



**ac** agenda cultural  
Alma Mater

Especial



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

1803

**ac** agenda cultural  
Alma Mater

Especial

Agenda Cultural • Universidad de Antioquia • N.º 300 • Agosto 2022 • ISSN: 0124-0854  
Publicación cultural e informativa de la Universidad de Antioquia, fundada en 1995

Presidente del Consejo Superior: Aníbal Gaviria Correa, Gobernador  
Rector: John Jairo Arboleda Céspedes  
Vicerrector de Extensión: David Hernández García

Comité Editorial: Oscar Roldán-Alzate (Director), Doris Elena Aguirre Grisales (Editora),  
Simón Puerta Domínguez, Luis Germán Sierra Jaramillo, Marta Alicia Pérez Gómez  
Diseño y diagramación: Luisa Fernanda Bernal Bernal

© De los artículos: Absalón Palma Arango, Alessandra Merlo, Anastasia Espinel Soares,  
Asdrúbal Valencia Giraldo, Camilo Daza Arenas, Carlos Aguasaco, Carlos Arturo  
Fernández Uribe, Carlos Sánchez Lozano, Carlos Vásquez, Christine Delory-Momberger,  
Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, Diana Melisa Paredes Oviedo, Diego Antonio Pineda R,  
Diego León Arango Gómez, Gonzalo Soto Posada, Gonzalo Velásquez Vásquez, Gustavo  
Arango Toro, Herederos Pier Paolo Pasolini, Herederos R. H. Moreno-Durán, Jacobo  
Cardona Echeverri, Jairo Morales Henao, Jorge Echavarría C., Jorge Mario Mejía Toro, José  
Luis Ortiz Garza, Juan Zapata, Juan Carlos Orrego Arismendi, Juan David Suárez Ceballos,  
Judith Nieto, Leonardo Cataño, Leticia Bernal Villegas, Luca D'Ascia, Luis Bernardo Yepes  
Osorio, Luis Germán Sierra Jaramillo, Luz Marina Monroy Flórez, María Ochoa Sierra,  
María Paulina Mejía Correa, María Teresa Rugeles L., Marta Alicia Pérez Gómez, Mateo  
Medina Chvatal, Memo Ángel, Natalia Maya, Nathalia Quintero Castro, Olga Arbeláez,  
Omar Rincón, Orlando Mejía Rivera, Óscar Castro García, Oswaldo Osorio, Pablo J. Patiño,  
Pablo Montoya, Paloma Pérez Sastre, Paula Martínez Cano, Ricardo Cano Gaviria, Rodrigo  
Mora, Salomé Cantillo Herrera, Selnich Vivas Hurtado, Sergio Alberto Henao

La información y las opiniones incluidas en los artículos de esta publicación son  
responsabilidad de sus autores, no representan posiciones institucionales  
de la Revista o de la Universidad de Antioquia. No está permitida la reproducción  
total, o parcial, de los textos o de las imágenes, por cualquier medio o con cualquier  
propósito, sin la autorización escrita de los propietarios de los derechos Agenda Cultural  
Alma Máter Universidad de Antioquia

Edificio de Extensión, Universidad de Antioquia. Calle 70 N.º 52-72, Piso 6  
Teléfono: (57) 604 219 51 75. Medellín, Colombia.  
<http://agendacultural.udea.edu.co>  
Correo electrónico: [comunicacionesextensioncultural@udea.edu.co](mailto:comunicacionesextensioncultural@udea.edu.co)  
Impresión y acabado: Editorial La Patria S. A.



# Contenido

## Preliminares

### Presentación

David Hernández ..... 9

### 300 cantos, poemas y algo más...

Oscar Roldán-Alzate ..... 11

Autores..... 13

## 274 | Abril de 2020 | Zapata Olivella: a cien años de nacimiento

### La mirada antropológica de un novelista

Juan Carlos Orrego Arismendi..... 18

### Manuel Zapata Olivella, el eterno vagabundo

Olga Arbeláez ..... 23

## 275 | Mayo de 2020 | Pandemia: Covid-19

### La pandemia del COVID-19 y el Titanic

Orlando Mejía Rivera..... 30

### Coronavirus y control militar

Pablo Montoya..... 33

### Sin asunto

Carlos Vásquez ..... 35

## 276 | Junio de 2020 | La casa

### La quietud absorta

Luis Germán Sierra J. .... 40

### La puerta de mi cabaña

Óscar Castro García ..... 41

### La casa: relato de un sueño cumplido

Marta Alicia Pérez Gómez ..... 45

## 278 | Agosto de 2020 | Filosofía en la calle

### *YouTube* y la enseñanza filosófica: reflexiones sobre una experiencia

Diego Antonio Pineda R..... 50

### La filosofía como forma de vida

Diana Melisa Paredes Oviedo ..... 59

### La urgencia y la filosofía

Jorge Echavarría C..... 62



## 281 | Noviembre de 2020 | Beethoven / Premios Nacionales de Cultura

Ludwig van Beethoven. 250.ª aniversario de su nacimiento	
Luz Marina Monroy Flórez.....	66
La deuda del cine con Beethoven y la música	
Sergio Alberto Henao .....	69

## 282 | Diciembre de 2020 | Bradbury en bicicleta

Ray Bradbury y el arte de escribir	
José Luis Ortiz Garza .....	74
Del libro como resistencia o del lector bajo sospecha	
A propósito de <i>Fahrenheit 451</i> de François Truffaut	
Juan David Suárez Ceballos.....	77

## 283 | Febrero de 2021 | Yo, por ejemplo

Historias de vida y formación	
Christine Delory-Momberger.....	81
La escritura autobiográfica y la escritura de la historia	
Paula Martínez Cano .....	84
<i>Biopics</i> : vidas de película	
Oswaldo Osorio.....	89

## 284 | Marzo de 2021 | Hace cien años llegó Piazzolla

Piazzolla y Troilo	
Asdrúbal Valencia G. ....	94
Piazzolla o la evolución permanente	
Absalón Palma.....	98
Piazzolla es buenosaires, malosaires, todoslosaires (Sobre un bandoneón grado cero)	
Memo Ángel .....	101

## 285 | Abril de 2021 | Las manos de Baudelaire

Baudelaire en cinco pasos	
Ricardo Cano Gaviria.....	106
¡Azotemos a los pobres!	
Charles Baudelaire. Traducción de Juan Zapata .....	111
Baudelaire, agente doble	
Daniel Jerónimo Tobón Giraldo.....	113

## 286 | Mayo de 2021 | Sida y vacunas

Cuarenta años de pandemia	
Mateo Medina Chvatal y María Teresa Rugeles L.....	116

Vacunación: más que un debate se requiere una ética global	
Pablo J. Patiño .....	120
Las curaciones por el espíritu	
Judith Nieto .....	127
<b>287   Junio de 2021   Solo un chavo</b>	
El Chavo del 8: comedia social y su línea de tiempo flotante	
Carlos Aguasaco .....	130
Fue sin querer queriendo	
María Paulina Mejía Correa .....	133
El Chavo: es que no me tienen paciencia	
Omar Rincón.....	135
<b>288   Julio de 2021   IMAGINA...</b>	
Imagine: el punto culmen musical y social en la carrera de Lennon	
Camilo Daza Arenas.....	139
50 años de Imagine de John Lennon: El himno nacional de la utopía	
Gonzalo Velásquez Vásquez .....	145
“Imagine” o una plegaria no atendida	
Rodrigo Mora.....	145
<b>289   Agosto de 2021   Tríptico centenario</b>	
Juan Antonio Roda. Habitante de la pintura	
Carlos Arturo Fernández Uribe.....	148
Grau: apuntes sobre su vida y obra	
Diego León Arango Gómez .....	154
Notas al margen sobre Violencia de Alejandro Obregón	
Jacobo Cardona Echeverri .....	158
<b>290   Septiembre de 2021 Dante: siete siglos</b>	
Tan lejos, tan cerca: Dante Alighieri nuestro contemporáneo	
Luca D’Ascia.....	162
Dante, peregrino de la interpretación	
Gonzalo Soto Posada .....	166
Dante y Beatriz	
G. K. Chesterton	
Traducción de Gustavo Arango.....	169
<b>292   Noviembre de 2021   Dostoievski / Flaubert</b>	
El subsuelo de Dostoievski en español	
Jorge Mario Mejía Toro .....	173

San Petersburgo en la obra de Dostoievski	
Anastasia Espinel Souares .....	176
Rabelais y otros textos	
Gustave Flaubert. Traducción de Leticia Bernal Villegas.....	180
<b>293   Diciembre de 2021   Nueve escritoras</b>	
Emilia Pardo Bazán: cien años de su muerte	
Emilia Pardo Bazán .....	189
Azar	
Natalia Maya .....	192
Luces	
Paloma Pérez Sastre .....	198
Maternidades cítricas	
Salomé Cantillo H.....	199
<b>294   Febrero de 2022   Ulises cien años</b>	
Liminar de Mujeres de Babel. Voluptuosidad y frenesí verbal en James Joyce	
R. H. Moreno-Durán .....	202
Un regalo para Molly Bloom, lectora	
Carlos Sánchez Lozano .....	204
Poor James	
Selnich Vivas Hurtado .....	206
<b>295   Marzo de 2022   Pier Paolo Pasolini: dejarse sacudir</b>	
Escándalo y diversidad. Cien años con Pier Paolo Pasolini	
Alessandra Merlo .....	209
Pasolini: nuestro santo y profano patrono	
María Ochoa y Leonardo Cataño .....	213
“Un poeta ha de tener ilusión”	
Pier Paolo Pasolini .....	218
<b>296   Abril de 2022   Bibliotecas y lectura en Colombia</b>	
Una biblioteca con capa roja	
Luis Bernardo Yepes Osorio.....	221
Las bibliotecas: lugares con alma	
Nathalia Quintero Castro .....	224
Biblioteca Pública Piloto, 70 años	
Jairo Morales Henao .....	227



# La Agenda Cultural Alma Mater

## En el corazón de la vida cultural universitaria

Creada en 1995, la *Agenda Cultural Alma Mater* llega a su número 300. En todos estos años, la *Agenda* ha sido, al mismo tiempo, anuncio de la amplia, constante y diversa programación artística y cultural de nuestra Institución; actualización y conmemoración de los hechos de la cultura local, nacional e internacional; avivamiento e ilustración del debate universitario, material pedagógico en las aulas, pieza de colección y medio de lectura libre y compartida; propósitos que la han hecho una de las publicaciones más leídas y consultadas, también de las más apreciadas y queridas, en nuestra Universidad.

Gracias a ella, estudiantes, docentes, empleados, egresados y, en general, toda la comunidad universitaria, han podido vivir y revivir el día a día de la cultura, con motivos tan diversos como los 500 años de la Reforma, los 700 del Dante o los 100 del nacimiento de Zapata Olivella, de Piazzola o del *Ulises* de Joyce; y con números monográficos sobre la Filosofía a la calle, El Chavo del Ocho, el Bicentenario de la Independencia, Bibliotecas y lecturas en Colombia, El piano y la maestra Teresita Gómez; por mencionar solo unos pocos de entre los cientos de temas y variedad de géneros que han integrado, mes tras mes, esta "Agenda" de formación, disfrute y reflexión. Todo

ello, con espíritu universal, sin exclusión de disciplinas, enfoques o autores, de la mano de las grandes plumas y los mejores ensayistas y comentaristas, locales y nacionales, en un formato manuable, sin estridencias, de moderna presentación y rigor editorial.

Ahora, por un momento, y como muestra del valor perdurable de sus piezas, la *Agenda Cultural* ha querido crecer sus páginas para ofrecernos en este volumen la oportunidad de una lectura detenida, sosegada, en una selección de sus contenidos recientes. "El tiempo es el alma de este mundo", ha dicho el filósofo; y la *Agenda*, como publicación cultural de excelencia que durante casi treinta años ha tejido, con paciencia y constancia, esa conexión inteligente, crítica, entre el pasado y los problemas palpitantes de la universidad, el arte, las ciencias y la sociedad, hace parte sin duda del alma de la vida cultural universitaria. Vaya un agradecimiento especial a sus directores, editores y colaboradores de todos los tiempos, a quienes durante estos años han aportado generosamente en su comité editorial; a los lectores por su fidelidad y, cómo no, al trabajo silencioso e impecable de su equipo editorial.

*David Hernández García*  
Vicerrector de Extensión



## 300 cantos, poemas y algo más...

La primera semana del mes de octubre de 1995 apareció en la plaza de la discusión del conocimiento y de la cultura antioqueña una pequeña gacetilla. El editorial de aquel entonces iba firmado por el recién nombrado rector, doctor Jaime Restrepo Cuartas, quien hacía votos por “aunar esfuerzos alrededor de la promoción de nuestro patrimonio artístico y cultural” con una serie de iniciativas que dieron lugar a grandes cambios y apoyos al desarrollo de nuestra convivencia y bienestar.

El artículo de fondo, ubicado en la página tres era: “A propósito de León de Greiff”, firmado por Fernando González. La revista, que no superaba las veinte páginas, contando con su portada, era efectivamente una agenda que buscaba divulgar la actividad cultural de la Alma Máter, sin sospechar que, más allá de la noble tarea de activar el *animus* colectivo de un grupo social tan diverso y amplio como el universo, nuestra Universidad de Antioquia (que en términos simbólicos es del tamaño del departamento), su efecto sería de una dimensión escalar que no se esperaba.

