

Camilo E. Jiménez*

La gaviota y la nada -verdad y contrasentido en el poema 'Estoraques' de Eduardo Cote Lamus-.¹

Resumen: *En 'La Gaviota y la nada' se retorna la disposición escénica de la luz lograda por Cote desde obras anteriores y con la cual alcanza en "Estoraques" una plenitud arquitectónica: Un espacio simbólico y complejo que es percibido en su disposición entrópica y de laberinto. Las imágenes del laberinto y del infierno se amalgaman en la contemplación de la derrota del hombre moderno en su búsqueda de la verdad. El reconocimiento del juego intertextual posible entre los "Estoraques" de Cote y la pintura El juicio final de El fosco, nos permite interpretar de nuevo el poema, esta vez, como una 'complejidad inteligente'.*

Palabras clave: *laberinto, complejidad, infierno, verdad, contrasentido.*

Abstract: *The light scenic composition —a symbolic and complex space perceived as labyrinthine and entropic one, which shows its greatest magnificence in Estoraques- arranged by Cote Lamus in other poems is analyzed in "La gaviota y la nada".*

Labyrinth and hell images are interlaced in contemplating the modern man defeat, who searches the truth. Recognizing the intertextual play between Estoraques, by Cote Lamus, and The Final Judgement by Hieronymus Bosch, allows re-interpret the poem as an "intelligent complexing".

Keywords: *labyrinth, complexity, hell, truth, countersense.*

Motivos para volver a Estoraques

Cuatro décadas después de publicado el poema *Estoraques* (1963), estas líneas quieren ser un gesto de pertinente conmemoración a un autor como Eduardo Cote Lamus (1928—1964), quien permanece todavía muy poco leído y estudiado. *Estoraques* implica un desafío a la percepción y a la comprensión. Retoma un

* Licenciado en Español de la Universidad Pedagógica Nacional. Magister en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente es catedrático en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional.

¹ Este ensayo es fruto de varios momentos de indagación y escritura sobre la poesía de Cote Lamus y los estudios críticos sobre su obra. Probablemente aquí logró sintetizar algunos trabajos previos que realicé para cursos durante mis estudios de pregrado y postgrado a propósito de la obra de un autor al que 'uno le abre carpeta'.

imaginario trascendental presente desde el medioevo, que se ha hecho “historia” en el mundo contemporáneo. Nuestra lectura del poema propone que *Estoraques*, como visión o profecía cumplida del mundo destruido, lugar en donde ‘ya ocurrió el juicio final’, mediante su complejidad onírica y sus modos de argumentar, siembra efectos de apertura y contrasentido justamente allí donde parece cerrarse en un orden utópico invertido totalizado.

Estoraques: Ingreso al laberinto

Se ha indicado como el poema *Estoraques* constituye progresión y depuración respecto a la obra anterior de Eduardo Cote Lamus (Goelkel, 1963; Mafla, 1974; Arévalo, 1976). Tomaremos aquí esta afirmación como punto de partida, no porque tengamos como interés principal enfocar la totalidad de aspectos en que se podría estudiar este proceso. Sí, en cambio, porque retomar ciertas disposiciones o estructuras que ‘vienen de atrás’ resulta necesario para proponer los trazos de una lectura específica a propósito de *Estoraques*.

En efecto, la ‘disposición escénica de la luz’, construida en *Los sueños* (Cote, 1955) se ha nutrido hasta convertirse en la producción de un espacio, ‘universo condensado’, según lo nombra A. Porras (1999). Y la intencionalidad o autocomprensión del canto lírico como ‘visión del mundo destruido en sueños’ se recrea --se cumple- cabalmente. Aún más, la indagación metafísica sobre la existencia humana abarca ahora a la historia que es llevada hasta el límite, es destruida, y declarada culpable, sin futuro, sin existencia, sin retomo. En este sentido: *Estoraques* estaba ya contenido en los versos iniciales del poema “La Justicia”:

Yo padecía la luz, tenía la frente
Igual que una mañana recién hecha;
luego vino la sombra y me sembró
sin dame cuenta la señal amarga:
las palabras serían desde entonces
una visión del mundo derribado
en sueños; uno tiene que cantar
porque un nuevo Caín es ser poeta.

