en-el-mundo o ser-con” (Derrida, 2008, p.26). Paz-jabalí (1972) que dice que “la verdad es una experiencia (...) pensar es respirar porque pensamiento y vida no son universos separados sino vasos comunicantes: esto es aquello” (p.103). ¿Con quién respira el hombre, al lado de quién, de él mismo? Se asfixiaría.

En ese momento en que el poema niega la historia, ¿no está cerca en devenir montaña, animal, río? ¿Lo animal participa también de esa tensión (a)histórica de la historia que produce al hombre? El desplazamiento en la argumentación de Octavio Paz (1972) es muy dicente:

El tiempo cronológico —la palabra común, la circunstancia social o individual— sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa. El poema traza una raya que separa al

instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida. (p.186-187)

De manera que por más que el poeta mexicano procure detener las potencialidades que provoca y acaso le cueste decir: «...momento de asombro ante los ojos de un animal», de sus palabras brota un instante poético que es producido y afectado por un *yo* devenido en bestia porque este devenir es el «instante privilegiado», «Aión»: la génesis de la que habla es y no es humana; siempre *espectral*. «La poesía es una empresa monstruosa». Árbol que nos recuerda a Giorgi (2020) sobre esas escalas temporales que empiezan a desbordar los marcos en los que narramos la historia. La mirada del *otro* que me mira y sobre la cual *yo* alzo mi tiempo y mi historia, cazándolo, muriendo conmigo, es una perspectiva espacial, temporal.

Paz (1972) a la larga, queriendo o no queriendo, plantea entonces un diálogo continuo de la palabra poética entre dos tiempos que germinan de esa escritura que se configura como un sismógrafo de los temblores del tiempo humano: entre los límites entre lo humano y no humano (Giorgi, 2020). (A)historia. Primer y segundo movimiento. Cronos y Aión.

Aión, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. Y Cronos, que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto (Deleuze y Guattari, 2015, p.266).

Plano de una poesía ambivalente y móvil donde hay un *desujetarse* que abre en Octavio Paz (1972) grietas allí donde ubica al hombre como poseedor exclusivo de estos encuentros. “[El ritmo] es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia «algo», hacia lo «otro»: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes” (Paz, 1972, p.60). El escritor mexicano ubica al «otro» en lo semejante, en Dios, ese mismo Dios que funda al hombre, cuando contradictoriamente el ritmo de la poesía y de la historia lo había *escuchado* en el caracol, en el galope del caballo, en las serpientes disparadas de las líneas de los textos. La métrica es *mítica*. Va hasta las raíces del tiempo buscando lo humano: “El



poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia (...) Ese principio no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar” (p.26, 186), y se encuentra con esa herida que constantemente *nos* produce y cuyas huellas los poemas encarnan.

Cuando hay mucho *silencio*  
llevo mi caballo a la montaña vacía.  
Esperamos el rayo que *perfora el tiempo*  
y lo oigo *relinchar*.  
(Ganitsky, 2018, p.27)

Haríamos saber a los otros, misión última, que jamás nos daríamos por bien servidas. Desde cualquier lugar o nicho instauraríamos el horror y el fastidio, *el ruido de mil dientes despedazando la tranquilidad de las formas*, la sangre que recorre los caminos por el hambre del exilio. (Gil, 1996, p.20-21)

“Todas las lenguas del mundo parecen secundarias en relación con esta queja de hambre, de desamparo, de soledad, de muerte, de precariedad. Como las bestias van a frotarse en su propia hediondez” (Lyotard, 1996, p.153). El animal se resiste a ser el inicio de una ruta evolutiva, a ser la fábula que explica nuestro *origen* superado y se aproxima a nosotros chocando bordes que nos intensifican aquí y ahora (Despret, 2018).

Al convocar a «Aión» en un contrapunto con «Cronos», Paz (1972) se encuentra con la bestia que brama en la «noche salvada», con el testimonio de la obra que según Lyotard (1996) es ese mugido obstinado y “permanente como la urgencia de no morir” y que “transita a través de las coyunturas, como el soplo del abatimiento se desliza a través de los latidos que segmentan el espacio sonoro y dan a la música sus materiales” (p.159).

Yo estaba en silencio  
El tiempo crecía en silencio  
en el mundo todavía oscuro.  
No era mi cuerpo el que hoy tengo,  
todavía.  
(...)  
Despuntaría pronto el día  
y surgirían con él  
aquellas vidas que serían la mía.  
(González, 2013, p.12)

### CAPÍTULO 3 ANTOLOGÍA (LIBRO) ANIMAL

*«libro monstruoso... objeto de pesadilla,  
una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad»*

URBANIDAD DE LAS ESPECIES, Gil Montoya

*Eso estamos haciendo ya, querida Tania, nosotros,  
que creíamos que este libro había sido escrito, y no:  
fue callado, sufrido, expresado ardorosamente.*

MORADAS INTERIORES, Óscar Torres

El libro antología *Moradas interiores* publicado por la Universidad Javeriana en 2016 reunió algunos poemas de la poesía contemporánea en Colombia escritos por mujeres. Amalia Moreno Restrepo, María Paz Guerrero, Tania Ganitsky y María Gómez Lara. En su catalogación bibliográfica impresa en la página legal —*anexo humano, libro humano*— llama la atención la línea de fuga inscrita: “1. POESÍA COLOMBIANA - COLECCIONES. 2. LITERATURA COLOMBIANA. 3. ANIMALES – POESÍA”. Esta catalogación cartografía la mayoría de las zonas de la alianza que ha operado en este proyecto de grado en el marco de una antología: Poesía-Colombia-Animal. En este caso, Poesía(animal-mujer)—Colombia(animal-mujer). Devenir intenso, devenir mujer, devenir animal (Deleuze y Guattari, 2015).

La materialidad del libro, los abismos que delimitan sus páginas impresas, los paratextos y la diagramación que ordenan la información y guían la lectura, las firmas que lo inscriben, su catalogación y su entrada a un mercado editorial con un ISBN, las dinámicas de escritura-lectura y los procesos culturales o institucionales por los que transita cartografían y producen —en el caso que nos convoca— lo animal y lo femenino que existe en potencia en las vibraciones entre los cuerpos y las palabras que persigue.

*Moradas interiores* reúne pocos poemas que explícitamente tocan al animal<sup>37</sup>, pero la disposición que el libro materializa y las líneas que su *impresión* actualiza (a través del prólogo como paratexto, por ejemplo) lo configuran como un libro-animal que contamina incluso su catalogación y que proyecta una *poesía-animal* allí donde intenta una *poesía-mujer*.

El registro antológico existe en potencia en los dispositivos de escritura-lectura donde se hace antología: los libros, las revistas, los diarios, las cartas, las entrevistas, las películas, los programas de una clase, las conferencias, los encuentros de críticos o eventos públicos, la misma intertextualidad de los poemas y las obras literarias. La antología nunca agota la virtualidad de su registro y el registro, por su parte, la asalta constantemente a través de los tiempos y espacios por los que se mueve. Por eso nunca es una forma acabada, igual a sí misma. Habría que comprender entonces —tanto a la hora de investigar una antología como de ensayar editorialmente una— una teoría de la investigación que no se base exclusivamente en una teoría de la antología, sino una teoría del registro antológico que reconozca la actualización constante que acontece en el cuerpo textual «antología» y desnaturalice la idea de que una antología es un libro en el sentido de que es producto de un proceso intrínseco y *puro* de selección/exclusión de unos textos no afectados por los desplazamientos (mundanos y corpóreos) tanto de estas textualidades como de quien *va tras* y los *persigue*. En un libro, por el contrario,

hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación (...) el libro no es una imagen del mundo (...) Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz). (Deleuze y Guattari, 2015, p.9,10,16)

*Me* aproximo a una antología siempre *otra* como un espacio en tensión que afecta y es afectada por los tiempos de publicación de las obras *seleccionadas*, sus *yo inscritos*, sus historias y temporalidades, sus sistemas de circulación en distintos contextos de recepción, los dispositivos de lectura-escritura por los que se materializan, sus enfoques editoriales y

---

<sup>37</sup> Cantidad que llega, no obstante, de un pensamiento que buscaría a una poesía *sobre* el animal.

críticos, los problemas y necesidades a los que responde, los cuerpos y el cuerpo fragmentario que (des)arma.

Renán Silva (2008), por ejemplo, estudia la *Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana* (publicada entre 1926 y 1937) que fue una colección de 100 obras nacionales dividida en varios volúmenes “—según palabras de Samper Ortega— en los que se supone que cristalizaba lo mejor del patrimonio colombiano en el campo de las humanidades y de las ciencias” (p.92). Silva (2008) analiza cómo la *Selección* plantea un proyecto político nacional que produce un canon leyendo los procesos editoriales y materiales (como su distribución en bibliotecas y en el sector educativo) que participaron de esta producción para problematizar la idea de una antología como proyecto político transparente que sin mediación alguna plasma en su totalidad las *intenciones* a priori de un antólogo<sup>38</sup>.