Su primera directora, María Adelaida Jaramillo, en la página cuatro hacía eco de la Ley General de Cultura y de la creación del ministerio que tenía la tarea de proyectar la magnífica Constitución Política de 1991. Y en su relato, María Adelaida dejaba ver que “la ignorancia del empleo de los medios de comunicación masiva como elemento reproductor y transmisor de la cultura ha disminuido la posibilidad de estos como transmisores del mensaje y como alternativa para

perpetuar o transformar la cultura”, asunto que claramente entraba a problematizar una publicación nueva de condiciones humildes y con alcances inusitados.

Todo esto se dio en un momento muy especial y, como bien puede verse, la tierra estaba abonada para que la vida cultural de nuestro país comenzara, por fin, a reconocer al otro, ese otro realmente distinto y nunca antes atisbado.

Hoy, después de veinticinco años, hemos llegado a la edición número 300. El cuadernito impreso que comenzó tocando temas nodales para la cultura y el patrimonio de nuestro departamento y nación, se ha convertido en un medio absolutamente imprescindible en las discusiones de temas contemporáneos que conciernen a todos, en general, dando pistas para el entendimiento y la construcción de una memoria que nos permita ser.

En los últimos años, y con el acompañamiento, en mi ejercicio direccional, de un grupo de maravillosos colegas que nos han asesorado de manera desinteresada, y con el trabajo incansable de nuestra editora Doris Aguirre, hemos hecho de las efemérides mundiales como los 50 años del grito del orgullo gay, el bicentenario del proceso independentista de la República de Colombia, los 50 años de *Cien años de soledad*, los 100 años de la Bauhaus y, a su vez, de Rubén Darío, los 80 años de la muerte de Gardel, el centenario de nacimiento de Octavio Paz y de Julio Cortázar, para mencionar sólo unas cuantas, motivo de conversación con nuestro entorno. Además de aquellas celebraciones pro-



pías que día a día nos constituyen y fortalecen nuestro sentido de comunidad, como la celebración de las culturas ancestrales, los Premios Nacionales de Cultura, las Jornadas Universitarias, de País en país, la celebración de la herencia afrocolombianidad, La Arepa Invita y Ecologías para la paz, etc. Sin contar a los grandes invitados a quienes hemos dedicado nuestras páginas como Teresita Gómez, Lucho Bermúdez, Andrés Caicedo, Alexander Pushkin, Alice Munro, Manuel Zapata Olivella, Rodrigo Arenas Betancourt, entre muchos otros y otras.

Sin duda, la importancia gráfica de la revista la hace plataforma de posicionamiento y escenario multidisciplinar que provoca la conversación del texto y la imagen, una ventana hacia y desde el arte contemporáneo que se ha vuelto tinglado para que muchos jóvenes artistas den a conocer su trabajo, y para que otros, de mayor reconocimiento, nos visiten y comuniquen sus ideas. Hemos pasado por diversos formatos, y en la pandemia la agenda se sostuvo de manera digital como espacio de pensamiento y continuó expandiendo la reflexión colectiva en diversas áreas de conocimiento como las artes, la religión, el cine, la literatura, la filosofía, la política, etc. También ha tenido cambios como la incorporación de nuevos segmentos, consolidándose como un espacio de divulgación de la programación cultural universitaria desde el origen mismo de la discusión temática necesaria para reconocernos y sabernos ciudadanos, además de los seis cambios históricos de imagen que han creado testimonio del trabajo conjunto de muchos escritores, profesores, académicos y personas invaluable para este equipo editorial, como Luis Germán Sierra, a quien agradecemos todos estos años de conversación y pasión.

Los proyectos culturales como esta agenda periódica, constante, diversa, como dice el propio Luis Germán Sierra, son, junto con “la educación de calidad, el alegre corazón de una sociedad sana... lo que nos falta”. Y hacer de esta tarea colectiva un ejercicio del hacer paciente es una necesidad de creer firmemente en la importancia de la cultura para la autodeterminación de los pueblos.

Desde la División de Cultura y Patrimonio y desde la Vicerrectoría de Extensión a lo largo de los años se ha fortalecido la apuesta y se mantiene la convicción de que la cultura es expresión, sustento y sentido de nuestra institución. Por ello, esperamos ser testigos de otros centenares de ediciones y nuevas voces, artistas, preguntas y reflexiones que hagan de la *Agenda Cultural* un espacio vivo, que hagan de la Universidad una institución actual que converse con su entorno y que haga de la cultura expresión viva y sentida de lo que somos como universitarios y antioqueños. Este número conmemorativo es la oportunidad para extender la invitación a todos aquellos escritores y artistas que quieran participar, pues son cada una de las voces consagradas de nuestra comunidad universitaria y una a una de las nacientes, nuestra razón de ser.

En suma, es la cultura la garantía de que el criterio llegue a todos y cada uno de nosotros y, de esta manera, poder entender que lo público está adentro, que lo debemos cuidar, conjuntamente, y que necesariamente comienza por respetarlo antes de apropiarse, con argumentos variopintos, que no se compadecen del Otro.

*Oscar Roldán-Alzate*

Jefe de la División de Cultura y Patrimonio

# Autores

**Absalón Palma Arango.** Bibliotecólogo adscrito a la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia. Escritor.

**Alessandra Merlo.** Doctora en Teoría del Cine de la Universidad París III, es profesora de la Universidad de los Andes de Bogotá.

**Anastasia Espinel Souares.** Historiadora y doctora en Ciencia histórica del Instituto de América Latina de la Academia de Ciencias de Rusia.

**Asdrúbal Valencia Giraldo.** Escritor. Profesor jubilado de la Universidad de Antioquia.

**Camilo Daza Arenas.** Profesor de la Universidad de los Andes.

**Carlos Aguasaco.** Doctor de Stony Brook University. Profesor de la City College de Nueva York (CCNY).

**Carlos Arturo Fernández Uribe.** Doctor en Historia del arte, profesor e investigador de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

**Carlos Sánchez Lozano.** Docente universitario, editor y asesor.

**Carlos Vásquez.** Escritor, doctor en Filosofía y profesor jubilado de la Universidad de Antioquia.

**Charles Baudelaire** (París, Francia, 1821-1867). Poeta, crítico, ensayista y traductor, autor de obras como *Las flores del mal*, *Los paraísos artificiales*, *El pintor de la vida moderna*, entre muchas otras.

**Christine Delory-Momberger.** Profesora universidades Sorbona París Norte (Francia) y del Estado de Bahía (Brasil). Artículo elaborado con la colaboración del profesor Gabriel Jaime Murillo Arango (profesor e investigador de la Universidad de Antioquia).

**Daniel Jerónimo Tobón Giraldo.** Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, es profesor en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

**Diana Melisa Paredes Oviedo.** Doctora en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, es profesora del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

**Diego Antonio Pineda R.** Doctor en Filosofía, es profesor de la Pontificia Universidad Javeriana.

**Diego León Arango Gómez.** Doctor en Artes y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

**Emilia Pardo Bazán** (La Coruña, 1851, - Madrid, 1921). Poeta, narradora, dramaturga y ensayista, autora de novelas como *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza* y *El cisne de Vilamorta*.

**Gilbert Keith (G. K.) Chesterton** (Londres, 1874 - Beaconsfield, 1936), Narrador ensayista, poeta y periodista británico.

**Gonzalo Soto Posada.** Doctor en Filosofía, es profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín.

**Gonzalo Velásquez Vásquez.** Comunicador Social-Periodista de la Universidad de Antioquia y especialista en Mercados Globales (EIA - Universidad de Castilla La Mancha).

**Gustavo Arango Toro.** Periodista, escritor, traductor y docente en la State University de Nueva York, Oneonta.

**Gustave Flaubert** (Ruan, 1821-Croisset, 1880). Narrador y ensayista francés, autor de obras como *Madame Bovary*, *La educación sentimental*, *Tres cuentos* y otras.

**Jacobo Cardona Echeverri.** Antropólogo y escritor.

**Jairo Morales Henao.** Director del Taller de Escritores y editor de la revista *Escritos desde la Sala* de la Biblioteca Pública Piloto.

**Jorge Echavarría C.** Escritor. Profesor jubilado de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

**Jorge Mario Mejía Toro.** Escritor. Profesor jubilado de la Universidad de Antioquia.

**José Luis Ortiz Garza.** Doctor en Ciencias de la Información, vinculado a la Universidad Panamericana en México.

**Juan Zapata.** Doctor en Literatura francesa y en Lengua y Letras, es profesor en la Universidad de Lille (Francia).

**Juan Carlos Orrego Arismendi.** Doctor en Literatura y profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Escritor.

**Juan David Suárez Ceballos.** Sociólogo de la Universidad de Antioquia e investigador cinema-tográfico.

**Judith Nieto.** Escritora, docente universitaria.

**Leonardo Cataño.** Magíster en Economía aplicada y profesor en el Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

**Leticia Bernal Villegas.** Maestra en Filosofía, docente y editora.

**Luca D'Ascia.** Investigador y docente de la Scuola Normale Superiore di Pisa.

**Luis Bernardo Yepes Osorio.** Bibliotecólogo de la Universidad de Antioquia, escritor y activista de la lectura.

**Luis Germán Sierra Jaramillo.** Escritor y editor de *Leer y Releer* de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia.

**Luz Marina Monroy Flórez.** Magíster en Investigación psicoanalítica, es docente de la Universidad de Antioquia.

**María Ochoa Sierra.** Socióloga, magíster en Ciencia Política y profesora en el Instituto de Estudios Políticos de la Universidad de Antioquia.

**María Paulina Mejía Correa.** Doctora en Ciencias Sociales y Humanas, es profesora de la Universidad de Antioquia.

**María Teresa Rugeles L.** Doctora en Ciencias, es profesora de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia.

**Marta Alicia Pérez Gómez.** Bibliotecóloga y profesora jubilada de la Universidad de Antioquia.

**Mateo Medina Chvatal.** Estudiante de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia.



**Memo Ánjel.** Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, docente universitario y escritor.

**Natalia Maya.** Escritora, es magíster en Hermenéutica literaria de la Universidad EAFIT.

**Nathalia Quintero Castro.** Doctora en Geografía, es profesora de la EIB de la Universidad de Antioquia.

**Olga Arbeláez.** Profesora en St. Louis University.

**Omar Rincón.** Profesor de la Universidad de los Andes, crítico de televisión y ensayista cultural.

**Orlando Mejía Rivera.** Escritor, médico internista y profesor en la Universidad de Caldas.

**Óscar Castro García.** Escritor y docente jubilado de la Universidad de Antioquia.

**Oswaldo Osorio.** Doctor en Artes, investigador y profesor de la Universidad de Antioquia.

**Pablo J. Patiño.** Médico, magíster y doctor en Ciencia. Profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia.

**Pablo Montoya.** Escritor, doctor en Literatura y profesor en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.

**Paloma Pérez Sastre.** Escritora y profesora jubilada de la Universidad de Antioquia.

**Paula Martínez Cano.** Magíster en Educación de la Universidad de Antioquia, se desempeña como docente.

**Pier Paolo Pasolini** (Bologna, 1922- Ostia, 1975). Director de cine, escritor y activista italiano, es director de películas emblemáticas como *Mamma Roma*, *Teorema* y *Saló o los 120 días de Sodoma*.

**R. H. Moreno-Durán** (Tunja, 1945 - Bogotá, 2005). Narrador y ensayista colombiano. Fragmento extractado de *Mujeres de Babel. Voluptuosidad y frenesí verbal en James Joyce* (Taurus/UNAM, México, 2004).

**Ricardo Cano Gaviria.** Narrador, ensayista, traductor, cineasta y editor.

**Rodrigo Mora.** Escritor y profesor de la Universidad de Antioquia.


**Salomé Cantillo Herrera.** Egresada de Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana.

**Selnich Vivas Hurtado.** Escritor, editor y profesor en la Universidad de Antioquia.

**Sergio Alberto Henao.** Magíster en Literatura colombiana, es docente en la Universidad de Antioquia.







TRAMO / TRAZA  
500 METROS DE  
ABUNDANCIA-RESISTENCIA

Zapata Olivella: a cien años de nacimiento



# La mirada antropológica de un novelista

Juan Carlos Orrego Arismendi

A Manuel Zapata Olivella, como a José María Arguedas, se le ha llamado *antropólogo*, sin que ninguna universidad del mundo le haya dado ese título, pero sin que nadie encuentre excesivo el reconocimiento. La razón no deja de ser obvia, tanto en el caso del colombiano como en el del peruano: mientras este es considerado en su país como el escritor por antonomasia de la realidad indígena, el otro es, en Colombia, el gran narrador de la afrodescendencia.

Al aludir a la virtual entraña científica de Zapata Olivella no se pretende encomiar una obra desde una perspectiva distante y exotista, sino de caracterizar, con exactitud, una empresa literaria en que la figura del negro colombiano se levanta con el vigor que solo permiten una profunda investigación, una lúcida reflexión y una sentida experiencia. En esa apuesta los méritos no son menores, pues se puede ser un gran escritor y se puede elegir como tema la vida negra, y aun así pueden escribirse páginas falaces: ocurrió con Tomás Carrasquilla cuando, a despecho de los negros vivarachos de sus novelas mineras, inventó para criado, en su *nouvelle Salve, Regina* (1903), a un mozallete negro que pretende representar a sus pares étnicos por medio de una mentalidad obtusa —por no decir bestial— y el carácter servil con que se prosterna a los pies de su amo blanco.