Así mismo, viene de atrás el esfuerzo de construir una estructura como ya se había hecho en *Salvación del Recuerdo* (Cote, 1953) y en *La Vida Cotidiana* (1959). En *Estoraques* este esfuerzo se maximiza. Un único canto es el poema, pero él mismo está organizado en ocho dedinaciones, ocho cantos menores sin título. Los separa un numeral romano consecutivo y algún epígrafe que por regla general es un verso de otro de los cantos. De este modo, el poema empieza con un epígrafe que proviene del canto III, seguido de algunos intertextos (Ageo, T.S. Eliot y O. Paz); el canto II es encabezado con versos provenientes del canto 1. El resto según la lista: canto III: del “y”; canto IV: del y; canto V: del VI; cantos VI, VII y VIII del VII. Quiere indicarse con esto cierto orden o desorden simultáneos, una

disposición entrópica y de laberinto. Los cantos, que en principio dan la impresión de estar dispuestos en una secuencia lineal y casi narrativa, que asciende en intensidad hasta la distensión, justo al llegar a ésta, al final, nos traen de vuelta circulanmente hasta el punto de partida:

Empecé por abrir la soledad
 como quien destapa una botella
 y no encontré ningún camino;
 dí (sic) pasos atrás para buscar palabras y cantar
 y no ví (sic) nada;
 volví por la ciudad y sólo el viento,
 el que viene y el que va como perdido,
 como buscando Dios, como arañando
 los altos, los duros, los broncos estoraques.
 (Estoraques: canto VIII).

El final es el comienzo (mito de Sísifo: eterno retorno). No obstante, en los pliegues del laberinto la unidad, la linealidad y la circularidad se han destruido hacia la interioridad. La razonable pregunta por la verdad absoluta de la nada y la muerte se presenta fusionada con la irracionalidad de la paradoja, la antítesis y la tautología.

Con este esfuerzo, además, la postulación de la interioridad solitaria como actitud de autenticidad frente a sí mismo y ante el mundo realizada en “Ocasión de Silencio” (Cote, 1959), ha llegado a su extremo. Surge ahora un estado místico de contemplación de la derrota: sueño y destino del ser.

Estoraques: localidad y comarca

La disposición escénica de la luz en la obra de Cote alcanza ‘plenitud’ arquitectónica en “Estoraques”. La luz (fuego) tiene sentido y potencia vertical de arriba hacia abajo. *El Palatino* —el tiempo, la historia entera- *se incendia cada tarde en el crepúsculo* (Canto 1). En consecuencia, el allá/antes/siempre de la luz es ensombrecimiento que se proyecta horizontalmente, o mejor aún, circundantemente hacia el aquí/ahora/nunca. De este modo dejamos de percibir los estoraques como *physis* y hemos incursionado en el mundo oculto —no evidente- de la sombra: La visión, los sueños, la interioridad de la conciencia.

No más que la alta hoguera de la estrella
 sobre este mundo. Nada más que el sueño
 de pronto convertido en nada. Nada
 distinto al propio fuego en que se incendia
 ebria, la luz, muy dentro de la tierra
 o encima de la lámpara que lleva
 todo nombre encendido. El estoraque
 siempre tiene las luces apagadas
 (canto, III)

La mirada del poeta, junto con la de los muertos y los homicidas ve todo de abajo hacia arriba, de adentro hacia afuera, de la exterioridad hacia el centro. En la sombra todo está invertido. La altura es horizonte. Lo ancho es largo. Lo largo es profundidad. El espejo de los sueños oscila y lo que se sitúa en un plano fenoménico está ciertamente visto de ojos para adentro.

Pero hay producción de espacio y el espacio es el cuerpo que siente a través de los estoraques puesto que el cuerpo es su sombra. Los estoraques están puestos hacia el centro mientras el tiempo viene perpendicular y muerde etemamente su superficie:

El tiempo nada más en la piel del estoraque,
el tiempo como un perro que nunca llega al hueso
(canto III).

El viento, por otra parte, es un evento de fuerza que marca distancia y exterioridad en el aislamiento silencioso. El viento se pone en el fondo (el viento es un evento del alma enajenada en movimiento). Los estoraques se metamorfosean. Son como la nubes que pasan pues todo puede ser visto en ellas. Las imágenes arquitectónicas (templos, pirámides, castillos, edificios, ciudades, monumentos), generalmente en ruinas de llamas, cumplen una función de significación definitiva en el poema.