La repetida idea, tan en boga en años pasados, de proyecto (el «proyecto nacional», el «proyecto educativo», el «proyecto político», etc.), resulta una idea muy poco realista en investigación, que deja por fuera todos los condicionamientos materiales [editoriales] que rodean una actividad práctica y la separan del diseño original. Poder disponer de los textos, arreglar problemas de derechos de autor, la rareza o la abundancia de textos sobre ciertos ítems [temas] en que Samper Ortega había dividido la materia (la división de diez categorías cada una incluyendo diez volúmenes, para llegar a la cifra mágica de cien) y la necesidad que se impuso de cubrir todo el siglo republicano y su propio presente, resultaron en una confluencia de tiempo y materia que produjo hechos difíciles en principio de comprender (como que esta selección de literatura colombiana incluyera dos libros de botánica), que hacen que un acercamiento concebido en términos de «proyecto» definido de antemano, no modificado y por fuera de toda contingencia resulte una forma poco realista y poco razonable de plantearse la investigación de los hechos sociales. (Silva, 2008, p.103-104)

Por extensión, no se trata únicamente de leer o investigar una antología por lo que selecciona y lo que deja por fuera, por el proyecto político que delimita dentro o no del concepto de Colombia y lo nacional, por su función canonizante o descanonizante<sup>39</sup>, sino

---

<sup>38</sup> Por ejemplo, Sullá (1998) recuerda que “con todo, una selección no tendría apenas consecuencias si fuera obra de un individuo aislado y, aunque lo fuera, sólo puede conseguir divulgarse e imponerse mediante la intervención de la institución” (p.22).

<sup>39</sup> En palabras de Álvaro Pineda (1995): “lo que importa no es tanto la permanencia en el corpus de una obra o de un grupo de obras, sino los valores éticos, sociales y religiosos, los derechos y los deberes, la ideología, las experiencias humanas, la sensibilidad, la visión de mundo que se transmite a los jóvenes” (p.398).

—sobre todo— reconociendo la máquina literaria, (bio)política, cultural, que toda antología instala y sobre la cual operan los hiatos en los que nacen y se escriben las potencias de su *registro*. Deleuze y Guattari (2015) agregarían que, precisamente, un libro solo existe gracias al exterior: una máquina que establece relaciones con otras máquinas. No es una cuestión sobre qué quiero decir o significar allí, sino con qué lo hago funcionar, en qué multiplicidades lo pongo en proximidad y qué metamorfosis de aquí se disparan. Por ejemplo, no un libro que dé una definición sobre poesía-animal en Colombia, sino uno donde la poesía-animal se haga cuerpo y produzca un espacio en tensión que afecte los tiempos de publicación de las obras *seleccionadas*, sus *yo inscritos*, sus historias y temporalidades, sus sistemas de circulación en distintos contextos de recepción, los dispositivos de lectura-escritura por los que se materializaron, sus enfoques editoriales y críticos precedentes, los problemas y necesidades a los que respondieron. Todo esto propiciado por las alianzas haciéndose, actualizándose. El registro antológico pone en disputa todos los procedimientos siempre inacabados de una antología en el sistema autores-antólogos-obras-lectores, su porvenir: relaciones y producciones entre el antólogo y la antología, del lector con ella, del lector con el antólogo, del lector-escritor-antólogo con los *lugares de enunciación* en los que incide, de los textos que conecta en un diálogo entre ellos mismos y con los textos ausentes (distancias y proximidades) transgrediendo incluso los campos de significación y afectación de los cuerpos antologizados y del propio lector-escritor-antólogo. Cuerpos y cuerpo fragmentario que ahora en la dimensión antológica se (des)arma.

Teniendo en cuenta sus propias maneras de proceder, la antología en este sentido participaría de la necesidad que Mignolo (1994) señala de “liberar a los estudios literarios de las garras del canon [«antología»] para abrirlos a la incertidumbre del corpus [«registro antológico»]” (p.24). No hay una comunión perfecta entre la cosa (registro, corpus) y su representación (antología, canon). No funciona ni siquiera esta lógica. Sucede, en cambio, una producción de múltiples grietas por donde ciertas formas textuales transitan y que, por un momento, un dispositivo logra cartografiar en un plano específico que las estabiliza en el mismo movimiento en que activa algunas líneas de sus devenires. En nuestro caso: grieta del animal-hombre, hombre-animal; textos: poemas-animales en Colombia entre 1980-2019; dispositivo: libro; plano cartografiado: antología-poesía-*animal*; devenires: Colombia

deviene, la historia deviene, la escritura deviene, el poeta deviene en animal, pero en algo más, siempre en algo más porque lo animal no es el fin, sino un desborde.

¿Cuál es entonces el afuera y el adentro de un *libro*? “Puesto que la confección de una lista requiere unos criterios de selección, más que enzarzarse en discutir sobre nombres y obras, puede ser más positivo analizar cuáles han sido los criterios estéticos o de otro tipo utilizados” (Sullá, 1998, p.21). No es renunciar a una lectura del canon, sino proponer otras locaciones para ser leído: “«preguntas como *quién decide por quién y por qué debería leerse* un grupo de textos determinados tomarán el lugar de preguntas como *qué se debería leer*»” (Mignolo en Sullá, 1998, p.31). Ahora, si llevo estas preguntas a lo específico de la antología, Renán Silva (2008) agregaría la necesidad de discutir cómo el gobierno sobre dichos modos de significación nunca es simplemente un proceso previo a la *selección* antológica; se abren zonas más allá de la *impresión* del material donde los modos de significación y las locaciones para ser leído siguen todavía disputándose. Incluso, el mismo libro-antología deja latentes muchos vacíos que lo contradicen. Sus textualidades se desplazan y contaminan unas a otras: hace un monstruo; escribir es hacer monstruos. El libro-antología no carga él solo ni puro ni en sí mismo una relación temporal o histórica dada; es más un espacio de textualidades dinamizadas que mapea unas relaciones que titilaban como estrellas en la noche y que las distribuye en un ejercicio de lectura y escritura.

Silva (2008) estudia los vaivenes entre las «Advertencias Preliminares» de la Selección de Samper Ortega y algunos de los prólogos de las obras allí publicadas para señalar la producción de lo canónico (educativo y nacional) como empresa contaminada y desviada. Lee una apertura *entre el canon y el corpus*<sup>40</sup> desde la antología en tanto proyecto editorial e institucional en función de un dispositivo-colección de obras. Ciertas fuerzas en tensión entre un afuera y adentro que hablan de un libro siempre por *hacerse*.

Cuando se lee con cuidado cada uno de tales prólogos, a veces incluso los que fueron escritos por Samper Ortega —lo que él llamaba «prologuillos»—, el lector queda con la idea de que ellos no transitan por

---

<sup>40</sup> “El corpus y el canon se manifiestan también en las decisiones que toman las editoriales. ¿Cómo se seleccionan las obras que se imprimen?, ¿por qué se promueven unas más que otras?, ¿qué amplitud de escogencia tiene el docente para programar sus cursos?” (Pineda, 1995, p.397)

la misma senda (...) Las «Advertencias Preliminares» en las que Samper Ortega nos indica cuál era la dirección de su proyecto, una idea que podemos llamar «moderna», «reflexiva», «informada», «equilibrada», «tolerante», «no fundamentalista», por así decirlo, es constantemente olvidada, burlada, rechazada por la mayor parte de sus prólogos redactados para los volúmenes que conforman la Selección. (p.113)

El registro antológico, por lo tanto, siempre está en futuro, no se agota en el presente o cierra el pasado; se ubica en las potencialidades que dispara (*en fuga*) esperando de nuevo actualizarse, hacerse cuerpo en otro lugar. Sería en este sentido muy limitado concebir y configurar lo animal como un *leer desde* de la literatura en Colombia pretendiéndolo en tanto propiedad del antólogo o del libro-antología sin tener en cuenta el porvenir que potencia. Un antólogo hace una obra que espera. Un pasado, presente y futuro que vibran por un instante. Ninguna antología es *acabada* porque es un procedimiento, una forma, un *ethos*, y no la instalación de un objeto intocable, un contenido siempre idéntico a sí mismo.

En el prólogo de *Moradas interiores*, Óscar Torres (2016) produce lo animal y lo femenino del libro-antología desestabilizando un concepto de mujer/animal preestablecido que no afecte a quienes lo escriben y a quienes se inscriben en él. Un libro-antología que abre paso a los devenires (mujer-animal) que sin el prólogo serían más difíciles de rastrear porque es allí donde estos actualizan las latencias de los poemas a los que se aproxima. Ni el prólogo ni los poemas son el centro del libro, sino territorio a punto de desterritorializarse en el procedimiento que lo teje: va tras lo ausente en cuyos vacíos germina la antología. «Un libro no escrito, sino callado», acaso como un animal en «la noche salvada».

Tampoco son los premios ni los libros, publicados o por venir, los que pueden dar contextura a estas escrituras. El de Amalia Moreno Restrepo, *Los 16 motivos del lobo* (2015), es aquí una ausencia y, sin embargo, sus huellas, más bien en el desierto que en la nieve, pueden rastrearse en la violencia y la venganza, en la amargura y el errar casi sin tregua hasta el más inenarrable estatus de fatiga. La del lobo ausente no ha dejado de ser una violencia contenida (o apenas desencadenada encadenada) porque Amalia sabe, y aquí también lo dice, que en la querrela entre el hombre y el lobo, o del hombre consigo mismo, tercia triunfal el buitre, el mismo buitre que roe las entrañas de débiles y antiheroicos prometeos. (Torres, 2016, p.11-12)

Para el libro-antología mostrar unos poemas es *monstruarlos*: “mostrar, *monstruar*, *zeigen*, lo que en realidad es indecible” (Torres, 2016, p.16). El prólogo (y con él, los demás estratos del libro, hasta la catalogación de *Moradas interiores*) alcanza una temperatura poética donde lo inscrito en él no es poema previo, sino que se hace poema («poemático») apenas toca el espacio de lo antológico. Deviene en *otro*. Unión y configuración de un libro-manada donde lo que allí se disponga devenga en poesía-mujer, poesía-animal. “Todas las actividades verbales, para no abandonar el ámbito del lenguaje, son susceptibles de cambiar de signo y transformarse en poema [en animal, en mujer]: desde la interjección hasta el discurso lógico” (Paz, 1972, p.15). Dicha susceptibilidad se hace cuerpo constantemente en la antología-animal. Si antes fue poema, su acontecimiento fue dado en otro registro, en otro marco, en otro libro; *otro* poema. La antología es una puesta en marcha de acontecimientos que no le son ni ajenos ni totalmente propios de los textos que inscribe.