Con todo, el prestigio de Zapata Olivella como novelista de los asuntos negros tiene

como corolario que, en medio de un pensamiento cotidiano muy dado a las clasificaciones monocordes y férreas, no sea asociado a ningún otro tema. Así, poco visibles resultan ahora personajes suyos que son mendigos ciudadanos, curas en trance de exorcismos o poetas revolucionarios. Pero en esos personajes y en los contextos en que su autor los sitúa —a un par de cuadras del Palacio de Nariño o en la aldea arrocera en que se prepara un inusitado cisma— se expresa el mismo vigor antropológico que, insuflado al asunto negro, justificó la entronización del escritor de Lorica en el mismo nicho ocupado por Candelario Obeso, Jorge Artel, Carlos Arturo Truque y Arnoldo Palacios. Esto puede entenderse mejor con la revisión somera de dos obras de Zapata Olivella previas a su pleno reconocimiento como novelista de las culturas y gentes negras.

Cuando, en 1962, la Casa de las Américas celebró con laureles a *Chambacú, corral de negros* —en cierto modo el bautizo continental de Zapata Olivella como autor afroamericano—, el autor ya había escrito otras novelas de resonancia; obras como *La calle 10* (1960) y *En Chimá nace un santo* (publicada en España en 1964, aunque ya había sido presentada al Premio de Novela Esso en 1961), las cuales fueron su carta de presentación en la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954-1985) de Enrique Anderson Imbert. Este crítico escribió:

Manuel Zapata Olivella (1920), novelista, cuentista, protesta contra la injusticia y so-

bre todo manifiesta su comprensión por el sufrimiento de negros y mulatos. Su temática social, aunque tratada con realismo, suele iluminarse con las luces fantásticas de la farsa, la pesadilla y el delirio. En *La calle 10* (1960), hilvanó escenas sueltas relacionadas con el asesinato del político Gaitán. En *Chimá nace un santo* es novela de procedimientos tradicionales sobre el tema del fanatismo tanto en una ciudad ortodoxa como en una ciudad heterodoxa.<sup>1</sup>

Sin detenernos en el hecho de que en *La calle 10* no aparece Gaitán ni en que es discutible aquello del convencionalismo narrativo de *En Chimá nace un santo*, llama la atención que Anderson Imbert, conocedor del sesgo hacia lo negro del escritor colombiano, haya preferido aludir a dos obras de las que no puede decirse, propiamente, que han sido arrancadas de ese filón. Ahora bien, si la intención del crítico era ilustrar la genuina vena antropológica del autor (genuina y antropológica, justamente, por desplegarse más allá del casual o motivado arribo a un tema particular), las dos novelas sugeridas resultan indiscutibles en sí mismas.

En *La calle 10*, el asesinato de un ex boxeador dedicado al periodismo revolucionario desata una asonada popular de dimensiones mayúsculas, comparable, por la correspondencia del escenario, el volumen de la revuelta y su macabro desenlace, con los hechos ocurridos en Bogotá el 9 de abril de 1948; pero ahora, como se bien ve, el pandemio se origina, no en la muerte de algún celebrado caudillo liberal, sino en la de un editor clandestino, el negro Mamatoco, personaje que representa, en todo caso, a otro protagonista de la turbulenta historia política colombiana. En la novela se produce una

deliberada cabriola para enredar la historia con la ficción, al mejor estilo de la nueva novela histórica latinoamericana estudiada por Seymour Menton (1993):<sup>2</sup> un asesinato de 1943 desencadena la reacción de 1948. Por supuesto, tal procedimiento, que aparentemente poco se conmueve ante la necesidad de salvaguardar la memoria histórica, puede parecer de pocos escrúpulos antropológicos; ocurre, sin embargo, que ese vanguardismo de creer más en el discurso que en aquello que lo inspira (la rosa que florece en el poema antes que la pasiva rosa que lo provocó, en palabras de Huidobro) es su propia salvación.

La novela no reconoce un personaje central que no sea la humilde comunidad de aquel recoveco urbano que enmarca los hechos, y aunque el narrador muestra predilección por algunas partículas de esa masa —el policía Rengifo, los buscavidas Parmenio y el “Pelúo” y, por supuesto, Mamatoco, cuya muerte es la semilla de la gesta popular—, la improvisada revolución de los aplazados se impone como una entidad, de un modo similar, tal vez, a como Jorge Icaza hizo de una comunidad andina el protagonista múltiple de *Huasipungo* (1934). Sin embargo, a diferencia del clásico ecuatoriano, la multitud de *La calle 10* no deja sentir su fuerza por la suma de voces anónimas, pues el novelista de Lorica —como si hubiese tomado lecciones de funcionalismo psicologista en la obra del antropólogo Malinowski— sabe que la sociedad no puede ser otra cosa que la reunión de los individuos definidos; y los suyos, por más pequeños e insignificantes que resulten, son de un intenso realismo: son los menudos pero corajudos átomos de una molécula poco menos que indestructible. Sin duda, Zapata Olivella ha emulado

en alguna medida la técnica narrativa usada por Camilo José Cela en *La colmena* (1951), esa historia de un tejido urbano que sólo puede ser contada intercalando pequeños dramas en evolución.

¿Hay cubismo en Cela y por ende en Zapata Olivella? Lo hay, si se acepta que ese proyecto artístico entendía la realidad como una figura compuesta por múltiples caras que, al ser descubiertos sus contornos, podían ser desdobladas y, así, visualizadas de un modo íntegro: por más que esté de perfil, la *Mujer llorando* (1937) de Picasso deja ver sus dos ojos. Pero a un paso de calificar como desmesura imaginativa ese recurso, es inevitable la sospecha de que, por el contrario, quizá no haya un procedimiento más agudo que ese para plasmar la realidad, la cual, sin rincones para esconderse, no puede evitar la exhibición de su desnudez. Registrar la inédita realidad de lo absurdo fue un propósito de las vanguardias, y por eso Fernando Charry Lara (1992),<sup>3</sup> al intentar comprender el demente *Trilce* (1922) de César Vallejo, discurre que lo único que hay en él es un fiel registro del pensar íntimo, algo así como una fotografía en palabras de las evoluciones de la conciencia.

El Zapata Olivella de *La calle 10*, antes que emular el lenguaje cinematográfico —según han sugerido varios críticos—, parece obrar como como un etnógrafo obsesionado con el registro de la cotidianidad total, e inclusive puede ser también el historiador riguroso que ha descubierto que solo desde la perspectiva cubista es posible plasmar el Bogotazo —o cualquier otra revuelta— en la literatura. Como quiera que sea, la titulación *honoris causa* del escritor como científico social no obedece a una sugestionable

hipersensibilidad a la hora de interpretar, pues lo que ya parece riguroso en la técnica se ratifica en la gravedad de un tema que, inevitablemente, llega a reflexiones hondas. El novelista, por ejemplo, sabe que, a pesar de la tangible identidad que sugiere la miseria compartida, la gran asonada tenía que fracasar como proyecto colectivo porque “cada hombre era un mundo en revolución y las revoluciones se entrechocaban y repelían”,<sup>4</sup> y se resigna al comprender que la destrucción y muerte de la carne en rebelión es la mejor garantía de la continuidad del gesto reivindicatorio: “La tormenta había pasado, derribando vidas, derramando la sangre como espesa resina de álamos destronchados, pero no dejaba desolación, sino un compacto sedimento de substancia nutricia que se comunicaba a los hombres”.<sup>5</sup>

Ese mismo descubrimiento anida en la cabeza del cura Berrocal de *En Chimá nace un santo*: él, que lucha contra un inopinado brote de idolatría aldeana, comprende demasiado tarde que la violencia con que ha querido desterrar el mal de su parroquia ha sido la vía más expedita para alentararlo. En Chimá, el paralítico Domingo Vidal ha sobrevivido a un incendio, y por esto se cree que lo envuelve un olor de santidad digno de consagración; ni su muerte ni el transitorio descrédito de Jeremías —el más vociferante de los profetas de este nuevo culto—, y mucho menos la asustadiza reacción de los soldados del catolicismo ortodoxo, son suficientes para ahogar el afán mesiánico de un pueblo que descubre milagros allí donde, antes, apenas veía manifestaciones profanas.

La vida simple en una aldea arrocerera no podría resultar más adecuada para las indagaciones del novelista antropólogo, ahora



interesado por otra modalidad de fenómeno colectivo: el mesianismo. La caída de un rayo incendiario es el punto de partida de esta especie de novela-laboratorio, interesada en registrar una precipitación social: al evento natural sucede el hecho sobrenatural de que un tullido sea sacado ileso de una casa en llamas, lo que define sobre él un aura de incipiente santidad; luego, la conciencia popular se esfuerza por ver como milagrosos todos los gestos que se ejecutan a su alrededor, y nada será tan sugeridor como la temprana muerte del enclenque: a partir de ella será verdad que en Chimá ha nacido un santo, pues los requisitos mínimos se han cumplido. De por medio hay un profeta que reemplaza en vida al elegido que ahora mora en la eternidad, y hay también reliquias, nuevos sucesos portentosos, oposición férrea del oficialismo eclesial y voluntad colectiva de prosternarse ante la nueva fe, garantía última de que —y esto, con toda fruición, lo habría avalado Emile Durkheim— la sociedad chimalera se ha ajustado como un cuerpo indestructible. El narrador, en los estertores de la última página, sabe muy bien lo que emblematisa su santo improvisado: “el pueblo tiene necesidad de un pretexto para luchar y con aquellos machetes y escopetas serían capaces de realizar mayores portentos que todos los atribuidos a Domingo Vidal”.<sup>6</sup>

Si esta lucidez para adentrarse en la entraña social del mundo religioso no basta como prueba a favor de la sagacidad antropológica de Zapata Olivella, y si tampoco fuera suficiente su propensión a escenificar los choques entre tradición y modernidad o entre superstición tropical y dogma romano, toda duda puede ser ultimada con solo considerar su técnica narrativa. Y no sólo por-

que en *En Chimá nace un santo*, así como en *La calle 10*, la historia pueda contarse gracias a la suma de lo que al principio solo fueron pequeñas historias individuales —aquel italiano que precisaba de un milagro para adentrar a sus hijas, aquella ciega, aquella mujer con el vientre seco...—, sino porque, ante la necesidad de adentrar al lector en la atmósfera fantástica donde la fe mueve montañas, se recurre a una focalización desde cada creyente que viene a ser algo así como el equivalente en literatura de lo que en la descripción etnográfica se conoce como la perspectiva *emic*, intimista y comprometida con una visión desde los sujetos estudiados.

Pocos lectores de *En Chimá nace un santo* podrán negar que, al menos durante el primer tercio de la novela, esta parece ser un representativo producto del mítico *boom* de los años sesenta —esa consagración publicitaria del “realismo mágico”—, porque, si no, ¿cómo entender que un cadáver no se pudra y que aumente de peso, y que por su influjo vean los ciegos, caigan las lluvias y mueran quienes negaron su santidad? Sin embargo, cuando se está a punto de otorgar la categoría de “fantástica” a la novela, el Zapata Olivella que había debutado como escritor social con *Tierra mojada* deja sentir una vez más la agudeza de una mirada cuya capacidad analítica se ha acrecentado con los años, como bola de nieve: ahora ha llegado a la región sutil de lo psicológico y sabe que lo único que hay en Chimá es sugestión y trance ante un nuevo traje de emperador que todos necesitan ver. El narrador acaba por verificar que el orden cotidiano jamás había perdido la compostura que han querido escamotearle los devotos: “Aunque perciben el hedor y observan la faz horripilantemente momificada, se engañan a sí mismos y repiten mecánicamente lo que

oyen y cuentan al salir lo que no han visto”.<sup>7</sup> Ahora el etnógrafo de la multitud ha vuelto a su perspectiva externa, receloso de que el impresionismo de tanta verdad individual termine, al relativizar todo hasta el exceso, echando por tierra las finas pretensiones realistas de la novela.

No se piense que hay ambigüedad en ese Zapata Olivella que acepta el milagro para luego denunciarlo como cosa falaz, que ve desde los ojos de sus personajes y más tarde los abandona para mirar desde la altura; él, al articular dos valoraciones opuestas, lo que logra finalmente es azucar la liebre de la verdad: cuando se ha descrito el mundo de la devoción fácil y popular como si se tratara de la conducta más coherente, y cuando se ha hecho chocar ese gesto contra el igualmente sistemático celo ortodoxo, el lector logra entender que la dimensión mística de un hombre no podría carecer de ninguna de ambas aspiraciones. El novelista de Loricá sabe que el célebre Sir James George Frazer erró de cabo a rabo cuando vio en el pensamiento mágico un desliz del raciocinio primitivo, y por eso prefiere alinearse bajo la idea de que “La superstición y la religiosidad son dos mundos contradictorios que se complementan”.<sup>8</sup> Y como el concepto antropológico no agota lo que hay en estas novelas, lo que en ellas es propiamente artístico —la palabra, el símbolo, la imagen— no deja de nutrirse de esa conciliación de lo opuesto, y se fragua para el lector en formas que son tan creíbles como delirantes, tan bellas como horribles o tan desesperanzadoras como optimistas.