Toda la montaña es estoraques:
los templos pretéritos —acaso sin dios- don de la vida
no existió, las grandes pagodas, la rutilante cúpula,
el vuelo audaz del arquitrabe, la complicada seriedad
de la archivolta y nada menos que el sueño, es decir,
lo único que de los hombres existe
(canto, VI)

Hay apertura en el fondo, detrás de los estoraques. Aunque éstos, al igual que una pirámide en el centro del desierto, tienen muchas aristas, lugares y ángulos para mirarlos, no son más que erosión, volumen sólido y oscuro, sin sentido ni forma. Curvándose perniciosamente hacia sus grietas nos regresan siempre al centro de la nada. Pero, hacer espacio es disponer lugares e incluso trasponer lugares (imágenes), y ponerlos en la vastedad de la comarca como apertura, como poner en el fondo.

Los *Estoraques* son puesta por obra de la verdad pues basta que ésta aletee en los alrededores. La apertura, como efecto de fondo en la vastedad de la comarca —según lo expresa Vattimo en su comentario a “El arte y el espacio” de Heidegger (1985: 77)- se expresa en el poema, por ejemplo, con la percepción en blanco y negro de la gaviota que pasa huyendo del caos:

Sobre un puente del río Main
 está pasando una gaviota,
 negra es el agua y negro el barco
 también de nombre La Gaviota (canto VI)

En el contexto del canto VI, en el que la voz del viento es el fuego como de dragón, que arrasa y realiza el juicio final, la imagen de la gaviota es puesta en el fondo como apertura hacia lo que no está y allí no existe: La verdad. Es perspectiva, horizonte del ser. Nótese en estas imágenes no solamente el efecto de profundidad sino el juego de reflejos (figura/trasfondo) con el desdoblamiento de la luz y la sombra, en blanco y negro, todo en blanco y negro, porque el estoraque *siempre tiene las luces apagadas*. El fuego del viento no es el color, los colores, sino la voz de la conciencia culpable.

Por eso cuando en el poema al terminar el canto VI se lee en forma concluyente:

Aquí ya ocurrió el Juicio Final.
 Lo demás son huellas, restos,
 testigos de lenguas cortadas
 por las espadas de los ángeles

nos encontramos ante una analogía y una simbolización de la eternidad (del no/tiempo, de la no/historia) de la muerte total. “Los estoraques han surgido después de la vida”, como afirma García Mafía (1974). Concluir después de seis cantos, llegados a lo que podríamos llamar la cresta del texto (o mejor: a sus llamas más altas y abrasantes) es hacer *actual e) cielo mítico medieval para explicar y expresar los estoraques*. Es volver los ojos a los arquetipos del Juicio Final y del Infierno que entonces se ponían por delante y al frente del devenir humano. El Juicio Final y el Infierno estaban postergados y sobrevendrían solo como consecuencia de los actos humanos. Eran la consecuencia y no la causa.

En los Estoraques los términos están invertidos; no ocurre igual por ejemplo en la Divina Comedia en la que el infierno es un lugar “contemporáneo”, contiguo o simultáneo con la historia, con la realidad. Los estoraques del poema son en cambio el resultado de un juicio y de una sentencia ejecutada, son el indicio de un acontecimiento pretérito y fundante. Son al tiempo la causa y la consecuencia: “*Nada queda de todo! todo es nada* “. Los “Estoraques” son la expresión de una paradoja en la que el origen no es el paraíso sino el infierno. A cambio de un mito fundante, lo que se construye es un anti-mito fundante, que es un mito de la destrucción.

Pero el Juicio Final es también, y ante todo un Juicio de Conocimiento, un proceso de reflexión que se atrinchera en una ética humanista, existencial, escéptica y angustiada. Donde hubo un triunfo o una derrota militar, el poeta contempla y canta la derrota de la civilización. En donde la victoria de unos cuantos países, la derrota de la humanidad entera, el fin de la historia, el desenlace del juicio final. Cote conserva intacta en su dolor y desolación la imagen de aquella ciudad

destruida tras la Segunda Guerra Mundial como se percibe en el poema “AN DER GEWESENHEIT” del libro *La Vida Cotidiana* (1959). Se trata del mismo Berlín del canto VI de “Estoraques”:

Allí está la Gedächtniskirche,
que todavía es una llaga
de aquel Berlín bajo las bombas

Estoraques es memoria del dolor, razonamiento angustiado y una contemplación de la derrota (*una visión del mundo destruido en sueños* '). Razonamiento que opera de un modo diferente y alterno al modo de pensar de la razón moderna. Se trata de un pensamiento conjetural, complejo e inferencial que incluso denuncia — *acusa-a la 'razón' como la portadora de)* desorden, del vaciamiento del ser y el sentido, del final del mundo y del colapso de la historia:

Ese mundo que se extinguió
tenía así que consumirse
porque al hombre le destruyeron
todo aquello que poseía:
la voluntad, la fe, el esfuerzo
de ser como su fantasía
y solamente le dejaron
la razón sobre su cabeza
(canto VI)

Es un pensamiento que se despliega a través de la arquitectura verbal de los estoraques y de una matriz productora de imágenes. Pensamiento e imaginarios en los que se incrustan como un intertexto alusivo (Genette, 1962) las imágenes del tríptico Juicio Final de Hieronymus Bosch, *El Rosco (1450—1516)*. Primero, por la disposición de una estructura o morfología que resulta análoga; y segundo, por un procedimiento similar de producción de las imágenes, que es onírica.

Estoraques: un intertexto del Juicio Final

El tríptico del Juicio Final de El Rosco permite observar una evolución de la representación de estoraques. En la primera de sus alas donde se ve la imagen en grisalla de Santiago El Mayor errabundo y apesadumbrado caminar sin destino hacia nosotros mientras tras de sí se expone un paisaje tenebroso y amenazador, trasfondo que no es más que estoraques. Allí pequeño en la raíz de una montaña de arenisca se detalla un homicidio. En suma, se trata de una imagen que mejor puede ser descrita (¿?) o interpretada con la ayuda de algunos versos de Cote:

¡Ahora viene el hombre caminando!
El hombre sellado como una piedra.
La inscripción a cincel fue deslabrada
Y un borrén por nombre conmemora
su libertad.

Si su silencio se midiera en islas
No habría mar. Por eso la ceniza
En la frente es camino para continuar.
(canto, II)

En el primer panel del tríptico, en progresión de adelante hacia atrás (abajo/arriba), acompañando el relato de La Caída del Hombre (La creación de Eva, luego, Las tentaciones, enseguida: La Expulsión del Paraíso y arriba, simultáneamente, La expulsión del cielo de los ángeles rebeldes; quienes van cayendo al mundo convertidos en monstruos), la imagen de los estoraques durante esta narración va apoderándose del paisaje, pues el mundo se va oscureciendo, van desapareciendo el verde y los árboles, las montañas se hacen yermas... *El llano bebió el agua a la montaña ¡y entonces, de un tajo le cayó la sed: fue un castigo con sevicia concebido* (canto V).

En el panel central se aprecia arriba la corte celestial, pequeña e insignificante. La mayoría de los humanos han sido arrasados por el cataclismo universal que se abate sobre el paisaje profundo y lóbrego de la parte inferior; ese es el paisaje en donde los condenados residen por dentro de la montaña derrotada, de los estoraques, que ahora son incendio y sombras, noche eterna, infierno eterno.

En efecto, las visiones de El Rosco están marcadas por la imagen del fuego que anuncia el himno del Siglo XIII, el sombrío *Dies irae*:

Día de la Ira, aquel día en que el mundo quedará reducido a cenizas ardientes...

Primero fueron grietas, luego cayeron corredores,
pasillos, túneles se abrieron y
un arado feroz tirado por dos bueyes vengativos
a tierra roturé en laberintos
(canto V)

Quiere quitarse llamas de la espalda el viento
(canto IV)

Será que aquí en los Estoraques,
¿queda el lugar de punición
de las ciudades desaparecidas?
(canto VI)

El amplio valle que domina el panel central puede representar el Valle de Josafat, el cual, según diversas referencias del Antiguo Testamento (Joel, 3:2,12) se consideraba tradicionalmente como el lugar del Juicio Final, con la murallas en llamas de la terrestre Jerusalén al fondo.