Al fin y al cabo, devenir-poema-animal, devenir-poema-mujer, no es tanto una *selección* de textos, sino las textualidades que los pasos de un *ir tras unos poemas* van encontrando, trazando y produciendo: persecución de los espacios vacíos (*sin palabras, míticos*) que dejan huellas del *otro* ausente y desestabilizan las dicotomías: afuera/adentro, hombre/mujer, hombre/animal. Como dice Tania Ganitsky (2018): “Por aquí han pasado los tigres; / mi escritura guarda su desastre” (p.45), o María Paz Guerrero (2016): “El espacio es ese lugar / donde el roedor clava su diente / y la lombriz avanza embadurnada. / El espacio es piel de lombriz terrosa / en la profundidad del mundo / donde hay de repente / un océano” (p.59). Cacería que convoca y transmuta a poetas, antólogos, lectores, libros-antología.

¿Quién es más animal aquí, en qué sentido, bordeando qué límites para sonar humano, humana, y decir la palabra que sea como el fuego que robara el aquel ladronzuelo? Qué fácil encarnar en esta poesía el esquema de los sexos para decir que la mujer es pájaro o mariposa cuando el hombre es perro, lobo, toro, hiena que «[m]uerde la palabra hasta llegar al esqueleto». Pero no es fácil, porque todo ocurre adentro, y ese adentro no es útero ni casa ni raíz. (Torres, 2016, p.12)

*Yo* espero al animal; el animal *me* espera. Hay una antología que nos convoca como un nido, que *nos* demanda hacerla *juntos*. “Un perro nos espera / en ese fondo imposible



que desconoce la palabra, / luminoso permanece / en el envés de la vida / y acá hiere su distancia / hiere su canto bajo la lluvia / su agotada carne, su lengua mansa” (Charry, 2017, p.50).

La antología es una «manada» y no a un conjunto de animales enmarcados en un nombre propio: El Animal en La Poesía Colombiana; esto es, en un zoológico o circo cuyas bases arquitectónicas están a punto de quebrarse. Tal vez solo el poema hace rizoma en esta manada que es *una* antología, pequeños temblores. Libro-manada de poemas-animales que produce saltos siempre dispuestos a contagiar otros estratos dentro o afuera del libro: los animales son rizomáticos cuando van en manada (Deleuze y Guattari, 2015, p.12). *Moradas interiores* es vestigio de una contaminación, una línea que proviene de ciertos movimientos vibrados por los poemarios que la anteceden y que, a su vez, ha disparado otras *fugas* de las que emerge incluso mi propuesta antológica. “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (...) Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (Deleuze y Guattari, 2015, p.13). Acercarme a un libro-animales y disponerlo de tal manera desde el prólogo, capítulos, títulos, subtítulos bajo sus respectivos ordenamientos de modo que dinamice diálogos, debates, sentidos y experiencias con otras instancias más allá de lo exclusivo del campo de los estudios literarios o del libro. Lo animal demanda ese libro «ideal», “aquel que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales” (Deleuze y Guattari, 2015, p.14-15).

En este espacio es que se hace consecuente que se asome en *mi* aproximación antológica una carta de Emma Reyes (2012) o una crónica sobre un parque tomado por perros en Bogotá y que en tono ensayístico Santiago Múnera (2018) nos hable del zoológico y el salto de la jirafa a partir de una mirada cinematográfica, que aparezcan fábulas confundidas con versos —*Bajo la piel del lobo, Un coro de ranas, Todo el mundo tiene su fábula*— o que haya poemas que son párrafos y estén a un paso de ser pequeños relatos, al tiempo que hay relatos —caso de *Urbanidad de las especies*— también difíciles de entender solamente como cuentos. El registro antológico no reduce a géneros literarios

(a cuerpos fijados) “la vertiginosa pluralidad del poema (...) Clasificar no es entender. Y menos aún comprender” (Paz, 1972, p.15). “Sólo [se] puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros” (Deleuze y Guattari, 2015, p.13). De aquí que los poemas *monstruados* sean heterogéneos y multiplicados en *Moradas interiores*. La antología no escribe una sumatoria de textos o una biblioteca que simplemente cataloga y clasifica, sino que se ubica en esos umbrales textuales donde el hombre (cuya misión era ser hombre) deviene en animal y mujer en el poema. “Prometeo lucía como un hombre, con misión de ser humano, pero otros animales menos neutros son mostrados (*monstruados*) desde una entraña femenina en los poemas de María Paz Guerrero y Tania Ganitsky” (Torres, 2016, p.11-12).

Para Octavio Paz (1972) lo monstruoso acontece, por el contrario, cuando “la dispersión de la poesía en mil formas heterogéneas” nos inclina “a construir un tipo ideal de poema. El resultado será un monstruo o un fantasma” (p.15). Pero tal vez este peligro que intenta evadir no sea precisamente lo monstruoso o lo espectral —que Óscar Torres (2016) persigue en el lobo ausente de *Moradas interiores*—, sino el hombre mismo. El monstruo, los poemas-animales-mujer, desestabilizan la idea de heterogeneidad como cantidad de la que resulta un *poema* acabado: una poesía femenina colombiana siempre femenina (y no animal, por ejemplo), siempre colombiana, siempre poema, siempre hombre. “Qué dicha o qué infamia un mundo (exterior) en el que afuera solo viven, muertos, animales, y los nombra el silencio de una mujer desde su adentro” (Torres, 2016, p.13). La noche salvada, el corazón del erizo, los poemas de animales muertos de Tomás González (2013), el jabalí herido: líneas de fuga que van dictando la antología.

Una antología no dice, persigue; no selecciona, traza un vacío entre cuerpos textuales poniéndolos a girar sobre ciertos hiatos; no da voz, restituye un mutismo; no sujeta a una mujer, a un poema, a un animal, a un hombre, los metamorfosea y transmuta. Siguiendo *Mil mesetas*, no hereda, no filia, no reproduce, sino que “ocurre como con los híbridos, estériles, nacidos de una unión sexual que no se reproducirá, pero que vuelve a comenzar cada vez, ganando siempre la misma cantidad de terreno” (Deleuze y Guattari, 2015, p.247). Torre de babel.

Uno. Las antologías de los cóndores, águilas, cisnes y búhos que propuso Alfonso Reyes (1962) únicamente serían una *tarea* si dichas antologías producen a un cóndor, águila, cisne, búho sin capturarlo en las redes del calco; es decir, en tanto antología-cóndor siempre *por hacerse*, pospuesta, errante, no total. ¿Qué es un poema-águila, cómo el poeta deviene en cisne o búho (y estos, a su vez, cómo se transforman)? O ¿cómo el cisne (¿y qué cisne?) posibilita, siguiendo por ejemplo las preocupaciones de Paz (1972), el modernismo de Rubén Darío? Ya no antología temática; sería más preciso decir: antología-versión de lo animal.

Dos. *La antología de literatura fantástica*, de Silvina Ocampo, Bioy Casares y Borges, publicada en 1940 no reproduce la concepción general y tradicional de lo fantástico de la época, sino que “desplaza una definición de lo fantástico y propone otra (...) [logra] borrar un acuerdo de lectura [...] y dar a leer otra que se genera en el acto de ponerla a disposición” (Annick, 2001, p.416). Propone una definición sobre lo fantástico en el efecto de lectura, en la pregunta sobre este género-tema que se vuelve específica en el registro antológico. Como Annick (2001) dice, la antología se basa en una teoría del objeto elegido donde la *selección* de textos y su orden expresa dicha teoría. Es una antología que no se rige por una economía de la lectura. El *registro antológico* no es un resumen de una clase de historia literaria.

No propone los textos esperables, ni la ilustración de un concepto conocido ni un abanico de lo que se suele llamar autores y textos representativos (...) Es el marco de edición, es decir su inserción en una antología de la literatura fantástica [en el marco de este proyecto, en una antología-animal] lo que vuelve posible la lectura fantástica [la lectura animal] de estas zonas. (Annick, 2001, p.423,431)

Tres. Deleuze y Guattari (2015) leerían todo lo contrario en otra obra antológica de Borges, *Manual de Zoología Fantástica*, donde según ellos se elimina el problema de la manada y del devenir-animal. Citan cuando Borges escribe: “«Deliberadamente, nosotros excluimos de este manual las leyendas sobre las transformaciones del ser humano, el *liboson*, el hombre-lobo, etc.»” (p.247). Según los filósofos franceses, *Manual de Zoología Fantástica* opta por reproducir caracteres e identidades absolutas. Es como si lo fantástico demandara una pregunta mientras lo animal siempre se sobreentendiera. El *zoo* no afectaría para Borges la producción de lo fantástico. En cambio, “nosotros sabemos que entre un

hombre y una mujer pasan muchos seres que vienen de otros mundos, traídos por el viento, que hacen rizoma alrededor de las raíces” (Deleuze y Guattari, 2015, p.248). Según esta lectura, una antología *zoológica* debería acercarse al peligroso devenir de los delfines en el hombre, “¿cómo nos pueden odiar —dicen los delfines— si hacemos el amor como los hombres?” (Galeano, 2011, p.53). Un pescador amazónico en el epígrafe de un poema *recuerda*: “«Los delfines eran gente y bailaban en las fiestas»” (p.40).