Es necesario advertir que la incursión profunda de Zapata Olivella en los temas de afrodescendencia se dio posteriormente a la

consolidación de su perspectiva de novelista antropológico. Como no sea en *Chambacú, corral de negros* (1963), las novelas publicadas entre 1947 y 1964 sitúan sus acciones bien sea entre comunidades de la llanura del Caribe cuya definición étnica no es muy precisa —a lo sumo se las podría reconocer como mestizas—, o bien en grandes urbes, con la complejidad social que ello implica. Será tardíamente cuando *Changó, el gran putas* (1983) explore, desde sus raíces mitológicas, la migración africana hacia América; o cuando, como en *El fusilamiento del diablo*, se defina como objeto literario la movilización reivindicatoria de un líder negro (1986); o cuando, como en *Hemingway, cazador de la muerte* (1993), se proponga una reconstrucción ficcional de la evolución humana en la cuna de África. A modo de conclusión, resulta legítimo decir que el valor de estas obras de auscultación étnica y cultural quizá deba más a la perspicacia antropológica del autor que al color de su piel, un rasgo —este último— casi siempre sobrevalorado desde las posiciones más esencialistas.

## Referencias bibliográficas

- 1 Anderson Imbert, E. (1993). *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 350, 351.
- 2 Charry Lara, F. (1992). “La poesía de César Vallejo”, en: Vallejo, C. *Sombrero, abrigo, guantes y otros poemas*, Bogotá, Norma, pp. 9-32.
- 3 Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 4 Zapata Olivella, M. (2003). *La calle 10*, Bogotá, El Tiempo, pp. 119.
- 5 *Ibid.*, p. 174.
- 6 -----(1964). *En Chimá nace un santo*, Barcelona, Seix Barral, p. 160.
- 7 *Ibid.*, p. 105.
- 8 *Ibid.*, p. 58.

# Manuel Zapata Olivella, el eterno vagabundo

Olga Arbeláez

*A la memoria de Manuel Zapata Olivella  
(1920-2004).*

Todavía recuerdo esa mañana fría del 24 de octubre del 2000 cuando fui a recoger al maestro Zapata Olivella al aeropuerto de la ciudad de Saint Louis, en el estado de Missouri. Entre otras cosas, el aeropuerto es famoso porque tiene en exhibición la emblemática avioneta *El espíritu de Saint Louis*, con la que Charles Lindbergh hizo el primer viaje transatlántico de la historia de la aviación. Charles Lindbergh es un hito en la historia norteamericana por su valor e intrepidez. Este viaje, y los muchos otros que haría después, convertirían a Lindbergh en un héroe a nivel mundial. Y allí, bajo *El espíritu de Saint Louis*, me encontraba yo, entre tímida y nerviosa esperando al gran Manuel Zapata Olivella, a ese gran aventurero y viajero incansable, a ese eterno vagabundo.

El maestro llegó solo y caminando con dificultad. Hacía unos pocos meses había sufrido un derrame cerebral que le había limitado notablemente el movimiento de la parte derecha de su cuerpo y, aunque ya había recuperado algo de su movilidad, caminaba con lentitud apoyándose en un bastón. Obstinado, no aceptó mi brazo o ningún tipo de ayuda para caminar o para subirse en el carro. Orgulloso e independiente, en los dos días que estuvimos juntos, nunca aceptó mi ayuda, a pesar de que comía con dificultad con la inexperiencia de su mano izquierda. Tampoco necesitó mi ayuda cuando al otro

día cautivó a un grupo de estudiantes de Saint Louis University con su voz, su intensa pasión y su vívida e intensa descripción del proceso de la esclavitud. Al regresarlo al aeropuerto, al terminar nuestro tiempo juntos, no pude dejar de notar que viajaba muy ligero, señal de alguien que está muy acostumbrado a andar solo por el mundo. A sus ochenta años, y delicado de salud, Zapata Olivella estaba de gira por Estados Unidos, acompañado tan sólo por una valija muy ligera y contando con la sola ayuda de su bastón.

Dos meses después, para rendirle homenaje al maestro Zapata Olivella, el gobierno colombiano le otorgó la prestigiosa Orden de Boyacá; además, el Ministerio de Cultura hizo una reedición de dos de sus primeros libros: *Pasión vagabunda* (1949) y *He visto la noche* (1952). Estos textos documentan en forma de relatos una etapa de la juventud del escritor en la que se exiló voluntariamente de Colombia. Aunque resulta un tanto desconcertante que, dentro de la amplia obra del escritor, que se encontraba ya en ese entonces agotada y que incluía textos literarios y ensayos premiados a nivel nacional e internacional, hubieran sido estos dos textos tempranos y prácticamente desconocidos, los escogidos. Para ese entonces, era imposible encontrar ediciones de sus novelas *Chambacú*, *corral de negros*, *El fusilamiento del diablo* y *Changó*, *el gran putas*, textos consagrados de la literatura colombiana y, más importante aun, de la literatura afrodescen-

diente en lengua castellana. Cualquiera que fuera la razón, es innegable que la publicación de los primeros escritos de Zapata Olivella contribuyó, además de rescatarlos del olvido, a dar a conocer al público colombiano las andanzas extraordinarias y singulares del autor durante su juventud, así como el ofrecer testimonio de una vida apasionante y poco convencional, guiada siempre por lo que el propio autor y otros han identificado como su vocación de vagabundo.

Los escasos estudios críticos sobre estos primeros textos, publicados la mayoría antes del homenaje del gobierno colombiano a Zapata Olivella, han resaltado su importancia como relatos de viajes, género que recibió mucha atención por parte de los estudiosos de la literatura y la cultura hispanoamericana a finales del siglo xx y a principios del xxi. En particular, Lawrence Prescott encontró en *He visto la noche* de Zapata Olivella, en comparación con otros relatos de viajes de latinoamericanos a través de los Estados Unidos, una visión única de Norteamérica, no solamente porque, por haber viajado ilegalmente, “las experiencias que narra son distintas —o percibidas de otra manera— de las que vivieron los visitantes privilegiados”, sino, además, “por la identidad ‘negra’ del autor y el enfoque de este en la población afronorteamericana”.<sup>1</sup> Marvin Lewis, por su parte, resaltó la importancia de estos textos desde el punto de vista de la autobiografía; según Lewis, “considerar estos textos solamente como literatura de viajes es cuestionable, puesto que Zapata Olivella está ante todo preocupado por la afirmación de una identidad individual y étnica dentro de sociedades racistas”.<sup>2</sup> Para Lewis, la información autobiográfica que permea estos textos durante este período

de la vida de Zapata Olivella es muy importante para el estudio de la evolución de su autor porque “representa un paso en el proceso de maduración, el paso hacia una sofisticada adultez de parte del autor en la encrucijada cultural americana”.<sup>2</sup>

*Pasión vagabunda* es un texto de memoria personal en el que el autor describe sus viajes por Colombia, Centroamérica y México, después de haber abandonado sus estudios de medicina en Bogotá. *He visto la noche* documenta la segunda parte de su viaje, en la que su exilio voluntario lo lleva a aventurarse por los Estados Unidos: sus peripecias durante su estancia en Los Ángeles, Chicago, Nueva York y su recorrido por el sur de este país durante la época de la segregación. Ambas obras describen en gran detalle los contratiempos que el joven vagabundo sufrió para poder sobrevivir: el hambre, la falta de dinero, la carencia de un techo para dormir, la generosidad de las almas caritativas que le ayudaron en el camino, así como la indiferencia de otros. Sin embargo, todas estas anécdotas personales están intrínsecamente relacionadas con sus observaciones sobre la vida y la situación de las personas y grupos que va encontrando en su peregrinaje. Más que relatos de viajes o reportajes de una experiencia autobiográfica, tanto *Pasión vagabunda* como *He visto la noche* son textos en los que la memoria y la escritura develan la compleja problemática de Zapata Olivella desde el exilio, a través de sus experiencias personales y de las de otros que, como él, son forzados a habitar en espacios marginales.

Tradicionalmente, la autobiografía como género —y todos los sub-géneros relacionados con ella— se ha considerado como una

forma de manifestación de la individualidad de un ser humano y, por lo tanto, la representación textual de un yo. De acuerdo con la definición de James Goodwin, “la autobiografía –como género donde confluyen el yo, la vida y la escritura– es un registro literario de la evolución humana en la individualidad”.<sup>3</sup> Así mismo, según Phillippe Lejeune, una autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.<sup>4</sup> Ambas definiciones parten de una concepción del individuo como un sujeto autónomo que es capaz de representarse a sí mismo. Esto quiere decir que se originan en una noción de sujeto construida sobre la base de la visión eurocentrista de la Ilustración. Resulta un tanto problemático utilizar estos conceptos para aproximarse a la lectura de estos textos autobiográficos de Zapata Olivella, puesto que él está lejos de representar ese sujeto autónomo y representativo de una sociedad monolítica y homogénea que se identifica normalmente con el yo que enuncia en una autobiografía. Posicionado al margen de la sociedad, Zapata Olivella es un sujeto en crisis que enuncia desde múltiples periferias sociales y culturales. Su discurso, por lo tanto, entra en conflicto con las prácticas hegemónicas de la cultura dominante colombiana.

Entre los teóricos que se han dedicado al estudio de la autobiografía, Betty Bergland cuestiona la manera tradicional de concebir e interpretar al yo autobiográfico al formular la siguiente pregunta: “¿en el centro de una autobiografía leemos a un yo, al individuo esencial, imaginado como un ser coherente y unificado, el originador de su

propio significado, o leemos al sujeto postmoderno –un sujeto dinámico que cambia con el tiempo, que está situado históricamente en el mundo y que está posicionado en discursos múltiples?”.<sup>5</sup> (134). Además de articular a un sujeto posicionado entre múltiples discursos, la lectura de los textos de Zapata Olivella revela la presencia de un sujeto postmoderno en crisis y fragmentado. En la carta que le escribe a su hermano Juan para tratar de explicarle su decisión de abandonar sus estudios y de hacerse vagabundo, Zapata Olivella dice: “Bien sabes que ‘uno’ no es uno sino muchos, un complejo de ideas, humores, herencias, medios y sentimientos. Muchas veces estas fuerzas heterogéneas nos hacen impotentes, ya que actúan por mecanismos ocultos donde la inteligencia y la voluntad más sagaces no logran dominarlas”.<sup>6</sup> Es precisamente ese sentimiento de fragmentación que lo atormenta, la única razón concreta con la que Zapata Olivella va a intentar explicar su decisión de abandonar abruptamente sus estudios universitarios para aventurarse por el mundo. Como indica un poco más adelante en la carta a su hermano, mencionada anteriormente, él mismo no sabe exactamente por qué abandonó a Bogotá o qué está buscando, o cuál es la causa de la desazón que experimenta:

Yo no estoy en ningún abismo, ni siquiera al borde, sólo he perdido el equilibrio de una vida intrascendente, fácil, mundana ... Si no estoy en ningún abismo, entonces, ¿cuál es ese estado afectivo que me hace tremolar como un alambre acariciado por el viento? ¿Seré un incomprendido? ... dentro de mí hay algo imposible de captar con los ojos de la conciencia, con mis palabras sólo podría decir que he perdido los tegu-



mentos y mis terminaciones nerviosas están a flor de excitaciones.<sup>6</sup>

A pesar de no poder explicarle a su hermano y, por lo tanto, no poder explicarse a sí mismo exactamente la razón e incluso la naturaleza de su crisis personal, Zapata Olivella admite que detrás de su “pasión vagabunda” hay un interés por conocer los múltiples rostros de la pobreza y experimentar las condiciones de vida de los marginados. Aunque se solidariza con todos ellos, al avanzar en la lectura de ambos textos se observa que, a lo largo de su deambular, la mirada del joven Zapata Olivella se va a posar particularmente sobre las condiciones de vida de las comunidades afro que va encontrando en su camino y, específicamente, va a documentar su miseria y opresión.

Este interés por los afrodescendientes va a empezar a hacerse manifiesto durante su estadía en el suroccidente colombiano. En ruta al puerto de Buenaventura, donde espera irse de polizón a Buenos Aires, Zapata Olivella decidió “gastarse sus últimos centavos” y detenerse en Puerto Tejada, “cuna de tantos amigos negros que despertaron mi inquietud por el conocimiento y defensa de la raza ... [para] palpar de cerca el calor de aquella agrupación de tradición africana”.<sup>6</sup> Si bien Zapata Olivella había vivido en la zona mulata de Cartagena y se percibía a sí mismo como mulato, en el momento de su entrada a este pueblo habitado por negros, descubre un mundo que si bien le es familiar le es también ajeno. Su descripción de la población sorprende porque devela esa experiencia que Stuart Hall ha descrito como “el shock de la dualidad entre la semejanza y la diferencia”,<sup>7</sup> lo cual demuestra su propia posición fronteriza con respecto a

sus hermanos de raza, igual a ellos, pero a la vez diferente:

a pleno Sol penetré en el pueblo ... Me pareció ver la misma persona en todas partes, hasta que me fui acostumbrando a diferenciar sus rostros negros, iguales, con su porte alto y sus brazos largos. Nunca pensé que la raza se conservara tan pura como la veía ahora desafiante a las embestidas de la mezcla y la explotación. La arquitectura de Puerto Tejada era similar a la de cualquier otro pueblo, pero el sello de su pigmentada gente no tenía igual. ... En Puerto Tejada amé la tradición como si de repente, en mitad del camino, se hubieran borrado cinco siglos de historia que dieron a la sangre nuevos bríos y nuevos gritos.<sup>6</sup>

Por el color de su piel, Zapata Olivella se reconoce igual a los negros del pueblo, pero a la vez se siente diferente porque ellos sí son negros puros. Aunque vea como diferentes e iguales a sus hermanos de Puerto Tejada, esta experiencia va a proporcionar al joven vagabundo un propósito específico a su deambular por el mundo: “tuve conciencia de mis deberes para redimir a los negros aún vejados con una profunda discriminación económica, no sólo en mi país, sino en el mundo”.<sup>6</sup> Por eso, antes de dejar Puerto Tejada y continuar su camino, el joven Zapata Olivella anuncia: “Buscaré a los negros dondequiera que vaya”.<sup>6</sup> El descubrimiento de la diversidad cultural entre los afrodescendientes es un ejemplo de las maneras como las comunidades afrocolombianas han negociado su “otredad” con respecto a los centros del poder. Esto, incluso, como es en el caso de la experiencia de Zapata Olivella, lleva a cuestionar la noción de afrocolombiano/a para designar grupos



que, en muchos casos, no tienen mucho en común.