Aquí las columnas hacinadas
 recuerdan no se sabe silos bosques de olivos
 que unidos a sus nudos arden como lámparas
 (canto VII)

Para El Bosco la agonía del Infierno es principalmente física; los pálidos y desnudos cuerpos de los condenados están mutilados, mordidos por serpientes, consumidos en homos ardientes y aprisionados en diabólicas máquinas de tortura. La variedad de tormentos parece infinita... En el tercer panel del tríptico, El Concierto Infernal, se narran los tormentos eternos de los condenados en el infierno, acudiendo a motivos o imaginarios ya desarrollados por Dante. Del mismo modo en *Estoraques* el canto VI exalta frenéticamente la copula del viento y el fuego que hace gemir a La Ciudad que es todas las ciudades, todas Ellas, hijas de Caín. En El Concierto Infernal pinta a la muerte y al infierno en un carnaval subterráneo. Se celebra el dolor, el castigo, la tortura, el mal, con un ritual frenético del sacrificio que surge a consecuencia del juicio. Es el frenesí poseso de la muerte que luego ha sido modernizado por Cote Lamus.

La sirena persigue, clama
 es el anuncio del peligro,
 es la voz de la soledad,
 la flor de la angustia, palabra
 igual en todos los idiomas de la miseria,
 la enfermedad,
 del crimen/... /
 Un árbol hubo aquí, ¿Fue acaso
 aquel maldito de Hiroshima,
 monstruoso hijo de la *horca*?/.../
 En llamas la ciudad y ardiente el viento
 recorre enloquecido los recintos,
 casas de citas, antiguos almacenes
 de amor, fuego encendido, turbio fuego
 que a los seres abraza frente a frente a la
 muerte

En suma, el poema *Estoraques* de Cote Lamus y el tríptico “El Juicio Final” de El Rosco comparten un proceso de estructuración o morfología que se da en la manera similar de producir espacio, espacio cuya disposición es entrópica y de laberinto. La figura del laberinto hace de *Estoraques* un artefacto simbólico cognitivo. La representación verbal o icónica del laberinto —Infierno- hace de *Estoraques* una “complejidad inteligente”. No porque sean la representación de los estoraques reales pues *las formas caóticas de la naturaleza no son necesariamente laberínticas*. El laberinto en cuanto forma que estructura el transcurso del pensar es una experiencia del ser y de la verdad, que se tornan complejidades ambiguas; la imagen del laberinto es una metáfora de este movimiento (Calabrese, 1987).

Estoraques: imaginario y argumentación

Imágenes del Juicio Final y del Infierno abundan en la pintura y la literatura, también en el habla y las prácticas religiosas populares que expresan las creencias y sentimientos colectivos, y por supuesto en los discursos doctrinales. De tal manera que la alusión al juicio final en *Estoraques* se hunde en el imaginario y en el inconsciente colectivos. Pero afirmar una vinculación específica de intertextualidad entre la obra del poeta de Mito y la pintura de El Rosco surge de identificar adicionalmente unos mecanismos estéticos similares de producción de imágenes. Con la pintura de El Rosco y el poema de Cote se puede decir aquí ya ocurrió el Juicio Final”, y gracias a ellos el Infierno se convierte en una delicia estética.

La obra El Bosco iba más allá del interés catequístico con que la Iglesia de su tiempo se refería al juicio final para ‘persuadir’, mediante el terror, a los fieles de que no pecaran.

“El Bosco expresa, efectivamente, el concepto medieval del Infierno como una situación donde las leyes de la naturaleza, de orden diurno se precipitan al caos”... “Los tormentos de los condenados se describen como si sucedieran en el presente, en el Purgatorio, y no en un tiempo inespecificado de futuro”(Gibión, Cap 4:49).

Esa presencialidad o patentismo surge de la manera como nacen a contraluz y contraste los detalles de formas monstruosas y cuerpos humanos. Se trata de un juego permanente entre detalle y conjunto, figura y contexto. Un proceso permanente de metamorfosis e inestabilidad.

Otro tanto ocurre en *Estoraques*. Quien ve el todo y la nada en ellos hace como quien mira las nubes y a partir de esa contemplación, juega con la imaginación: Genera figuras e historias. Hace muy poco, cuando sucedió el atentado contra las torres gemelas de Nueva York la televisión especuló acerca de una imagen del demonio o del mismo Osama Ben Laden que podría percibirse en el humo oscuro y denso que salía de la catástrofe. Eso con el fin de alimentar supersticiones útiles al maniqueísmo con que se manejó la situación y gracias a los sofisticados equipos de edición y retoque de imágenes, de tal manera que no faltarán quienes sostengan como una prueba irrefutable y positiva la acción del diablo y la inminencia del Juicio Final.