Hace muchos años, nuestros delfines familiares  
venían a visitarnos

Por las noches se transformaban en hombres guapos  
y entraban en las fiestas que celebrábamos cerca del río...

Vestían elegantes, con cadenas de oro y una boca  
delgadita les servía de correa.

Nos decían que esa misma noche habían estado  
de ópera en Manaus y bailando valeses en Iquitos.  
Pero les gustaba beber nuestro masato y venir a  
nuestras fiestas...

Nosotros nos soñábamos que un día seríamos  
muy ricos, así como eran ellos  
que vivían tan felices, en sus casas más bonitas  
allá dentro del agua.

Cuando se aburrían, con un silbido llamaban un  
remolino y se iban en sus ríos.

Después, volvieron pocas veces. Nos decían que  
no les gustaban los motores, mucho ruido...  
(Galeano, 2011, p.40-41)

No obstante, se corre el riesgo de detener lo que se potencia. Así como en este poema de Galeano, detenido el devenir, los delfines se territorializan: pertenecen al agua, no bailan, no habitan entre nuestros motores que nos hacen más hombres... entre las antologías de nuestra historia. El *hombre* pierde su potencia.

Los libros antología en Colombia desde el siglo XIX han participado en la construcción de distintos proyectos canónicos de lo nacional de una historia que ha buscado darle muerte a lo animal (Capítulo 1 y 2). Parecería entonces en principio imposible y contradictorio

plantear un libro-antología-animal en este Estado-Nación biopolítico que busque a un *humano-poeta-colombiano*.

Si entendemos al Estado biopolítico como aquel tipo de Estado que hace vivir y matar con el fin de hacer vivir, es decir, hace vivir al matar y mata al hacer vivir; entonces la bestia es el tropo o la figura de aquello que debe ser eliminado con absoluta impunidad para que la sociedad pueda ser protegida. (Mendieta, 2012, p.21)

Sin embargo, los movimientos que he leído a través de ciertas escrituras de la filosofía-etología y de algunos poemas encontrados en el territorio Colombia abren quiebres de los cuales el animal activamente emerge y demanda (más allá de la *intencionalidad o no de un hombre-escritor*) un nuevo orden temporal, histórico, (bio)político. “La ruptura de la lógica causal y la desorganización de las coordenadas espacio-temporales crean un nuevo mundo en el que nada permanece igual a sí mismo” (Yelin, 2015, p.167). En busca entonces de ese libro rizomático que hace alianzas en un adentro/afuera que se expande habría que intentar cultivar inscripciones textuales en el libro que posibiliten dichos desplazamientos y desterritorializaciones<sup>41</sup>. “... discontinuidad radical entre lo animal y lo humano, discontinuidad absoluta e indivisible que (...) ya no depende de lo psicológico en cuanto tal, ni del alma ni de la *psyche* sino, precisamente, de la aparición de otro orden”. ¿Qué otro orden y cómo *ese otro orden* un libro podría configurar? La respuesta debería especificarse y contextualizarse para aproximar unos pasos respecto a ella. Por ahora, en el caso de la antología a la cual me acerco, prefiero que *un libro-animal* sea una pregunta por el tiempo animal, su muerte, su mirada, pregunta por la escritura que contamina un *yo soy poeta-dios-hombre*, por sus desterritorializaciones (incluso arquitectónicas) de los espacios movilizados y los devenires que proyecta desde y hacia una manada de poemas («poemáticos») en Colombia desde 1980 hasta 2019.

Los mismos poemas *perseguidos* han ido escribiendo estos trazos en los capítulos anteriores; poemas que se han congregado alrededor de ciertos vacíos que aproximan lo antológico. El diálogo de Elkin Restrepo (1999), Javier Naranjo (2011), Humberto Jarrín

---

<sup>41</sup> Deleuze y Guattari (2015) sostienen que hay tres tipos de libros: **a.** Libro-raíz, el cual opera por una lógica binaria que sacrifica la multiplicidad para llegar a la unidad. **b.** Sistema raicilla, donde se abre la unidad, pero afirma se afirma una unidad angélica y superior. “Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo una dimensión superior (...), sino sustraer lo único de la multiplicidad a construir” (p.12). Por último, **c.** un libro-rizoma donde la escritura amplía el territorio y cartografía desterritorializando (p.17). Esto es, desplaza el centro, multiplica lo canónico, bordeándolo.

(2000) como monos-hombre/hombres-mono; los *yo soy* devenidos en animal del lobo-pastor-oveja de Jaime Alberto Vélez (2002), del camaleón de Humberto Jarrín (2000), de la mula de Horacio Benavides (2013, 2014); la muerte de la tortuga de Tomás González (2013), del jabalí de Adolfo Garcés (2006), del pájaro descuajado de Robinson Quintero (2013), del caballo atropellado de Gil Montoya (1996), del toro herido de Camila Charry (2017); el respirar juntos de estos cuerpos que abre otra temporalidad en Ganitsky (2018) y Javier Naranjo (2011); la música mítica, la voz de Ganitsky (2016) tomada por animales feroces: el relinchar de su caballo que perfora el tiempo, el bramido del monstruo en la noche verdadera de Horacio Benavides (2014), el ruido de mil dientes de Gil Montoya (1996) que despedaza la tranquilidad de las formas y aquel tiempo en silencio y detenido de Tomás González (2013) que potencia los cuerpos animales-humanos/humanos-animales por emerger; las junglas que metamorfosearon la mirada de Bustos Aguirre (2008) y Elkin Restrepo (1999) en un día de melancolía y que aproximaron un zoológico-diccionario cuyas prisiones se fracturaban en Gil Montoya (1996) y Nelson Romero Guzmán (2005, 2016), a quien el error y lo errante de una escritura apoderada por el animal y la bestia le cambiaron hasta el título de un libro: escribir es hacer escarabajos mientras las termitas se comen los libros de la historia de la humanidad. Escribir es alimentar a la bestia en Piedad Bonnett (1996).

Sobre estas líneas he diagramado unos planos que siguiendo a Deleuze y Guattari (2015) se resisten a ser capítulos porque precisamente no son puntos de terminación o culminación. “¿Qué ocurre, por el contrario, cuando un libro está compuesto de mesetas que comunican unas con otras a través de microfisuras, como ocurre en el cerebro? Nosotros llamamos «meseta» a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma” (p.26). El libro se desarma; sus capítulos no construyen centros. Líneas y poemas que se transmutan en el movimiento de lectura y que esperan ser espacios-*mesetas* (error de lectura) donde el tiempo y la circulación del afuera/adentro del dispositivo siembre extensiones que exceden la intencionalidad exclusiva de quien escribe diciendo *yo soy, yo escribo un proyecto de grado, yo soy una antología*. Emerge lo inesperado.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Cito poemas todavía no escritos en capítulos anteriores para refrescar la bibliografía, pero ya latentes e inscritos en estas mismas posibilidades que han abierto. Unos saltan a otros: la muerte animal trastoca una

- , *Tiempo animal*. “Veo a los caballos / enrarecerse / alrededor de la hoguera. / Como si recordaran / una vida vieja / en la que habrían amado / junto al fuego” (Ganitsky, 2018, p.71). “Bajo el sol de la sabana pastan las vacas. / Entre la neblina que asciende / aparentes montes se deslizan / en medio de la hierba crecida y despojada / de su vuelo. / Miran todas hacia el mismo rincón de la mañana; inocentes creen / mientras rumian / estar destejiendo su destino” (Charry, 2017, p.76). “Todas las noches yo les preguntaba a las estrellas, / por el día en que nacieron / los animales y los árboles para celebrarles sus / cumpleaños. / (Los indios decían que al morir nos volvíamos / cocuyos y luego unas estrellas)” (Galeano, 2011, p.18). “monte adentro, mientras el sol salía / para mí, para ellos, para todos” (González, 2013, p.33).
- , *Mirada animal*. “Sonaban las campanas de los camiones del gas / entre el bullicio de los gallos. / Aquello fue antes de morirme. / «No estamos solos», pensé. / Yo acostumbraba tomar el sol al frente de un zarcillo” (González, 2013, p.171). “Porque el hombre, animal saltarín, animal triste, / ¿de qué puede ser medida?” (Arango, 2009, p.71). “Ella acecha [la gata], yo me detengo en sus orejas atentas que me dicen noche, de una manera que mi estar no conoce” (Naranjo, 2011, p.31). “Conviene ahora sí que hagamos algo por el tigre y por la jaula, dos seres inocentes prisioneros el uno dentro del otro, o acaso ha sido siempre nuestro deseo matar al tigre para salvar la jaula, ¿y a quién culpar de todo esto?” (Romero, 2016, p.19).
- , *Muerte animal*. “De una vieja ceiba / tres soldados cuelgan un perro. / Como repitiendo los gestos de un espíritu cruel / intentan desprender su cabeza / intentan separarla de su cuerpo. / Por turnos estiran la cadena / que une al perro con el árbol / fuman, / ríen / toman aguardiente / en improvisadas copas hechas de totumo” (Charry, 2017, p.59). “Por algún divertido arreglo / los dos muchachos han dividido en dos / la mantarraya / como si fuera una hoja de papel / y ahora cada uno lleva su parte / colgando de la mano” (Bustos, 2008, p.38). “En los ojos abiertos de la res muerta / el niño se contempla un instante / y comprende sus propios ojos, / su voz

---

temporalidad humana y demanda otra escritura de la historia en una ciudad —Reino— que los ha matado y cuya carne, contradictoriamente, parece ser lo sagrado de un dios carnívoro. Muerte, escritura, tiempo, ciudad se desplazan: *ciudad animal*, por ejemplo, como diría *Urbanidad de las especies*. Otro ejemplo, *sexo animal*: reconocimiento de la mirada que persigue y acecha: soy mis presas, soy lo que sigo, soy el espejo (ver Derrida, 2008; y Lyotard, 1996).

sorda / deformada por su aliento / y por el aliento último de todo lo que existe”  
(Charry, 2017, p.23).