Efectivamente a partir de este momento, Zapata Olivella no solamente va a buscar a los negros en sus viajes, sino que va a escribir casi exclusivamente sobre ellos y a documentar su explotación y discriminación permanentes. Su travesía lo llevará a los barrios negros de Buenaventura, a convivir con los mineros negros del Chocó y a mirar a Cartagena desde una nueva perspectiva. Fuera de su país, su mirada se va a concentrar en las condiciones infrahumanas de los negros en el canal de Panamá; en la explotación a manos de la United Fruit Company de los negros antillanos en Puerto Limón en Costa Rica y a lo largo de toda la costa atlántica de Honduras; en las condiciones de pobreza extrema de los negros en las barriadas de Puerto Barrios en Guatemala; en el tratamiento humillante al que estaban sometidos los negros en México, y en las consecuencias de su segregación en los Estados Unidos

Es, precisamente la documentación de lo observado, lo que determina la importancia de ambos textos como relatos de viajes. Sin embargo, puesto que la perspectiva del yo que narra se sitúa desde la margen, resulta un tanto problemático categorizarlos, ya sea como relatos de viajes o como textos autobiográficos, géneros que surgen y se desarrollan dentro de una tradición y perspectiva eurocentristas. Al contrario, vale la pena reconocer su extraordinaria complejidad, al examinarlos desde una categoría de textos que Mary Louise Pratt ha denominado autoetnografías. en los que el sujeto que ve, es decir el sujeto que enuncia, pertenece al grupo y al entorno que observa y escribe. Pratt dice: “ Si los textos etnográficos son el

medio por el cual los europeos representan entre ellos a sus (usualmente subyugados) otros, los textos autoetnográficos son aquellos que los otros construyen en respuesta a o en diálogo con esas representaciones metropolitanas”.<sup>8</sup> Es desde esta perspectiva que quiero enfatizar, en primer lugar, la necesidad de considerar *Pasión vagabunda* y *He visto la noche* como textos esenciales en la memoria cultural afrodescendiente, por ser tal vez los únicos textos autoetnográficos que representan la experiencia de los afrodescendientes no sólo en Colombia sino en Centro América, México y los Estados Unidos.

Siguiendo el mismo razonamiento, se hace necesario enfatizar, en segundo lugar, que el yo autobiográfico o el sujeto que enuncia en estos textos de Zapata Olivella, es también un Nosotros que da testimonio de las condiciones de vida de las comunidades afroamericanas. Kenneth Mostern ha postulado que en la lectura de los textos autobiográficos afro-anglosajones es necesario “negociar la compleja interacción entre el ‘Yo’ del sujeto autobiográfico y las colectividades implícitas o explícitas (ejemplos del ‘nosotros’) que representa (factualmente)”.<sup>9</sup> La misma noción debe aplicarse a la lectura de estos textos autobiográficos de Zapata Olivella que no son solamente autoetnográficos o memorias culturales, sino que, en ellos, la experiencia individual del joven vagabundo se convierte en testimonio de la experiencia de marginación y desplazamiento de los afrodescendientes en el continente americano.

Ahora bien, como los límites entre la memoria personal y el testimonio son imposibles de trazar, siguiendo las reflexiones de Doris

Sommer con respecto al testimonio, hay que considerar a *Pasión vagabunda* y *He visto la noche*, además, como discursos contrahegemónicos en los que el Yo representa al Nosotros. Sommer indica que los testimonios “no son escritos para el crecimiento de un individuo o su glorificación, sino que se ofrecen por intermedio del que escribe a un público más amplio como una estrategia general para ganar espacios políticos”.<sup>10</sup> Indiscutiblemente, a su regreso a Colombia, la intención de Zapata Olivella al publicar estos relatos es política y determina el comienzo de su lucha por los derechos de las comunidades afrohispanas en el nuevo mundo, proyecto en el que perseveró hasta que lo sorprendió la muerte en 2004. En la lectura de estos textos encontramos las raíces y la evolución de su furia negra, presente en sus novelas y ensayos posteriores.

Son, precisamente estos dos aspectos, que he querido resaltar aquí, donde radica la enorme importancia de *Pasión vagabunda* y *He visto la noche*. Ambos textos son una parte esencial de la memoria cultural colombiana, una memoria hasta ahora muy selectiva que ha negado y continúa invisibilizando la participación de los afrodescendientes en la vida nacional. Ambas obras, además, deben convertirse en patrimonio cultural, pues documentan parte de esa historia con mayúscula, aún no escrita, sobre la experiencia de marginación e invisibilidad a que han estado sometidas las comunidades afrodescendientes en nuestro continente americano desde la llegada de los primeros esclavos a las Américas.

Manuel Zapata Olivella vino a Saint Louis University a enseñarles a mis estudiantes sobre la esclavitud, sobre el genocidio que

tuvo lugar durante la trata transatlántica de esclavos por más de trescientos años. Y, mientras hablaba con su voz regia y profunda, hubo momentos en que sus ojos se llenaron de lágrimas y tuvo que parar para contener su emoción. Los estudiantes estaban electrizados. El eterno vagabundo estuvo con nosotros solamente dos días. Dos días que fueron absolutamente inolvidables. Y siempre que voy al aeropuerto de Saint Louis y veo el avión con el que Lindbergh atravesó heroicamente el Atlántico, recuerdo a este otro pionero, el gran Manuel Zapata Olivella, quien se embarcó en una aventura increíble en su juventud y quien, gracias a su espíritu vagabundo, nos abrió a todos nuevos caminos y nuevas maneras de mirar nuestra realidad colombiana y el mundo. Si no han leído *Pasión vagabunda* y *He visto la noche*, se los recomiendo.

## Nota

- \* Las traducciones de las citas de los textos en inglés son responsabilidad de la autora.

## Referencias

- 1 Prescott, L. (2001). “Afro-Norteamérica en los escritos de viaje de Manuel Zapata Olivella”, en: *Afro-Hispanic Review*, 20:1, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, Estados Unidos, p. 56.
- 2 Lewis, M. (1997). “Manuel Zapata Olivella and the art of autobiography”, en: Osorio, B., Ordóñez, M. y Luque, M. (eds.), *IX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Colombia en el contexto latinoamericano. Memorias*, Universidad de los Andes / The Pennsylvania State University, Bogotá, pp. 283, 285.
- 3 Goodwin, J. (1993). *Autobiography: The Selfmade Text*, Nueva York, Twayne Publishers / Toronto, Maxwell Macmillan, p. 10.
- 4 Lejeune, P. (1991). “El pacto autobiográfico”, en: VV. AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos*:

- Estudios e investigación documental*, Suplementos n.º 29, Barcelona, *Anthropos*, p. 48.
- 5 Bergland, B. (1994). "Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the 'Other'", en: Ashley, K., Gilmore, K. y Peters, G. (eds.), *Autobiography and Postmodernism*. Amherst, University of Massachusetts, p. 134.
  - 6 Zapata Olivella, M. (2000). *Pasión vagabunda / He visto la noche*, Bogotá, Ministerio de Cultura, pp, 25, 26, 51, 52.
  - 7 Hall, S. (1990). *Cultural Identity and Diaspora*, Londres, Lawrence and Wishart, p. 396.
  - 8 Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Nueva York, Routledge.
  - 9 Mostern, K. (1999). *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 45.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca: Cornell UP, 2001
- 10 Sommer, D. (1988). "Not Just a Personal Story: Women's testimonies and the Plural Self", en: *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca: Cornell University Press, p. 109.



Foto fija Chris Marker, *La Jétée*, cortometraje, 1962

# La pandemia del COVID-19 y el Titanic

Orlando Mejía Rivera

La metáfora del barco y su guía en noches de tormenta proviene del tratado hipocrático *Sobre la medicina antigua*. Luego Platón la parafraseó en *La república*. Cuando el mar está en calma el capitán de la embarcación puede disimular que es un mal piloto y sus errores no son advertidos por los demás. El símil del capitán incapaz lo usa el filósofo para juzgar a los malos gobernantes, que utilizan el poder político para beneficio propio y en épocas críticas pretenden resolver lo que debieron evitar con anterioridad. La pandemia del coronavirus está revelando que nuestro mundo globalizado e hipertecnológico es, en verdad, frágil como la Europa medieval de la peste bubónica o la sociedad occidental del año 1918, consumida por un brote mortífero de gripe.

Ahora, por fortuna, no llegaremos a los cincuenta millones de muertos del siglo XIV, ni a los cuarenta millones de fallecidos de la segunda década del siglo XX. El conocimiento médico nos ha posibilitado conocer pronto la estructura genética del virus y los científicos luchan para encontrar una vacuna efectiva. Pero compartimos con las epidemias del pasado algunas características y comportamientos comunes. La soberbia de algunos que vociferan que la tecnología médica erradicará a las enfermedades infecciosas del planeta, debe ser acallada ante la única medida preventiva efectiva que hemos encontrado: la cuarentena y el confinamiento de los ciudadanos. Es decir, la misma conducta antigua tomada desde el año 1347 en Italia,

foco inicial de la peste negra. También escuchamos, en menor proporción, las voces de los que acusan a los “otros” de ser los culpables. Antes, hablaban del envenenamiento de las aguas por las minorías: los judíos, las brujas, los súcubos. En nuestros tiempos se señala a los “chinos”, los “laboratorios”, la KGB, la CIA, etcétera. Además, están los que se lavan las manos de la responsabilidad social y política y lo atribuyen al “castigo de Dios” o al “inesperado virus” de la naturaleza. Otros, con el lenguaje bélico y la lógica de la guerra, inventan un nuevo enemigo ideológico. Hay que derrotar al COVID-19, el terrorista viral.

Quizá la realidad es muy distinta. El virólogo Nathan Wolfe advirtió desde finales del siglo XX que las veinticinco enfermedades infecciosas más graves para la salud humana se derivan de zoonosis. Este proceso de adaptación y mutación implica cinco fases biológicas. En la primera, el patógeno solo existe entre animales. En la segunda, se transmite de animales a humanos, pero no entre humanos (la rabia). En la tercera, se transmite entre humanos, pero con brotes de corta duración y luego se extingue (el Ébola). En la cuarta, el patógeno existe en animales y mantiene ciclos regulares por transmisión entre humanos (el dengue). En la quinta, el microorganismo se vuelve exclusivamente humano (el VIH). El COVID-19 podría estar en la fase tres, o tal vez iniciando la fase cuatro. La evolución de la pandemia nos lo dirá. Los letales virus de la influenza aviar

(H1N5 y H7N9) están en la fase 2 y hay unos pocos casos humanos identificados que anticipan su inminente mutación a la fase 3.

Las causas de fondo de este panorama son ambientales y sociales: deforestación acelerada, manipulación de animales salvajes, cambio climático, desequilibrio demográfico, hambrunas, polución y desigualdad social. Ante la privatización y las leyes del mercado de los sistemas sanitarios, en este siglo XXI, se han abandonado la salud pública y las políticas de prevención global. Los expertos saben que, si no hacemos una transformación profunda de las estructuras sociales y económicas, esta solo será la primera pandemia de otras que ya estamos incubando en un planeta devastado por la locura individualista del consumismo y la depredación antiecológica. El mundo actual que nos tocó se parece al mítico Titanic, pero el agua está comenzando a entrar y ninguna clase social, ni país, estarán a salvo. Hans Jonas, en su libro *El principio de la responsabilidad* (1979), lo expresó con clarividencia: es el momento crucial para una “ética del bote salvavidas” y la humanidad es un trasatlántico que amenaza con hundirse.



# Coronavirus y control militar<sup>1</sup>

Pablo Montoya

El prólogo que Boccaccio hace a *El Decamerón* inicia así: “Hay que compadecer a los afligidos: es una ley de la humanidad”. Tal precepto forma parte de la compasión cristiana medieval a la cual perteneció el escritor italiano. Aunque es perfectamente atribuible a otras épocas, a otras religiones, a otras nacionalidades. Y, en principio y en apariencia, es la divisa que está moviendo al mundo frente al coronavirus. Una acción extraordinaria de apoyo por parte de las instituciones médicas, tanto estatales como privadas, hacia los que sufren y habrán de sufrir los efectos de la pandemia. En esta perspectiva, podríamos pensar, como concluye el narrador de *La peste* de Camus, que en medio de los flagelos hay siempre más cosas que admirar que despreciar. Empero, cómo olvidar que se trata de una reacción tardía. Las políticas neoliberales frente a la salud han sido avaras por no decir inhumanas. Y esto se ha visto en los países europeos, en Estados Unidos y en gran parte de América Latina donde se ha dejado al garete a la mayor parte de los ciudadanos enfermos. Por ello, si debe celebrarse esta reacción en cadena ante una tragedia avisada, hay que hacerlo sin perder jamás el juicio.