Es el mismo poderoso mecanismo de percepción y producción de imágenes que consiste en metamorfosear la montaña y los verdes en abismales estoraques; a éstos en el imperio de las llamas y las sombras, y cada vez nuevamente en otra cosa, en la inestabilidad y en la multiplicidad de imágenes y formas, al infinito, en donde cabe toda la historia, toda la verdad, lo sido y el destino:

Aquí las ruinas no están quietas:
el viento las moldea. Por ejemplo:

lo que antes era escombro de palacio
lo convirtió en estatua la erosión
y lo que fue la sombra de la torre
es ahora la sombra del chalán

En esta sucesión que nadie nota
algo que no se mueve ni transforma,
algo quieto a pesar de tanto caos,
algo que permanece sin embargo
aunque desaparezcan estoraques
y nazcan otros, aunque aquellos bosques
de serpientes de pie como escuchando
la flauta del encanto comprendieran
que nunca han existido
(canto, III)

En *Estoraques* la producción de imágenes es onírica. Se mueve desde los sueños: las visiones (apariciones o recuerdos), a las percepciones audiciones o miradas, y las más tímicas de las sensaciones, todo lo cual se conforma fragmentario, retaceado y deforme (o multifome). Son imágenes que emergen del olvido (del tiempo) y crean sucesiones de metonimias, anamorfosis, metamorfosis, metáforas, tautologías, formas-informes, caleidoscidos, símiles y sinestesias. A la conclusión del juicio final se llega mediante una operación de inferencia compleja en las que estos mecanismos sirven de argumentación. Son un “*Por ejemplo...*”

Estoraques: un asunto incomprensible:

*/Por esto, Gorgias, Gorgias, yo te veo] En la verdad te vi, en lo incomprensible!
después de preguntar qué significan! esta vida, estos monstruos, estos sueños!*

Si el límite del caos es la máxima desestructuración de un orden existente, ¿tiene él mismo su propio orden? ¿Es posible decir y cantar, pensar o pintar el caos absteniéndose de proporcionarle un orden y un sentido?

Estoraques, como visión, imagen-motivo con el que se simboliza la destrucción del hombre (de la historia) y de la naturaleza (de la creación), es respuesta simultáneamente afirmativa y negativa para estos interrogantes, pero sobre todo es la agudización penetrante, indagación compleja y angustiada sobre ellos. Es *poner en el límite, poniendo a prueba el conjunto a partir de sus consecuencias extremas*. (Calabrese, 1987).

En *Estoraques* reina el caos y la destrucción, el paradigma de las ruinas. Reina la inexistencia. Allí donde el tiempo no logra nunca espacio, el caos eclosiona en un orden estético verbal espacial. El espacio habla del no espacio y el no tiempo habla del tiempo existencial e histórico. La entropía extrema funda el sentido. En los pliegues del laberinto la imagen y el concepto juegan contra el orden

establecido. La verdad se escapa. Se fisura el orden del desorden. Se ve a través de la ceguera y las fuerzas esenciales chocan contra sí mismas. No se trata de un pensamiento de lo simple y diferente sino de lo complejo e indiferenciado (Morin,1990).

Es la totalización de la nada girando sobre sí misma, consumiéndose, trasladando el vértigo hacia la quietud del final en la que se distiende el vacío. *!Nada queda de todo,/todo es nada/* Se logra así una confluencia de desastres, al desastre de la conciencia histórica viene a colaborar la conciencia en búsqueda de autenticidad del existencialismo en la que se nos revela la única certidumbre: nada tiene sentido. Entonces, sigue acechante la pregunta:

Si tanta nada descubrimos
y tanta nada nos hallamos
¿en donde poder encontrar
lo verdadero?
(canto IV)

Estoraques, el contrasentido

'... la duda del sentido no es sino una forma del sentido: el contrasentido'

E.Nicol

Ya no será posible afirmar sin inquietarnos que “el enunciado central del poema es la destrucción de los valores espirituales por la progresiva deshumanización y despersonalización’, como lo hace G. Mafia. Esta conclusión llega inevitablemente no más que al manido moralismo. Por el contrario, la espesura de la nada en el poema propone un orden emergente en el ámbito del sentido. Ya la verdad no es la suprema afirmación. Por el contrario lo verdadero es aquello que se ha hecho llegar al final en todo el potencial de destrucción. Es cuando pareciera volver a tener sentido la pregunta por la posibilidad de la existencia.