- , *Dios animal*. “dios ha intentado ser vegano ir a meditar no comer animales respetarlos no juzgar saber que todo es ideología el sistema te divide pero hay una verdad y es cuántica nosotros tenemos a dios adentro somos caníbales pero lo hemos olvidado al nacer hemos olvidado que éramos un todo éramos luz éramos algo que no sufría éramos que flotaba hemos olvidado” (Paz, 2019, p.7). “Oh, qué puro soy más allá de los pelos y el tocino, / No me le arrodillo a Dios para que me salve del carnicero / Sino que me ofrezco sin más a los cuchillos / Que ungen mi torrente de sangre / Para que mis bacterias alcancen la gloria / En el tripero insaciable del hombre, amén” (Romero, 2016, p.23). “El cerdo entra en el poema / como una ofensa / pero nadie sabe / que el cerdo también reza” (Benavides, 2013, p.9). “¿Cómo no creer entonces en un cielo de toros / o de hombres?” (Bustos, 2008, p.13).
- , *Ciudad animal*. “Hay un lugar en la montaña, cerca del boquerón / desde donde el estrépito de la ciudad se oye con / una nitidez alucinada” (Arango, 2009, p.37). “Conducen desde las ferias de los pueblos hasta los / mataderos de la ciudad, las reses marcadas para el / sacrificio” (Quintero, 2013, p.18). Un perro “buscaba agua debajo de un árbol. / Charco de desechos. / Bebía con sed y se miraba a lo lejos. / Buscaba un lago” (Restrepo, 2014, p.35).
- , *Sexo animal*. “Se pasea por la playa / Husmea restos de comida / sube la cola / una fila de machos la acechan / ella sube la cola / la siguen / sabe que la siguen / se para / mira al infinito / un horizonte de mar / jadea / hace calor / para una hembra / que mira / el horizonte / sube la cola (...)” (Paz, 2019, p.27). “Y arriba de las cabezas ciegas, en el naufragio repetido del día / hay golondrinas e insectos / que se aparean y se devoran” (Naranjo, 2011, p.52). “Son muchos, seis o siete perros que la asedian y la tumban para forzarla, por partes” (Restrepo, 2014, p.36).
- , *Metamorfosis*. “Un día un hombre se despierta con los dedos convertidos en boas pequeñas” (Galeano, 2011, p.19). “Cuando sueña consigo mismo, toma la forma



de un tigre de Bengala y atraviesa la selva simulando el amor. A veces se persigue a sí mismo fuera del sueño y despierta asustado, a mi lado” (Ganitsky, 2018, p.44). “No me sorprendería / que fuera solo un perro / o solo un lobo / disfrazándose” (Ganitsky, 2018, p.65). “Sabe que más allá o más acá / o quizás atrás, a sus espaldas, respira / ese segmento del aire / pero no lo suficientemente cerca de sus pulmones / para salvarlo / Sabe que más arriba o más abajo / o quizás delante de sí, ciego a sus ojos / resplandece ese lugar / (...) porque comprende que definitivamente / es un animal de pelos y pezuñas” (Bustos, 2008, p.29-30).

- , *Huella animal*. “Sé de ti / por todo aquello que destruye tu paso. / Dejas / espacios vacíos, caminos en blanco” (Restrepo, 2014, p.9). “Tierno animal que late en desamparo. / Hay que sacar agujas para tejerle un traje / de alambre, estopa, púas, / pues muerde el aire afuera” (Bonnett, 1996, p.17). “El tigre, por sí solo, se (encierra) en un (paréntesis), entre las aves se abriga para que pasen por encima de su cuerpo los muros de la academia, los acentos mudos, la gutural, la vibratoria que lo cercena y así las palabras no lo coronen vanamente. A su cuerpo lo adjetivó el relámpago. De ahí la imposibilidad de ser tomado por asalto. La palabra, transformada en serpiente, lo ha seguido hasta el río donde él bebe la sangre del crepúsculo, para dejarse comer y luego atravesarse en su garganta y decir: ¡lo nombré!, pero el tigre es sigiloso y el instinto es el arma contra la trampa de la Palabra vestida de serpiente que no puede inocularle su veneno” (Romero, 2016, p.16). “Antes si era un ser potente entre su especie, / Pero al aceptar la parábola / Rindió su esencia monumental / A un hilo de nada” (Romero, 2016, p.28-29).

Las preguntas a las que se acercan estas *alianzas* en tanto *hiatos de congregación* no pretenden reafirmar los supuestos de una estructura jerárquica universal del libro, sino problematizar esta misma universalidad y jerarquía impuesta y absoluta (Despret, 2018). Por ejemplo, hacer una antología no cronológica o estabilizar los conceptos de «poema» o «géneros literarios». El libro no es únicamente lo salvado, expuesto y mostrado, sino también aquello que en dicha exposición está a punto de ser abatido: lo latente del erizo o del caballo herido, los espacios en blanco de la babosa. Un libro orientado tanto al organismo como a un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer al organismo (Deleuze y

Guattari, 2015). *Moradas interiores* va tras las huellas del lobo ausente: lo que imprime es eso que “fue callado, sufrido, expresado ardorosamente” (Torres, 2016, p.17). Libro-humano que deviene en libro-animal en tanto huella (*entre* del humano-animal) cuya estructura

supone que trazar viene a ser borrar una huella (siempre presente-ausente) tanto como imprimirla (...) Pero que ella se borre, que pueda siempre borrarse, y ya desde el primer instante de su inscripción, a través y más allá de la represión, esto no significa que cualquiera, Dios, hombre o animal, sea su sujeto amo y pueda disponer del poder de borrarla. Al contrario. A este respecto el hombre no tiene mayor poder de borrar sus huellas que el susodicho «animal». De borrar radicalmente sus huellas, es decir, también de radicalmente destruir, negar, abatir, incluso exponerse a ser abatido. (Derrida, 2008, p.161-162)

Despret (2018) trae el caso de Wantana, un orangután.

Wantana se puso a anudar, utilizando sus manos, sus pies y su boca (...) Casi en todos los casos, deshace el trabajo realizado. Desanudar es tan importante como anudar (...) los artefactos de los animales dejaron pocos rastros, lo cual no juega muy a favor de que tengan un lugar en la historia, o de que tengan siquiera una historia propia. (Despret, 2018, p.197-198)

En varios pasajes del libro *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas?* la etóloga belga expresa una necesidad de fabular otras historias-relatos («anécdotas», dice la traducción) que en dicha invención multipliquen y metamorfoseen la historia humana que nos contamos, sin ellos y sobre ellos. Por ejemplo, respecto a la muerte animal para su consumo en el marco de una industria alimentaria que habla de kilogramos y no de cadáveres, menciona la emergencia de otros *tropos* que honren dicha muerte y relación. “La metamorfosis se inscribe en los mitos y las fabulaciones biológicas y políticas de la invención (...) construir otras historias que ofrezcan un porvenir diferente a las «especies compañeras»” (p.207). Tropos que, cita la etimología, son un tropezar. Tropezar con el animal herido, con el animal que muere y que yo sigo.

Las preguntas de Despret (2018) giran sobre un terreno de lo viviente que señalan las necesidades de dichas *fabulaciones* que laten acaso en la «consagración del presente» de la poesía para Paz (1972), en el acontecimiento que es poema para Maillard (2008): metáfora que fabula. “A falta de historia [de una historia-animal], hay que dirigirla al presente”

(Despret, 2018, p.169) ¿No es ya la poesía este presente? Y luego plantea: “¿cómo hacer visible y decible lo que es invisible y poco pensable?” (p.169). Con este horizonte de problemáticas, se hace necesario un libro-antología que fabule con las fabulaciones de ciertos poemas olfateados. La *fabulación* no estabiliza un pasado, sino que actualiza el tiempo «Aión».

En inglés, el término remember —recordar— puede dar cuenta de este trabajo [de la herencia] que no es solo de memoria: «recordar» y «recomponer» (re-member). Hacer historia es reconstruir, fabular, de tal manera que se ofrezcan otras posibilidades de presente y de futuro en el pasado. [Y casi que repitiendo el mismo movimiento del Paz-Jabalí:] tenemos que buscar y pensar por el lado de esas historias, por el lado de las historias que cuentan cómo nos volvemos humanos con los animales (...) volverse aquello que la metamorfosis obliga. (Despret, 2018, p.168, 209)

Me aproximo a un libro-antología-poesía-animal con el temor de que sus páginas maten al animal y alcen allí a un *yo puramente humano que hizo una antología para graduarse*. Un libro-antología que tropieza errando en función de una poesía-animal que ahora cartografió en los anteriores ocho planos y estratos en una (a)historia y una temporalidad interrumpida por otras escalas y perspectivas no humanas. Manada de poemas-animales que desterritorializan al zoológico, diccionario, circo, ciudad. Una donde cuyos poemas sean las huellas de unos animales que, como los chimpancés, “me someten a la prueba de mi lengua y de mi universo de experiencia” (p.187-188). Abrir las jaulas.