Lo que quisiera señalar, en todo caso, es que la divisa del *Decamerón* de Boccaccio se enlaza con lo que Camus propone en *La peste*. Ante el avance del mal de bubas, y como una forma de ejercer la compasión por los sufrientes, surgen en Orán unos comités sanitarios conformados por médicos y civiles.

Frente al absurdo existencialista de una enfermedad que aísla a una ciudad del mundo y mata hasta a los más inocentes, Camus propone, no la vigilancia y el control estatal, sino la acción solidaria de los ciudadanos. De hecho, en la novela se registra con cierta minucia lo que hacen quienes integran estos comités. Como si se nos dijera que, por encima de los Estados que toman medidas más o menos totalitarias por la salud de todos, lo que interesa a un escritor como Camus es mostrar más bien la capacidad de resistencia y lucha de los individuos.

En realidad, Camus fue un intelectual ateo y miraba con algo de desconfianza eso que los cristianos llaman compasión hacia los otros. Él prefería hablar de solidaridad, que es un término más laico. Camus creía que la justicia humana era perfectible y, en este sentido, sus consideraciones sobre esta perversa abstracción humana, y a pesar de sus valientes críticas a la pena de muerte, son bastante idealistas. Camus, asimismo, sospechaba de las inclinaciones tiránicas de los estados fascistas. Por ello, si viera a qué niveles de vigilancia hemos llegado; y hasta dónde los controles estatales, unidos a la empresa privada y a las evoluciones de la inteligencia artificial, podrían llegar bajo los efectos de las nuevas pandemias, aquel gran defensor de los derechos inalienables del ser humano tendría suficientes motivos para alarmarse.

Porque es alarmante que, bajo el argumento de la compasión o la solidaridad hacia

los otros, y para que no ocasionemos contagio, se nos imponga este tipo de aislamiento. Se nos ha prohibido vernos con los amigos y con los familiares. Se nos ha prescrito no abrazarnos, no besarnos, no estornudar. Incluso no han faltado los consejos de la masturbación porque la cópula en estos momentos es como un exabrupto. Cuando intento mensurar esta difícil medida, recuerdo la última parte de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. Aschenbach, el prestigioso escritor alemán que está de vacaciones en una Venecia diezmada por el cólera, decide quedarse en la ciudad viciada. Pasa por encima de cualquier cuidado y consejo y transgrede la norma. Sometido a un postrero deseo sexual, persigue, febril y soñador, la figura de un adolescente del cual está enamorado. Y es que esta contravención por el deseo ha sido, sin duda, una de las reacciones vitales más conmovedoras ante el completo desaliento. No en vano, una de las imágenes impactantes que nos ha llegado de los tiempos de la peste negra, es la de aquellas cópulas que se realizaban en los cementerios de Europa. El cementerio de Avignon, por ejemplo, se convirtió en verdadera zona roja. Y era usual observar a las mujeres ofreciéndose en las tumbas a los adúlteros y fornicadores ansiosos.

Pero frente a nuestro enclaustramiento forzado, los medios no paran de alabar la mu-

nificencia de los Estados y las empresas privadas, y lo ejemplar que nos estamos comportando ante el coronavirus. Hasta dónde puede llegar la manipulación masiva es algo que, desde ahora y en adelante, adquirirá tonos quizás espeluznantes. Por lo tanto, y a pesar de que el virus es real y no es invención de nadie, es legítimo sospechar que un nuevo orden planetario se fragua. Y que este habrá de fundarse en un control militar asfixiante de los ciudadanos. Y ahí está China, imperio que tal vez tome las riendas del planeta después de esta crisis, y termine imponiéndonos sus formas de vigilancia pública. Tal control, no es exagerado suponerlo, podría alcanzar dimensiones de una sociedad distópica, como las que describen Aldous Huxley, en *Un mundo feliz*, o George Orwell, en *1984*. Recuérdese que en esta última novela hay un Gran Hermano que vigila agresivamente a una sociedad. En ella, los lazos familiares han desaparecido y la fraternidad es una engañifa turbia. Allí prima el sometimiento y el amor que se da entre sus habitantes carece del subversivo placer. Tanto es el control militar que impera en la Londres de Orwell, que el futuro solo es concebible como una bota que aplasta el rostro humano.

## Nota

- 1 Fragmento (5) del ensayo *Literatura, pestes y coronavirus*, pronto a publicarse en su totalidad.

# Sin asunto

Carlos Vásquez

Querida amiga, hoy me levanté pensando en tu invitación. Escribir algo sobre la pandemia. Mientras le daba vueltas a la idea saltó una ocurrencia: ¿qué tal si pregunto a cada persona qué estaba haciendo cuando apareció el virus? Ahora que lo pienso, fue algo tan súbito que tuvo el carácter de un salto. Eso no estaba previsto, ni anunciado, literalmente cayó sobre nosotros.

Eso es algo que muy rara vez pasa. Y dado que no tengo por ahora a quién preguntar, me dirijo a mí mismo. Yo estaba estudiando. Y ahora pienso que no fue solo la idea sino el virus mismo. Me ha conmovido su sigilo, es invisible, no entra, sino que flota, está en el aire, en el que compartimos cuando estamos cerca.

Estaba estudiando, luego escuché algo, pero no tuve mente para detenerme. No reaccioné, ni tuve miedo ni supuse que fuera algo que contara conmigo. Como sabes, estudiar es así, un mundo ajeno, lo más extraño de todo. Pero un mundo que a veces se vuelve el mundo de uno. O, tal vez, estaba leyendo. Embebido, hechizado, buceando en una profundidad. Aguas desconocidas y cautas. Pero algo tan imperioso que termina por apartar lo que llamamos nuestro mundo, lo propio, lo que uno domina o prevé.

Llevo muchos días estudiando. Hundido en una obra, respirando gracias a una escritura. La idea del virus se fue haciendo nítida y, a la vez, el mundo en el que estaba se adueñó

de ella. Me asombré, era lo mismo. Ambos mundos estaban hechos de la misma materia. Como sabes, estoy estudiando algunos testimonios de los Lager del nacionalsocialismo. El exterminio de millones, sobre todo judíos. Sabes también, amante de los libros como eres, que hay muchos testimonios, pero mi inquietud no es enciclopédica, no puedo acercarme a nada si no es como poeta. Y por ello leo a los testigos poetas.

Entre ellos y, sobre todo, a Primo Levi. Junto con Amery, Antelme, Kertész, Delbó, Klemperer, son para mí, desde hace ya meses, mi compañía espiritual. Estoy inmerso en ellos y no intento salvarme, parafraseando un título de Levi. Y hoy, que pensé en responder a tu invitación, me animo a contarte.

El extremo peligro, la disolución de todas las defensas, la vida expuesta a su improbable conservación, la inmensa certeza de la muerte sin hermandad y sin alma. Y yo, por supuesto, ante el peligro que nos ronda, valoro el privilegio de sentir miedo. El miedo es la defensa contra la muerte, contra la aceptación de ella en su fingida naturalidad. Hay un escrito, está al final de *Si esto es un hombre*. Es un diario de los últimos diez días de confinamiento. Allí narra Levi lo inenarrable de aquel mundo. Y resalta eso, la ausencia de miedo ante la muerte. No solo falta el miedo, no hay espera, no hay esperanza, y tampoco fraternidad, ni compasión; en un mundo en el que falta todo, ya no está el hombre. En un mundo en el que

no hay misericordia, solo la terrible certeza de lo inevitable, lo inminente sin eminencia, la suciedad, la crueldad extrema, el señorío de la muerte desnuda y macabra.

Yo tengo miedo. Me angustia enfermarme y no poder estudiar. Ni cuidar a mi mujer, ni atender mis pensamientos y mis preguntas. Tengo miedo a quedarme solo, a no tener la compañía de alguien. En ese desastre de los últimos diez días no había nadie con nadie, no había nada, el desmantelamiento era absoluto y completo. De seguro lo has leído y no creo que haya nada como eso y estoy seguro que nadie ha dicho eso de esa manera. Eso que es el hombre, esa cosa muerta cuando un hombre deja de respirar.

Y, claro, he pensado en el aire, en mi poesía buscando su aliento. Y en la interrupción súbita de la respiración, el paso de ella a lo inerte. Y me angustia saber que hay personas que no pueden respirar y que no hay máquinas para amparar los pulmones. De todas las muertes posibles, quizás la que más temo sea la del ahogo.

Las descripciones de las muertes de las páginas de Levi lo dejan a uno sin aliento. Cuán trabajoso puede llegar a ser morir. Se puede sufrir indeciblemente. Levi habla de la agonía de un hombre que, en un delirio, repite una palabra. Dice Levi: es terrorífico. Una sola palabra, una y otra vez, una palabra que, traducida, quiere decir sí, efectivamente, así es. ¿Por qué esa agonía no cambiará de palabra? ¿Será la muerte quedarse amarrado a una sola palabra?

Como sabes, *La tregua*, el libro del retorno imposible a una casa que ya no existe, termina con la descripción de un sueño, un

sueño dentro de otro. Es el sueño de la paz recuperada, la familia que lo reconoce y le recibe, los amigos y la comida, el reposo y la caridad. Pero, envolviendo ese sueño, va creciendo otro, en un paisaje gélido, con un cielo de plomo que cae sobre una tierra inerte. Ese sueño crece como una coraza y va ahogando al primero hasta que queda solo él, el único, el sueño de la realidad del Lager, el sueño como única realidad obstinada. Y una voz que repite ya sin grito el vocablo feroz que ahuyenta los dos sueños, la voz que condena al día.

A mí, también en estos días de gris vigilia, me ha tocado despertar de un sueño que se ha vuelto recurrente. De golpe, me veo, y dentro ya de mí asisto al final. Es algo súbito, una explosión que se lleva todo. Se viene sobre mí y sé de golpe que no va a quedar nada, que no habrá nadie en mi lugar, que estaré muerto sin tiempo para decirlo. El terror de ese sueño me despierta.

Pero, como en el relato de Levi, hay algo en este sueño que me hace pensar en un momento en que ignoremos ya el dolor, el temor o la dicha. Un instante de desapego terrible y siniestro. Y temo feroz ese momento. Y trato de retener las gotas de emoción que todavía resbalan. A. me ha dicho que es terrible que nos haya tocado este tiempo. Yo, sin asomo de sorna, le respondo que no nos había pasado nada, que hasta ahora la aventura nos había tocado inventarla.

Leyendo a Levi he comprendido que no he corrido riesgo alguno. Para escribir he tenido que exagerarme. Y ahora viene esto. Sé que ha pasado muchas veces el asalto extranjero. Que muchos hombres se balancean en cuerdas delgadas. Y pienso que

tendría que volver al pasado, buscar la penuria. Pero esos son solo sentimientos. Las acciones, las terribles crueldades que salen de las manos, las sé de oídas. Y ahora esto, esta suspensión, esta ardua cadena. El mundo se detiene atónito. Como los trenes raídos del regreso que describe *La tregua*. Uno no vuelve nunca, y no hay modo de saber por cuántos caminos hay que andar para entender eso.

La escritura de Levi no se empeña en el derrotismo. Todo lo contrario. Es la más esperanzada de las voces, creíble porque se arraiga en la desesperanza completa. Ese título apunta allí, *Si esto es un hombre* hay que decirlo, recabar en ello, retenerlo en la memoria y narrarlo. Para que no se nos olvide y podamos prevenir y que eso no vuelva a pasar.

Esos diez días fueron juntos varias pandemias; a Primo Levi le tocó vivirlos recluido en el mal llamado hospital del Lager, al que se iba a morir no a ser curado. La probabilidad de salir con vida de allí era tremendamente baja. Él sobrevivió a esas pandemias, tifus, escarlatina, difteria, tuberculosis... También de este apartado del libro, el más conmovedor, se sacan lecciones de moral terriblemente iluminadoras.

A mí esta pandemia me encontró leyendo a Levi, estudiando sus poemas, sus narraciones, sus testimonios. Todos mis gustos literarios han virado, esa lectura me ha hecho encallar como lector. No sé qué pueda seguir leyendo. Por supuesto, ella me ha llevado a Dante y de Dante a Virgilio y de este a Homero, en una misteriosa regresión en el tiempo que es, a la vez, una mutación de mi propia alma fugaz.

Hoy, antes de escribirte, releí completo este pasaje y también el Canto XXIV del "*Inferno*". En él describe el poeta la visión de unas almas envueltas en terribles serpientes, y si bien esas almas lloran y están atribuladas, las almas esqueletos que llama Levi los semi vivos encerrados en el Ka Be del Lager de Auschwitz nos hacen mirar en la dirección de una catástrofe que nos lleva a creer que el infierno estuvo en la tierra, hace apenas no más de setenta años.