“La nada es la gran anuladora, el gran principio de indiferencia. Ante este absoluto, todos los proyectos de existencia son relativos, y el armazón entero del ser del hombre parece derrumbarse. Ninguna posibilidad de ser tiene sentido; solo parece que pueda alcanzarlo, por contrasentido, la imposibilidad de toda posibilidad, en que la muerte consiste...”(Nicol,J 981:397)

Estoraques: canto, reflexión y comprobación de la visión del mundo destruido, se cierra en el orden del caos reactivamente. Allí donde se ha erguido un escenario aparentemente impenetrable a cualquier utopía: *“Aquí ya sucedió el juicio final”*, surge un nuevo principio de orden antiutópico, expresión que indica el contrasentido de un orden aún utópico pero que se expresa como si no lo fuera. Se trata de la utopía de la imposibilidad de toda posibilidad. Se trata de un orden místico que se manifiesta en la contemplación de la derrota (*!...el viento se encar-*

gó de fabricar! el orgullo de la derrota/ y la culpabilización de la víctimas: !...la sirena se mete dentro, !pasa veloz como sospecha/ inquietando, metiendo el dedo! en la conciencia y cada vez! que suena llega a la boca! sabor de culpa porque todos en la ciudad son los culpables:!(...)

Una vez el antimito funda la destrucción perpetua, volviendo a los arquetipos medievales del Juicio Final y El Infierno, éstos se insertan como imágenes de la derrota ética de la modernidad (cristiandad) y la mística de la muerte, puesta al límite, se precipita.

“La mística de la muerte anticipa el infierno en la tierra, para no anticipar el cielo. Pero también el infierno en la tierra es una utopía. Del mismo modo que la anticipación del cielo en la tierra no lo realiza, la anticipación del infierno crea así mismo un horizonte utópico que no se alcanza nunca en toda su perfección”. (Hinkelammert,1995: 198)

REFERENCIAS

ARÉVALO Guillermo A. (1976) La poesía de Eduardo Cote Lamus (prólogo). En: COTE Lamus Eduardo. *Obra Literaria. ref.cit.*

BOSING Walter. (1973) Entre el cielo y el infierno -El Bosco 1450(?)-1516. Ediciones Benedikt Taschen.

CALABRESE Omar. (1989) La era neobarroca Cátedra. Signo e Imagen.

COTE Lamus Eduardo. (199-) Obra Literaria, Fondo de Autores Norte Santadereanos.

GARCÍA Mafía Jaime. (1975) “El acto y la palabra que lo nombra” Revista Universitas Humanística. Facultad de Ciencias Sociales Pontificia Universidad Javenana Nos 8 y9.

GENETTE Gerard. (1989) Palimpsestos —La literatura en segundo grado- Taurus, Madrid. Original del francés: Palimpsestes. Editions du Seuil, 1962.

HINKELAMMERT Franz. (1995) Cultura de la desesperanza y sociedad sin exclusión. Departamento Ecueménico de Investigaciones, DEI. Costa Rica.

La obra pictórica completa de El Bosco. Clásicos del Arte Noguer Rizzoli Editorial.

MORIN Edgar. (1998) Introducción al Pensamiento Complejo. Gedisa, Ciencias Cognitivas. Barcelona.

NICOL Eduardo. (1981) *Historicismo y Existencialismo PCE*. 3era Ed.

PORRAS Andrey. (1999) *La imagen poética como transcurso de pensamiento*. Tesis de Pregrado. Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Literatura. Microfichas.

VALENCIA G. Hernando, “*Nota p,wLiminar*” a Estoraques. En: COTE Lamus Eduardo. *Gbra Literaria. ref.cit.*

VATTIMO, Gianni. (1996) *El fin de la modernidad —nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna-* Gedisa editorial. Barcelona. Original en italiano. Tormo 1985.

WALTERS Gibion. *El Bosco*. Ediciones Destino: *El Mundo del Arte*. (“El Juicio Final, Cap. 4. Pág. 49).