El futuro nos llega como oruga  
no guarda afán el júbilo

El pasado es un jirón que ronca  
con pocos sueños hermosos

La esperanza es un blanco fénix

Y mi afán es una gacela escarlata  
perseguida por los galgos del rey

Este zoo es una ciudad de jaulas  
en cada puerta candados y herrumbrosas cerraduras  
en cada ventana barrotes y ojos

En los rincones simios que niegan ser parientes de Darwin  
panteras nocturnas con ojos de incendio  
cocodrilos que lloran como arrepentidos del amor

boas con apetitos de obispos y banqueros  
guacamayos con los colores de la poesía  
hienas que ríen sin ganas ante el día deslustrado  
leones que pierden la dignidad y la melena  
tigres jeroglíficos  
hombres asomados a sus ojos en los ojos infinitos de los animales  
y muchos carceleros encadenados a sus hierros  
Cuando crezcáis ayudadnos a abrir todas las jaulas.

*A los niños*

(Rendón, 1998, p.39-40)

Jason Hribal (2014) diría: libro-animal en tanto se resista a las relaciones de poder que históricamente han sometido al animal, leer al animal desde este agenciamiento del cuerpo que nos responde, que se opone al orden impuesto. Libro que se resiste, como el animal en un laboratorio o en «la ciudad de jaulas», a entrar a la historia —complementaría Despret (2018)— con la gran promesa de explicar al hombre.

El proyecto de una epistemología no humana es tentador (...) en la medida en que nos obligaría a interesarnos en una «historia de los grupos animales». Pero no estoy segura de que sea exactamente el tipo de historia que los honra. Todavía se trata, y siempre, de la nuestra (...) Querer que Watana se encargue de nuestro origen no es darle una historia los monos, es forzarlos a seguir la nuestra y a ser sus precursores (...) de este modo es como se le han endilgado a los monos cantidad de historias de origen, cuyo libreto tenían que darnos. (Despret, 2018, p.199-200)

¿Qué interés tendría un cuerpo animal en un libro, en una antología animal, en un poema animal, en la palabra «animal», en una «historia animal»? ¿No le interesaría más que su hábitat estuviera cuidado para que pueda «estar en lo suyo», que es como Despret (2018) define la felicidad? No veo la razón para crear aquí un proceso de separación tajante entre poesía y realidad ni tampoco quisiera abordar una justificación para hallar lo real de la poesía. Eso merecería una escritura aparte.

Solo puedo decir por ahora que busco que el *ethos* de una antología de poesía-animal le interese a los animales por las disposiciones materiales y políticas que el libro posiciona: producción de nuevas gestualidades, historias, mitos, mediaciones y tránsitos entre el hombre/animal para interrogar nuestras localizaciones históricas, epistemológicas y estéticas. Un libro en *tanto* narrativa que participe de un porvenir animal. Campo de las relaciones donde la palabra (libro, antología, poema) construye un mapa que

constantemente traza las fronteras por las que los cuerpos *nos* movemos. Esa palabra que es huella que seguimos, que desaparece, que Watana desanuda. Palabra: ruido y silencio que nos pone en una zona de negociación y diálogo con lo radicalmente otro. Una antología de poesía-animal que convoque y nos llame para responder por ella *con* los animales. Este proyecto de grado apenas busca abrir una luz sobre cómo la poesía y los estudios literarios participan y están llamados a participar en un proceso de invención y fabulación de otras historias.

En mi ejercicio de antólogo, devengo en termita que roe la memoria. Y esta es mi fábula, *todo el mundo tiene su fábula*, dice Jarrín (2000); este es el animal que duerme en mí, en cada uno, dice Cobo Borda (1995). “A ese animal agazapado en ti / y perdona la franqueza” (Gil, 1996, s.p).

Guardaba mis alas entre solapas resistentes o entre bolsillos secretos de libros griegos o árabes, evitando que cayeran en las redes de telarañas sabias y despiertas, a la caza de una historia más. Me despedía de ellas para sentirme libre y más terreno e iniciaba mi trabajo taciturno, en medio del polvo amarillento que esconde muchas huellas de telarañas que tejen y enredan el tránsito de las horas, mientras el desorden que inunda el espacio prefijado en la memoria, me recuerda la presencia de lectores y coleccionistas voraces, prestos a entregar lo mejor de sí para perpetuar bibliotecas dispares, *en busca tal vez de una palabra, de un signo de interrogación oculto en la página de un poemario soñado la noche anterior y apenas vislumbrado por mí en algún túnel que pronto será abierto al camino de lo no concluyente.* (Gil, 1996, p.78)

## CONCLUSIONES

### Uno

Michael Kandel (2010) escribe que “el editor es el perro que ladra” (p.47). Soy termita-perro que va tras el manuscrito de la antología-animal. No obstante, para Kandel, este perro *selecciona* la gema en medio de la basura; buscaría el canon y la ipseidad: El Manuscrito. Por el contrario, el cotejo de los textos con la vida (animal) que cité en el inicio de esta escritura implicó un procedimiento, en palabras de Mayra Beatriz Martínez (2003), no canónico, sino hipotético. Es decir, “disponer los bloques de texto a partir de formular una presunción”, en mi caso, sobre la *poesía-animal* (p.32). Esta presunción (editorial: política y ética) es el criterio que he trazado en los capítulos anteriores sobre el libro y, por ende, sobre el mundo.

Ahora, Kandel (2010) lanza otra línea fundamental respecto a la labor del editor: el orden y la invisibilidad que lo caracterizan. Yo aquí lo (mal)interpreto: un orden marcado por lo que se oculta, acaso espectral... por el *perro que ladra* y cuyo ladrido parece no hacer parte de la escritura, del mundo, del *yo soy*. “Si el editor es un artista, es un artista anónimo” (p.50). ¿Quién firma? ¿Cómo es firmar ladrando?, ¿anónimamente?

Un editor es un fontanero de las palabras, el fontanero del libro.

(...)

Pienso en el fontanero que trabaja solo y de noche en la oficina. Quizá la radio está sonando mientras trabaja. La mañana siguiente la gente llegará cuando salga el sol y confiará en que todo está en su lugar, no se fijarán en las horas de esfuerzo necesarias para que todo esté en orden. El fontanero se habrá ido, y solo volverá después de que ellos se hayan marchado a casa. (p.50-51)

Sin embargo, sus palabras apuntan al hecho de que un editor ordena siguiendo las indicaciones de *las cosas en su lugar*. Un editor-animal no ordena en este sentido, sino en vía opuesta: desplazando, desterritorializando, desordenando *su lugar*. No un punto; una línea. El orden se fuga en esa labor invisible, labor de la huella que un editor rastrea y va tras. Esta desterritorialización fue muy diciente para las decisiones editoriales correspondientes al libro-anexo. Gracias a este *ethos* del (des)orden, por ejemplo, se escogió que el título de este libro —*La noche salvada*—, se dispusieron los capítulos en un sentido no cronológico sino como *mesetas* en potencia, se inscribieron géneros literarios que afectan el cuerpo de la poesía y a unos nombres propios que afectan el cuerpo estandarizado del *poeta*, se dispusieron unos prólogos que *despistan*: mostrar y ocultarse, ordenar y desplazar, nombrar a Pedro que es *pedra*. Se incluye un *error*, un desorden, una fe de erratas de uno de los libros de Nelson Romero Guzmán (2005). Juego del margen, margen del margen, *paratextos* del libro animal (marginal) que aproximé en esta escritura

precisamente, para presentarlo, en el sentido habitual de este verbo, pero también en su sentido más fuerte: para hacerlo *presente*, para asegurar su presencia en el mundo, su recepción y consumo (...) Materializar la propuesta, apoyar la política editorial, dar determinada vestimenta a los materiales, dirigir al receptor en su lectura. (Genette citado en Martínez, 2003, p.38)

Continúo las palabras de Martínez (2003) cuando dice que el objetivo de su trabajo editorial fue “proponer una nueva ubicación para las hojas sueltas” (p.32); acaso poemas-animales sueltos. En el marco de *mi* proyecto, esta nueva ubicación (*leer desde*) desajustó ciertos conceptos arraigados en el rastreo de las antologías sobre *poesía colombiana* del siglo XX sobre el hombre, el poeta y Colombia. Multiplicar los caminos, la forma antológica, las maneras de leer y de plantear que un editor-antólogo *selecciona*. Descontextualizo las palabras de Martínez (2003): “Estuve obligada a comenzar por una previa revisión de la bibliografía generada por los viajes anteriores, los que daban cuenta de diferentes rutas” (p.34). Justo estas reflexiones fueron desarrolladas en el contexto de un coloquio “dedicado al hombre que escribe y su tiempo” (p.29) y dialogan con las preguntas sobre el tiempo, la historia, el hombre y la escritura que aproximé.

No deja de ser una sorpresa que en su papel de editora Martínez (2003) se haya encontrado con un problema animal: un problema de un *poema-animal* que le responde.

Recordemos, apenas, el caso de los lagartijos que, según Martí, «quiquiean» —me refiero al momento en que, en medio de una de las más hermosas descripciones del campo cubano que se hayan escrito nunca, Martí asegura: «*el lagartijo quiquiea, y su coro le responde*». En realidad, los biólogos consultados nos aseguraron que los lagartijos no emiten sonido alguno, pero solo los campesinos pudieron informar que los que «quiquiean», según la expresión popular, son los llamados «tolines», «como una especie de ranitas». No las pudimos identificar científicamente. Eso uno no puede esperar encontrarlo en un libro. (p.37)

Espero haber aportado a la teoría de la edición literaria con este proyecto a partir de lo que llamé una teoría del registro antológico (por ponerle un nombre al criterio editorial de la antología-animal).