En los Lager nazis estaba prohibido tocarse, acercarse, alejarse, estar solo, estar en compañía, rezar, comer juntos, ayudarse, compadecerse, ser solidarios. Estaba terminantemente prohibido leer, escribir, mandar o recibir cartas. No se podía pasear, caminar, pasar del día a la noche. No se podía dormir, despertarse. No era lícito comer o beber. Los hombres no podían pedir, solicitar, reclamar. No había dónde esconderse ni hacer una pausa. Todo se movía al ritmo frenético de la muerte, estaba vedado el futuro y también el pasado. No estaba permitido morir, sentir que uno se estaba muriendo. No había acceso a la nostalgia y tampoco al anhelo. No había ni mañana ni ayer. Hoy era solo un momento estancado, un estante lleno de fango. Era un peligro caer, un imposible levantarse y seguir. No había nadie. Nada. Solo un gruñido sordo, un grito mudo y estrepitoso. No era posible entender en la barahúnda de todas las lenguas. La lengua de los Lager era el grito desmesurado, la moneda eran los golpes, los puñetazos, los empujones. Muchos murieron arrastrándose o intentando bajar de una litera. Las personas respondían a los llamados cayendo como cáscaras huecas. No había agua para la sed, saliva para el pan, pan para la saliva.

Una mañana de uno de esos diez días descubrió alguien que había un depósito con papas fuera del campo. Abrieron un boquete en la alambrada. Levi dice que en ese momento sintió que el aire que entraba por ahí ya lo conocía. Había olvidado por completo que ese aire existía. Pero esa es ya otra historia. Por lo pronto, es esto lo que te digo de mí, en medio de este torbellino por el que vamos pasando y viviendo. Para seguir, lo que me queda es seguir estudiando.

Ahora vamos con dificultad inmensa hacia adelante. Y no sabemos lo que sea el mañana y la incertidumbre es hoy abrumadora. Queda un paso por dar y no hallamos ni pies ni camino.

*Tu amigo,  
Carlos Vásquez*





Desafortunadamente en una Cocina hay que cocinar

Ethel Gilmore

Ethel Gilmore. Desafortunadamente en una cocina hay que cocinar. Óleo sobre tela. 100 x 70 cm. 1996. Colección Universidad ICAI

# La quietud absorta

Luis Germán Sierra J.

## Aburrimiento

Amar el aburrimiento  
por encima de todas las cosas.  
Habría menos crímenes y menos estupideces  
en el mundo  
—los criminales y los estúpidos son gente aburrida  
que sale de su casa a matar el tedio—.  
Y habría menos gente sola  
con matrimonios acabados  
por falta de amor al aburrimiento.  
La casa, aunque modesta,  
sería nuestra mejor morada  
porque en ella se demora nuestro aburrimiento.  
Las obras de los artistas  
son puras ganas de cambiar el mundo  
en medio de su aburrimiento.

## La casa

Más que de sus puertas  
y piedras,  
la casa está hecha  
de la quietud absorta,  
a media luz,  
que encuentro sorprendida  
cuando vuelvo sin aviso.



# La puerta de mi cabaña

Óscar Castro García

El inicio de la cuarentena me agarró en mi cabaña, a 2.750 metros sobre el nivel mar y a 24 kilómetros de mi apartamento. Desde el jueves estaba allí. No obstante, lo que iba a ser un simulacro de cuarentena por el fin de semana decretado por el alcalde, se convirtió en cuarentena hasta el 13 de abril por orden del gobernador. Necesitaba regresar a la ciudad porque no tenía suficiente medicina para esos quince días. Cuando subí el jueves no habían decretado la cuarentena larga, entonces decidí quedarme el fin de semana y regresar el martes para pasar en la ciudad el resto de la nueva cuarentena.

Contra la costumbre, el sábado me levanté temprano. Había llovido toda la noche, hacía mucho frío y un manto de neblina cubría la cabaña y los alrededores. Apenas se veían los árboles cercanos y todo en silencio daba un aspecto lúgubre y hasta tenebroso al paisaje, porque la soledad, el frío, la quietud y la neblina intensificaban mis temores.

Me senté en el corredor a contemplar cómo la blancura de la niebla se intensificaba y cada vez ocultaba más el paisaje hasta verse solo mi imagen reflejada en la vidriera que separa el corredor del jardín exterior de la cabaña. Eran las seis y media y aún no había encendido la cafetera ni había comido la fruta de rigor. Estaba en una plácida contemplación del fenómeno que hacía casi un año no se veía allí porque poco había vuelto a subir a mi terreno.

Nunca he podido saber cuál es el momento más emocionante, si cuando todo queda cu-

bierto por esa blancura impenetrable, o cuando en un abrir y cerrar de ojos desaparece el manto blanco y todo se descubre con una nitidez asombrosa. Sentado ante la blancura total, lo que esperaba era ese develamiento, siempre a la expectativa de lo que nunca ocurre: una sorpresa, algo diferente de los árboles y flores del terreno, algo inesperado que rompa la rutina de la soledad de ese sitio.

Esa mañana estaba aterrado por la amenaza de propagación del covid-19 o coronavirus, la cual imaginaba a la manera como la neblina, lenta e inexorable, va cubriendo el campo y la montaña, en silencio, a una velocidad a veces rápida, a veces lenta; y que por momentos desaparece sin ruido y en forma súbita. De la misma manera contemplaba y relacionaba la neblina con la expansión del virus en la ciudad, en el país, en el continente, en la Tierra. Casi un tercio de la población del planeta estaba como yo, contemplando el lento, preciso e imparable avance del virus, de la neblina, de una enfermedad que puede llevarme a la muerte por padecer problemas respiratorios y estar recién recuperado de una intensa y extensa radioterapia.

De pronto empezó a desaparecer la neblina. Un viento que soplaba desde el oriente fue empujando la densa capa lechosa hacia el occidente, y con ella se me fue intensificando el temor, como si al irse ella, yo quedara impregnado de su esencia. Cuando la neblina se disipa, acostumbro entrarme despreocupado y también apesadumbrado. Pero era una mañana diferente, en la que todos

los habitantes de la ciudad y del campo estábamos encerrados en nuestras viviendas, quizá prolongando el sueño, luchando contra un despertar sin porvenir inmediato, sin acción, sin plan, sin libertad. El amanecer de un domingo en el que debí quedarme en la cama hasta el mediodía, pero que, tal vez influido por la situación, madrugué contra toda costumbre.

Al correrse la cortina blanca ahí estaba estacionado un vehículo similar al mío, pero de color blanco y de un modelo mucho más viejo. Estaba al frente de mi terreno, en la carretera que veinticinco metros adelante termina en una calle ciega, la cual se desprende de la vía terciaria y solo da acceso a las pocas casas de este sector de la vereda. Era algo extraño. Al momento recordé que, al lado opuesto de mi cabaña, adentrándose por el bosque de pinos candelabro y después de recorrer unos quinientos metros hay una laguna y unas cuevas, en lo que antaño fue una mina de caliza. El bosque tupido es albergue de zarigüeyas, conejos, puercoespines y otros mamíferos menores, así como de guacharacas, búhos, gavilanes, caravanas y otras aves, y finalmente de serpientes, lagartijas y ranas por montones. Así que de día y de noche se escuchan sus cantos, sus gritos, sus voces y sus movimientos.

Este lugar tiene muchas leyendas e historias, así como mitos de los pobladores de la región, campesinos cultivadores de hortalizas, papas, zanahorias y flores, entre otros. No le conozco nombre especial a este lugar, adonde los domingos suben especialmente jóvenes a pasear, bañarse en la laguna y explorar el monte. El agua es helada y allí una vez se ahogó un muchacho y otro murió de hipotermia o infarto, nunca se aclaró.

Otro día, los gallinazos dieron aviso de un cadáver, mas nunca se supo si era de otro ahogado o de un asesinado. Todos los días veo a mi vecino internarse en el bosque con sus cuatro perros y regresar a la hora. Otros campesinos a veces van por leña o hasta sacan algún conejo. Pero desde hace semanas nadie ha vuelto ni a pasear ni a sacar leña o a cazar, porque el frío del tiempo de sequía es más intenso que el de las lluvias.

Todo lo anterior me llevó a concluir que no era normal un carro estacionado allí al amanecer, en un lugar sin tráfico, despoblado y en una carretera ciega. Llamé a mi vecino y ambos salimos a ver si era un carro abandonado o había alguien adentro. Estaba cerrado y sus placas eran de una ciudad del norte del país; su aspecto infundía desconfianza por ser un campero de modelo viejo, mal tratado y sucio, con las llantas muy desgastadas. Parecía a la espera de su dueño o conductor, quien con seguridad estaba dentro del bosque y quizás observándonos desde la espesura...

Pero, ¿qué podría estar haciendo a esa hora, con tanto frío, tan distante de su ciudad, en un bosque tan espeso y en plena cuarentena? Porque por ahí no hay paso hacia ningún sitio, ni menos casas, negocios o lugares de trabajo. Al comprobar que nadie estaba por ahí decidimos entrarnos a nuestras casas y llamar a la policía, para avisarles de la situación sospechosa y anormal de ese carro en tan insólito lugar y a tan infrecuente hora, sobre todo porque si estábamos todos en cuarentena, nadie podría estar acá.

Entré en mi casa, llamé a la policía, me dijeron que pronto vendrían y volví a salir al corredor a mirar qué seguía sucediendo. En

efecto, dos hombres salieron del bosque, uno con chaqueta azul y pantalones blancos, y otro con una americana café y pantalones negros. Al instante, abrieron el campero, se subieron a él y arrancaron con una rapidez inesperada, pues el carro estaba estacionado con su parte delantera hacia la salida a la carretera principal, lo que significaba que al llegar tuvieron la precaución de dejar el carro listo para salir del lugar sin el contratiempo de reversar en el extremo ciego de la carretera. Este detalle indicaba, para mí, que no habían llegado allí en forma casual o desprevenida, sino que sabían con exactitud cómo era la situación. Es decir, conocían de antemano el lugar, lo habían estudiado y tenían planeado lo que fueron a hacer allí.

Una vez partieron, me acerqué con cautela hasta el cerco de mi terreno y estuve atento por si alguna voz o ruido salía del bosque, pero al no escuchar nada, no me atreví a cruzar la carretera y preferí regresar a la cabaña, muy preocupado porque creí que los dos tipos me habían visto observándolos o inclusive desde antes, merodeando su vehículo y tomándole fotos. Media hora después llegaron dos policías en una moto, a quienes dije lo mismo que había comunicado por el celular a la central, les mostré las fotos del carro y ellos se fueron sin agregar nada nuevo. Casi que nada había sucedido, no le dieron importancia al asunto, apenas tomaron el número de la placa y nada más.

Lo que no me cuadraba en la cabeza era un carro de placas foráneas, dos hombres adultos vestidos de paisanos en un lugar poco frecuentado, una hora impropia, un clima de hielo y un día de confinamiento obligatorio. Estas circunstancias me llevaron a concluir que allí había ocurrido un asesinato, el

abandono de un cadáver o una violación, en todo caso alguna acción anormal, en un sitio oculto y alejado de la ciudad, lleno de leyendas, misterios y bastante tenebroso. ¿Qué pudo ocurrir allí en realidad...?

Terminé por despreocuparme del asunto, me metí de nuevo en la cabaña a preparar mi desayuno, luego seguí leyendo mi *Quijote* y al rato me fui a ver televisión. Estaban pasando una película de terror en un bosque lejano de la civilización, oscuro como una selva por lo espeso, aunque la acción ocurría en la mañana. Era una película bastante artificial y monótona, pero de todas formas creaba temor porque los efectos ayudaban más que las acciones: primerísimos planos, lentitud de movimientos, repetición o congelamiento de acciones inquietantes, música tétrica, neblina, oscuridad, humo, destellos, truenos, voces susurrantes... En esas escuché una especie de grito que parecía llegar de afuera de la casa y no del aparato. Bajé el volumen del televisor y agucé los oídos. Nada. Me quedé un rato viendo la película sin sonido y volví a escuchar algo parecido a un gemido, pero me di cuenta al instante de que los gemidos provenían del televisor, pues no lo había silenciado por completo. De nuevo oí un grito que provenía de afuera, bajé el volumen y solo el silencio interrumpido de pronto por el silbido del viento que azotaba árboles y se filtraba por entre las hojas y los intersticios de puertas y ventanas, y que creaba un sonido como de murmullos o voces, unidas al roce de las ramas de los árboles y al vaivén de las materas colgantes del corredor. A esto se unió al momento el canto de los carriquies que suelen visitar mi cabaña para comer los plátanos que les dejo en el cebadero de afuera, y cuyas voces son características de la re-



gión por la variedad de sonidos que emiten, a veces guturales o carrasposos, o agudos y nítidos, o la combinación de graznidos con silbidos y cantos. Al momento se empezaron a escuchar las gotas de lluvia sobre el tejado y las latas que cubren la troja. Era seguro que se precipitaría una tempestad como abundan en marzo y abril en esta montaña, donde vivo hace veinte años.

No resistí. Abandoné la película y volví al acecho. Con cautela me asomé por entre las persianas de la ventana de la sala, pues creí escuchar de nuevo una voz o un grito que provenía de afuera. Al asomarme, el aguacero caía acompañado de una bruma, y cerca unos relámpagos y rayos iluminaban la oscuridad que empezaba a cerrarse sobre la montaña. Entonces, desconecté todos los aparatos eléctricos y electrónicos, incluido el teléfono fijo. Luego me senté en el sofá con verdadero susto, imaginando algún drama que venía desarrollándose desde temprano al frente de mi cabaña. Ya era inútil llamar de nuevo a la policía.