Evidentemente, quedan cosas por hacer después de haber consolidado este criterio que me llevó el tiempo de esta tesis: hacer un manejo de los derechos de autor para su posterior publicación, gestionar el ISBN (uno que devenga como en *Moradas interiores*, preferiblemente), llegar a hacer una especie de cotejo de varias ediciones de donde extraje los poemas no tanto para plantear la antología que aproximo como edición crítica, sino para tener una postura más consciente de los errores a la hora de la diagramación y de digitación que me encontré en las fuentes primarias (¿un poema termina en punto?, ¿dónde termina un verso y cómo marco su continuidad en la línea de abajo?<sup>43</sup>), buscar recursos o becas para la financiación de este proyecto editorial y seguir consultando más poemarios (?) de la poesía en Colombia. *Ir tras los animales*. Posteridad.

Los siguientes párrafos son una expansión, un devenir de esta teoría.

El editor como antólogo.

## Dos

Dos cortometrajes sobre la ciudad de Bogotá. Uno, *Rapsodia en Bogotá* (1963). Durante 28 segundos hay una secuencia de imágenes en el centro de la ciudad entre unos perros que escarban la basura, luego un hombre abre las puertas de su negocio, unas palomas salen a volar mientras un gato camina sobre un tejado. Dos, *Favor correrse hacia atrás* (1994).

---

<sup>43</sup> En el libro-anexo *La noche salvada* se materializan estas decisiones editoriales respecto a la diagramación y que dan cuenta de los abordajes de estos problemas sin necesidad estricta de un cotejo. Aunque será necesario para la posterior publicación de una edición más rigurosa.



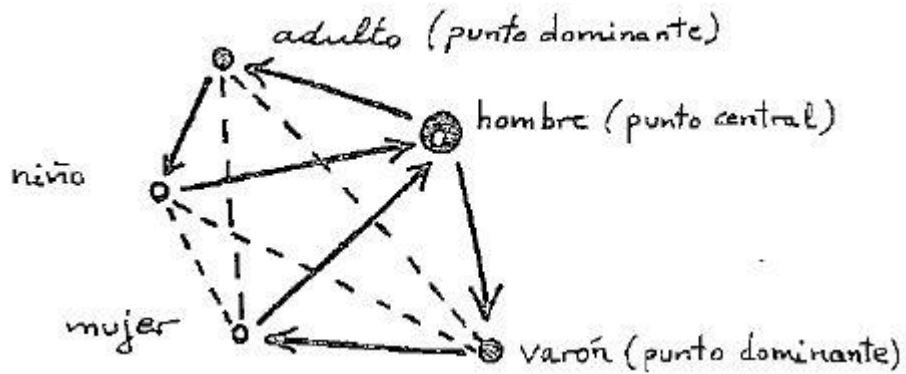
Durante 8 segundos una vaca, solitaria (aunque con la marca *humana* de una cuerda atada a su cuello) camina a paso rápido sobre una de las vías de la ciudad en sentido visualmente contrario a la marcha de los automóviles.

El Reino, la ciudad. El progreso y el fin de la historia: lo humano cuyo destino histórico es *ser hombre*. Y cuya poesía, *autobiografía*, sostiene al Reino. Movimiento autoinmune que, no obstante, se vuelve tras de sí y se defiende de su propio yo (Derrida, 2008). La ciudad es *animal*; movimiento «poemático». Uno. Bogotá se alza como espacio exclusivo del progreso económico que la empezó a construir desde la década de los 20 y 30 del siglo XX como *la capital* colombiana. Sin embargo, en estos 28 segundos en que unos animales *transeúntes* y *ciudadinos* husmean los desechos de dicha historia aproximan a un hombre *animalizado* en sus propias calles; es decir, en su *humanidad*. En otro corto documental titulado *Carrera séptima arteria de una nación* (1975), un hombre con una deformación en las piernas se arrastra por el suelo, como un gato, como la vaca que va en sentido contrario, como los perros que husmean. Dos. La ciudad entonces es espacio de contrasentidos y fuerzas que se oponen entre distintas escalas temporales, históricas y corporales: el automóvil y el animal, las velocidades se interrumpen entre sí. La vaca interviene la velocidad del automóvil y, con él, o ya en él: lo animal: se suspende por un instante la máquina antropológica (ver Agamben, 2005).

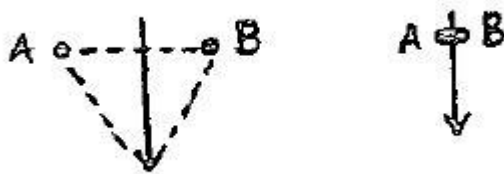
la gente se tiró al suelo de rodillas y empezaron a rezar y a echarse bendiciones; una mujer que tenía dos niños chiquitos los tiró al suelo y se acostó sobre ellos cubriéndolos como hacen las gallinas con los huevos. Unos hombres avanzaron hacia la plaza con unos grandes palos en la mano. El animal se detuvo en la mitad de la plaza y cerró los ojos. Era el primer automóvil que llegaba a Guatemala. (Reyes, 2012, carta no.6)

En este rastreo del *registro antológico* se produce una proximidad *animal*. Los cortometrajes cartografían una ciudad donde dicho mapa, por expansión de límites y fronteras, fractura sus bases humanas: vacas *ciudadinas*, ciudadanos *perros-palomas-gatos*. La antología, una futura, se produciría en *ir tras* estas inscripciones audiovisuales para actualizar esta potencialidad en un dispositivo (digital, libro, corto o largometraje, proyecto de grado, etc.) a partir de una lectura interesada en un *proyecto editorial* en tanto huella que interviene en un mundo, *ethos*.

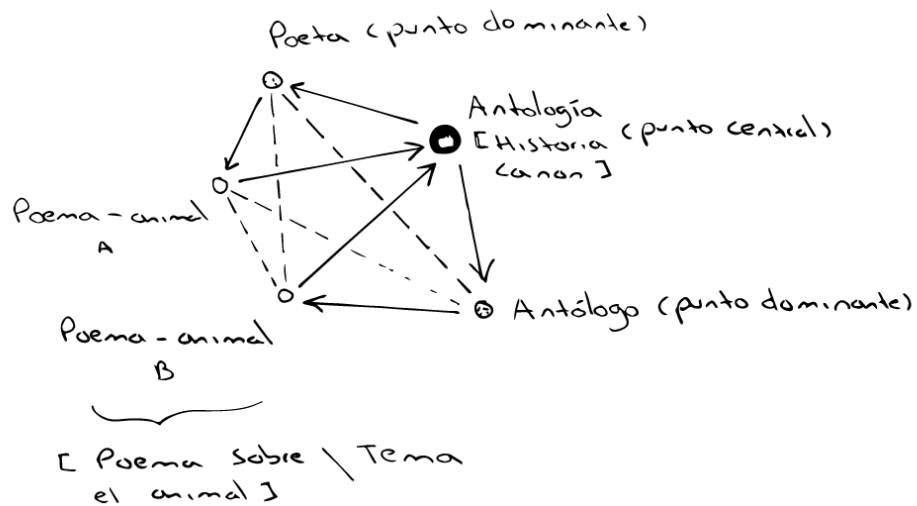
Deleuze y Guattari (2015) dibujan los siguientes diagramas para contrastar la diferencia entre un sistema puntual arborescente y un sistema del devenir línea. “Se podría presentar el esquema arborescente de mayoría bajo la forma siguiente” (p.313):

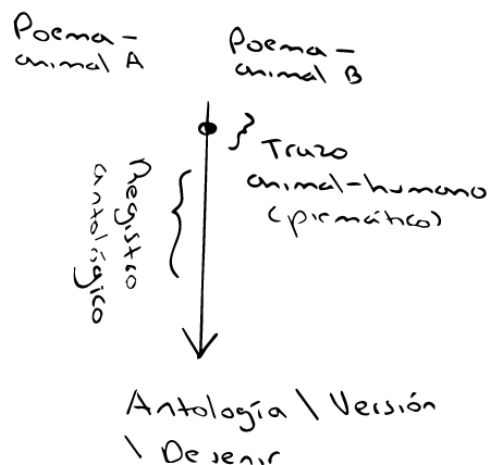


Y, sobre el siguiente diagrama, escriben: “Línea de devenir, con relación a la unión localizable de A y B (distancia), o con relación a su contigüidad” (p.313).



Escribo sobre estos diagramas la aproximación de *mi* antología:





En el primer esquema, el animal es tema de un poema que se estabiliza bajo el nombre propio del autor y del antólogo que lo selecciona. De aquí que se entienda que los poemas A y B sean *sobre* animales y cuyo resultado sea un punto en la construcción de lo canónico y representativo; afirmar al *yo representativo* del antólogo humano y de los poetas colombianos que selecciona. El trazo humano-animal del segundo esquema problematiza, en cambio, un afuera y un adentro estables en los poemas aproximados que cercanos vibran: los autores devienen en esta traza ya no poseedores de un lenguaje, sino incluso excluidos por él. La antología no es resuelta en un punto de intersección, sino es más una línea inacabada que hace enlaces para continuar su fuga: “(...) según el modelo benjaminiano de una «dialéctica en suspenso» lo decisivo aquí es solo el «entre», el intervalo y casi el juego entre los dos términos, su constelación inmediata en una no-coincidencia” (Agamben, 2005, p.105).

La hiena se ríe de mis diagramas tachados, de esta escritura extranjera en sus propias palabras que cita repetidos conceptos del francés-alemán (¿cuántas veces no he podido evadir la palabra «devenir»? o referencia el saber etológico y filosófico, apropiándose de lo que no le pertenece: terreno de lo humano: la hiena me desplaza cuando digo *yo*, cuando firmo con nombre propio, mi propia y humana risa:

sólo dos, repito, son capaces de la risa: la Hiena y el Hombre.

Y aun cuando ambos compartan esa facultad sonora que les estalla desde los pulmones a la boca, no crean que sus contenidos y sentidos obedecen a los mismos criterios, a iguales propósitos, como tampoco tienden a los mismos fines. Lo digo yo, Hiena en posesión de todas y cada

una de las facultades que han dado lustre y gloria a nuestra especie y que han conferido a nuestra risa un carácter especial. (Jarrín, 2000, p.72)

No obstante, inscribo este movimiento. Queda mapeada la risa animal-humana en una antología. Y se aproximan por la virtualidad del registro antológico las garzas-hombres-peces que “se ríen tanto que se ahogan de la risa” (Galeano, 2011, p.39) o la perra en que deviene el hombre de ciudad que “tiene brotes de barbas / en la cara / ha comido alambre / va tuerta / traga pasto / se encuentra / un hueso de corazón / tirado en el camino / roe el hueso / mientras ríe de hambre” (Paz, 2019, p.23).

Hace falta ampliar mis saberes geométricos, cartográficos, etológicos, históricos, filosóficos y literarios para continuar con esta expansión que hasta ahora empieza. Muchos poemarios, libros de cuentos breves, fábulas, otras escrituras que pasan por lo ensayístico, novelas y fragmentos de novelas quedan pendientes en la antología, pero ya aproximados por el *registro antológico* que he intentado disponer en estas páginas. Las posturas teóricas requieren también de un tiempo de maduración que permita tanto en lo personal como en el marco de este proyecto de grado desarrollarlas (transformarlas) desde textualidades inscritas en el contexto Colombia, desde *nuestros* problemas sociales y (bio)políticos. También, aunque aproximé una reflexión sobre la historia literaria desde las preguntas de una historia de la literatura colombiana que se han planteado críticos en este ámbito, no consulté ningún manual de historia literaria en Colombia. Espero que con el tiempo también pueda rastrear una cuestión animal en Colombia con la que la presente antología a su manera hace alianza. Son tareas pendientes y responsabilidades. Esta tesis queda aplazada, si es que ha empezado, si es que en algún punto avanzó,,,

((((((((((.))))))))))  
(Romero, 2016, p.18)

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos.
- Agudelo Ochoa, A.M. (2009). Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura colombiana. *Lingüística y literatura* (49), 135-152.
- Annick, L. (2001). Definiendo un género: La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. *Nueva revista de filología hispánica* 49(2), 409-437.
- Arango, J. M. (2009). *Fe de erratas*. Bogotá: Universidad del Externado.
- Benavides, H. (2013). *Como acabados de salir del diluvio*. Bogotá: Universidad del Externado.
- Benavides, H. (2014). *Conversación a oscuras*. Colombia: Frailejón Editores.
- Berger, J. (2001). ¿Por qué mirar a los animales? *El Jarocho Verde* (13-14), 1-10. Recuperado de <https://www.lavida.org.mx>
- Bonnett, P. (1996). *Ese animal triste*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Bustos Aguirre, R. (2008). *De la dificultad para atrapar una mosca*. Bogotá: Universidad del Externado.
- Charry, C. (2017). *Arde Babel*. Bogotá: Universidad del Externado.
- Cobo Borda, J. G. (1995). *El animal que duerme en cada uno y otros poemas*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1988). ¿Qué es la poesía? *Poesía* 1(11). Recuperado de: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm>
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. España: Editorial Trotta.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Galeano, J. C. (2011). *Amazonía y otros poemas*. Bogotá: Universidad del Externado
- Ganitsky, T. (2018). *Desastre lento*. Bogotá: Universidad del Externado.
- Garcés, G. A. (2006). *Libreta de apuntes*. Bogotá: Universidad del Externado.
- García Maffla, J. (1996). *Antología de poesía colombiana e hispanoamericana*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Gil Montoya, R. (1996). *La urbanidad de las especies*. Pereira: Fondo Editorial Gobernación de Risaralda.
- Giorgi, G. (Junio de 2020). *Tiempos no humanos de la novela. El procedimiento Cárdenas en Maestría En Literatura, Pregrado de Estudios literarios y Semillero SILAT Pontificia Universidad Javeriana*. Conferencia virtual.

- Gómez Jattin, R. (1997). *Poesía 1980-1989*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- González, T. (2013). *Manglares*. Bogotá: Alfaguara.
- Holguín, A. (1981). *Antología crítica de la poesía colombiana*. Bogotá: Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia.
- Hribal, J. (2014). *Los animales son parte de la clase trabajadora y otros ensayos*. España: Ochodoscuatro Ediciones.
- Jaramillo Agudelo, D. (1991). Antologías en M.M. Carranza (ed.), *Historia de la poesía colombiana* (pp. 529-591). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Jarrín Ballesteros, H. (2000). *Todo el mundo tiene su fábula*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Kandel, M. (2010). Ser editor (Trad. Manuel Ortuño Armas). *Trama & Texturas*, (13), 45-51.
- Laverde Ospina, A. (2008). Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana. En Olga Vallejo Murcia (Coord.), *Visión histórica de la literatura colombiana elementos para la discusión* (p.43-72). Medellín: Carreta Editores. Coloquio Nacional de Historia de la Literatura Colombiana.
- Lytard, J. F. (1996). Música, mítica. En A. Izquierdo (trad.), *Moralidades posmodernas* (p.149-159). Madrid: Editorial Tecnos.
- Maillard, C. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: CCCB.
- Martínez, M. B. (2003). Editar in situ y editar al editor: reflexiones en torno a dos experiencias alternativas. *Islas*, 0(138), 29-41. Recuperado de <http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/609/549>
- Méndez, V., y Domingo, J. (2005). Sobre la forma antológica y el canon literario. En Espéculo. Revista de estudios literarios, 30.
- Mendieta, E. (2012). El bestiario de Heidegger: el animal sin lenguaje ni historia. *Revista Filosofía UIS* 11(1), 17-43.
- Mignolo, W. (1998). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). En E. Sullá (Ed.), *El canon literario* (p.237-261). Madrid: Arco libros.
- Mignolo, W. D. (1994). Entre el canon y el corpus: alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina. *Nuevo texto crítico* 7(1), 23-36.
- Moreno Restrepo, A., Paz Guerrero, M., Ganitsky, T. y Gómez Lara, M. (2016). *Moradas interiores*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Múnera, S. (2018). *El salto de la jirafa*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Naranjo, J. (2011). *A la sombra animal*. Medellín: EAFIT.
- Orjuela, H. (1966). *Las antologías poéticas de Colombia. Estudio y bibliografía*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Paz Guerrero, M. (2019). *Dios también es una perra*. Colombia: Cajón de Sastre.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pinea Botero, Á. (2009). Tradición o canon: hacia una historia posible de la literatura. *Estudios de Literatura Colombiana* (25), 125-133.

- Pineda Botero, Á. (1995). Hacia un nuevo canon literario para Colombia. En Vicerrectoría Académica Pontificia Universidad Javeriana (Coord.), *III Congreso. La investigación en la Universidad Javeriana (Tomo II)* (pp.397-403). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pöppel, H. (2001). Antologías de la poesía colombiana. En *Estudios de Literatura Colombiana*, (9), p.125-132. Recuperado de <https://bit.ly/2v2MH8d>
- Quintero Ossa, R. (2013). *Los días son dioses*. Bogotá: Universidad del Externado.
- Rendón, F. (1998). *Los motivos del salmón*. Medellín: Serie Hipnos.
- Restrepo Restrepo, B. (2014). *Bestiario*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Restrepo, E. (1999). *Fábulas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Restrepo, F. y López, C. (1959). *Poemas de Colombia. Antología de la Academia Colombiana*. Medellín: Editorial Bedout.
- Reyes, A. (1962). Teoría de la antología. En A. Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes* (pp.137-141). México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, E. (2012). *Memorias por correspondencia*. Bogotá: Laguna Libros.
- Romero Guzmán, N. (2005). [*Cali*] *Grafiás del insecto*. Cali: Universidad del Valle.
- Romero Guzmán, N. (2016). *Animal de oscuros apetitos*. Bogotá: Universidad del Externado.
- Rufer, M. (2017). Temporalidad, sujeción, desobediencia: de algunas premisas de Walter Mignolo hacia una crítica para pensar históricamente. *Revista Epistemologías do Sul* 1(1), 60-86.
- Sastoque, A. (1999). Panorama de las antologías líricas en Colombia [Tesis de Maestría]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Silva, R. (2008). Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana. En Olga Vallejo Murcia (Coord.), *Visión histórica de la literatura colombiana elementos para la discusión* (pp.87-146). Medellín: Carreta Editores. Coloquio Nacional de Historia de la Literatura Colombiana.
- Sullá, E. (ed.). (1998). El debate sobre el canon literario. En E. Sullá (Ed.), *El canon literario* (pp.11-34). Madrid: Arco libros.
- Tello, J. (1955). *Colombia, el hombre y el paisaje. Una antología escogida*. Bogotá: Editorial Iqueima.
- Torres, O. (2016). Prólogo. En A. Moreno Restrepo et al., *Moradas interiores* (pp.11-17). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Vélez, J. A. (1999). *Un coro de ranas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Vélez, J. A. (2002). *Bajo la piel del lobo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Yelin, J. (2010). La voz de su amo: De la biografía (y la autobiografía) animal. *Quimera: Revista de literatura* (325), 91-93.
- Yelin, J. (2015). *La letra salvaje: ensayos sobre literatura y animalidad*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Yelin, J. (2017). El animal biográfico. *Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, CONICET-UNR* (17), 36-46.