Salí al corredor con miedo y prevención. Pero ahí mismo pensé que de qué tenía miedo, pues si alguien estaba allá afuera llamando, con seguridad estaba indefenso y necesitaba ayuda, por lo que era imposible que me agrediera. Sin embargo, no se veía nada extraño ni nadie en el lugar. ¿Qué era, quién había gritado, dónde estaba...? Al momento, desapareció la bruma y pude observar con cuidado tras el seto de pinos a una persona allí parada mirando hacia el bosque, o sea, de espaldas a mi cabaña. Parecía joven, vestido solo con los calzoncillos, se tomaba la cabeza con las manos y se agachaba, hacía señas, tenía ensangrentadas la mano derecha y la espalda, se encucillaba

y se levantaba, gritaba... Parecía que cerca estaba alguien más, por lo que aún no me atreví a dejarme sentir hasta no cerciorarme de lo que estaba sucediendo en realidad.

Tampoco era posible saber si era un agredido o un agresor, si se trataba de una riña o de un ataque, si estaba relacionado con los tipos del carro o con otro caso... Entonces me oculté antes de que se volteara y volví con sigilo a la cabaña. Mirando tras los visillos de la persiana se me ocurrió llamar a mi vecino, pero se había cortado la línea telefónica y el celular tampoco funcionaba, tal vez porque el vendaval había afectado las líneas. Volví a asomarme por la persiana y nadie estaba allí. Sentí escalofrío al creer que el hombre habría saltado la cerca y penetrado en mi terreno, y tal vez ya andaba cerca de la casa...

No encontraba calma ni entendía el motivo por el cual yo sentía tanto susto de un supuesto agredido que buscaba ayuda o llamaba a alguien... Cansado, me senté en el sofá a seguir imaginando la situación, y a cavilar más que a pensar: quizás él era el hombre con otro o su novia trasladados por los dos tipos a ese lugar para ejecutarlos, como acostumbran hacer las mafias y los delincuentes. También supuse sucesos peores, como que dejaron allí a estas dos personas atadas y heridas para que se desangraran y murieran en medio del frío; o los habrían tirado a la laguna y ellos lograron salir... Al suponer estas explicaciones sentí escalofrío y verdadero pavor, pues estaba solo en la cabaña e incomunicado.

En estas divagaciones estaba cuando sentí que tocaban con insistencia la puerta de mi cabaña.

# La casa: relato de un sueño cumplido

Marta Alicia Pérez Gómez

Esta historia me la narró una amiga hace poco. Tanto para ella como para mí, las casas en las que hemos vivido están en nuestra piel, en nuestras mentes, en nuestros sentimientos y el hecho de salir de ellas nos produce un dolor inmenso. Es una sensación que se experimenta como un abandono, como una traición. Debido a ello, su relato no me es ajeno, y me conmovió tanto, que aquí lo transcribo tratando de no traicionar sus palabras. Por eso lo redacto en primera persona, tal como ella me lo contó:

*Cuando era niña, todos los 3 de mayo, en medio de la tormenta que siempre se desataba, rezaba los mil jesuses y dibujaba en el cuaderno cuadrado del colegio, con rasgos difusos, una casa imaginaria que, gracias a mi piadosa plegaria, la Santa Cruz me concedería, o mejor, no a mí, sino a mis padres, porque no teníamos casa propia, vivíamos en alquiler.*

*Por ese entonces, un amigo de mi papá se ganó en un sorteo una casa construida por el Instituto de Crédito Territorial: una edificación de dos pisos que combinaba en su fachada el ladrillo con la cal. Mi dibujo, entonces, se volvió más preciso e imitaba la de Leopoldo, el compañero de trabajo de mi papá.*

*Como su familia era muy allegada a la mía, nos alegrábamos de su ventura y su casa fue durante mucho tiempo la mía. Íbamos allí casi todos los domingos, y jugaba con Lucía, su hija de mi edad, en la sala y en el patio de su nueva casa. Yo añoraba tener una igual o al menos parecida,*

*pero nunca lo logramos a pesar de que la nuestra era una familia similar a la suya. No tuvimos su misma suerte. Así pues, mi anhelo de tener una casa propia no se cumplió, por lo menos en mi infancia, y no volví a rezar los mil jesuses ni a dibujar ilusiones.*

*Pasó mucho tiempo y un buen día, ya en mi juventud, ¡un hermano de mi mamá nos regaló una casa! Como si nada pudiera ser perfecto, el destino, que hasta entonces nos había sido adverso en lo económico, ahora nos llenaba de alegría, pero también de preocupación. La casa tenía un inconveniente: una deuda, o, mejor dicho, una hipoteca que mi papá no estaba en capacidad de pagar.*

Ahora, mi amiga me explica que su papá, como hombre honrado y agradecido que era, no se atrevía a quejarse, pero el monto que debía amortizar mensualmente era muy superior al arriendo que había pagado durante más de veinte años y que privándose de muchas cosas cancelaba sin falta, y además podía hacerlo porque por una ley de la República estaban congelados los arriendos. Ambas sonreímos ante la paradoja y ella continuó su cuento...

¡Al fin se había realizado el deseo de tener casa propia, una noble aspiración de la clase media! No sería como la de Lucía, pero ya era nuestra: grande, un tanto vieja, de un solo piso, de piezas en galería, de techos muy altos, con dos patios, tres baños y fachada republicana. En síntesis, una vivienda tradicio-

*nal. De sus tres baños, uno era de inmersión al aire libre (mi preferido), otro (cubierto) situado en la última pieza de la galería, y el del servicio al final del pasillo, a la derecha del patio, también al aire libre. Por su carácter hechizo, parecía que toda esta zona hubiera sido construida en un tiempo posterior, en lo que antes fuera un solar.*

Yo le digo a mi amiga que así eran las casas de principios y mediados del siglo xx en Medellín: construidas con gusto, espaciosas, y con jardín o solar interior. Tenían despensa, repostero y algunas, desván, sótano y un cuarto para guardar trebejos llamado familiarmente de “reblujo” (rebujo). Sus baños y cocinas se situaban muy al final de la vivienda, casi ocultos. Hoy el orden se invirtió, las pocas que aún existen las tumban para construir edificios de apartamentos donde todo está a la vista en un espacio reducido, cerrado y uniforme: sala-comedor, baño y cocina en el acceso, los patios desaparecieron y el cuarto de la empleada, cuando lo tienen, es minúsculo, casi liliputiense. Es que las familias de antes eran numerosas (en Antioquia el número de hijos sobrepasaba la docena), pero hoy, la nueva pareja es “malthusiana” y solo concibe tener uno, máximo dos. Una paradoja porque a pesar de ello, el número de habitantes es descomunal. He ahí la razón para el cambio de arquitectura, unida a la escasez de espacio en las ciudades, lo que hace que cada vez las viviendas se eleven al infinito.

*Treinta y ocho años viví en esa casa, mi papá solo cuatro, mi mamá treinta y uno, y mi hermano otros tantos. Ella está ligada a mis recuerdos más entrañables, pero también a la muerte, porque allí murieron mis padres.*

*Luego me fui a estudiar a un lugar lejano, a una ciudad costera y hermosa, viaje en el que tomé*

*conciencia de que salir del hogar, y del país era como abandonar el útero de manera prematura. En esa ciudad, la zozobra que me producían los altos y abigarrados edificios solo la calmaba la vista de una casa-quinta, inmensa y apacible, situada en el alto de una colina cercana a la playa. Allí permanecía horas enteras mirándola. Me remitía a la mía, a mi familia, a mi ciudad y a mi país, símbolos acogedores y protectores, porque también la ciudad, si es la nuestra, es como la casa: un abrigo, un refugio maternal.*

Nos tomamos un café y continué escuchando esa historia tan cercana a mí:

*Es muy extraño que recuerde más la casa de alquiler que la propia, porque es ella la que permanece con más fuerza en mi memoria y su recuerdo me asalta con ternura. Es la casa de la esquina, la del arriendo congelado, en la que viví toda la infancia y la adolescencia hasta cumplir veinte años; en la que mi abuelo se sentaba en la sala, con la ventana abierta, a ver pasar la gente y a conversar con los transeúntes que se acercaban; en la que mi hermano jugaba pimpón en la mesa del comedor arrimada contra la pared, como entrenamiento para los campeonatos; en la que yo saltaba el lazo con los patines puestos, me distraía con la pelota y la golosa y jugaba a la casita (el muñequero simulaba otra casa con sala, comedor, cocina y habitaciones, en suma una casita dentro de la casa) y en la que más tarde, ya joven, salía a conversar con las amigas, vecinas del barrio, y me visitaba el primer amor.*

No obstante, es la misma de la que me avergonzaba porque el vestíbulo no tenía pintura en sus paredes sino cal, a veces blanca, a veces azul clara, que yo trataba de disimular con franjas de papel de colgadura que me quedaban torcidas y que torpemente pegaba con engrudo. Las baldos-

*Las del piso eran amarillas y verdes y el suelo de las piezas era de cemento pintado de rojo.*

*Esa vergüenza que sentía estaba unida a la malevolencia: yo estudiaba en un colegio de la élite (me habían concedido lo que se llamaba “media pensión”) y sufrí la hostilidad de una compañera de nombre Gloria Luz, sobrina de un arzobispo. En una ocasión me visitó, y la muy insolente me dijo que vivir en una casa así y con un solo baño, revelaba la pobreza.*

*Superada la mezquindad de sus palabras, hoy recuerdo todos los rincones de la casa con nostalgia y con cariño. El baño era muy amplio, sus muros, baldosas y accesorios eran blancos, tenía bidet y una bañera inmensa. Allí, mi mamá me bañaba con agua fría. La ducha era grande y plana y, por sus orificios el agua caía en forma vertical. Hoy he visto burdas imitaciones en los grandes almacenes, y al recordar la de esa casa me sonrío. No es la misma, es moderna, un calco de la ducha de mi infancia. También allí, en ese baño, mi mamá, al hacerme el aseo, me prevenía contra los hombres: que no fuera a dejar que nadie me tocara. Yo apenas entendía, pero la angustia reflejada en su cara me decía que debía cuidarme y obedecer sus palabras, que sentía protectoras de una virginidad intocada.*

*De esa casa, que ya no existe, permanecen en mi memoria las llamadas telefónicas del novio, sus visitas en la sala, sus infidelidades, pero también su constante regreso. También la música que ponían en la radio y que mi hermano me enseñó a oír con deleite. Era música popular, boleros y la que hoy llaman salsa, y con ella aprendí a bailar. El gusto por la otra música, la clásica, vendría más tarde, en la otra casa, la regalada, cuando ya comenzaba mi juventud.*

*La de alquiler la tumbaron, pero, como ves, el olvido no cabe para ella; y la del regalo aún existe, pero ya no es mía. Tampoco es una casa, nadie vive en ella, es un depósito, un archivo. Cuando paso por ahí siento cierta pesadumbre, por los recuerdos y secretos que guarda de mi juventud. Yo también amaba esa casa solariega, y cuando la dejé, una amiga tan novelesca y sentimental como yo, le tomó fotografías, como si presintiera que era su fin como morada familiar. Esas imágenes, que de tanto en tanto miro, son lo único que me queda de ella.*

*Ahora vivo en otra, también grande y bonita, que me da serenidad, una emoción muy diferente a la que me producían las demás que habité. Aquí, en esta nueva casa, la vida transcurre lentamente: ya soy adulta, adulta mayor de las confinadas en esta pandemia, y en los largos días pienso cuán importantes fueron mis primeras ansias, mis anhelos que, por la fuerza del deseo, y quizás de los rezos, a lo largo de la vida me fueron concedidos.*

.....

*Cuando mi amiga se despide, una afinidad muy grande con sus vivencias me impulsa a escribir este relato, que puede ser el de cualquiera, también el mío.*

*Pero antes de escribirlo, pienso que esos deseos no le fueron concedidos a mis vecinos, dos de los llamados habitantes de calle: Diego, que arregla jardines, y una mujer sin una pierna que decora los alrededores de su hueco con imágenes de la Virgen y en diciembre con bolas de navidad. Viven bajo el puente de la quebrada en dos recovecos, uno al frente del otro. Su hogar está ahí, por eso lo cuidan y se aferran a él, no quieren ningún albergue del Estado. Ellos no tie-*

nen casa, y a pesar de que la añoren y recen como mi amiga, quizás nunca la tendrán.

Ahora yo, para paliar el encierro obligado por la pandemia, me asomo al balcón, pero ya no pasan transeúntes como los que conversaban con el abuelo de mi amiga; la calle está desolada, y allí, en ese silencio, evoco el rezo de los *mil jesusés* los 3 de mayo y, agnóstica o escéptica, como soy, me pregunto si debo agradecer a mi trabajo ¿o quizás a la Santa Cruz? por tener casa, porque, igual que mi amiga, yo también la dibujaba.

Al misterio de por qué en una edad tan temprana surgió ese deseo que ha perdurado hasta hoy, y que me iguala con mi amiga, solo tengo una respuesta: la repetida evocación de mi mamá de la casa de su pueblo natal, que tenía un pozo de agua en la mitad del patio y las habitaciones a su alrededor;

una imitación del patio andaluz, de su arquitectura morisca. Es pues una pasión heredada que la narración maternal y amorosa tejíó en mí con un hilo fino y resistente.

Y termino con una frase del inteligente y mordaz libro que he estado leyendo en este confinamiento, que viene al caso: [...] “Por eso es mejor no salir nunca de la casa. ¿A qué? ¿A trabajar? ¿Dónde? A qué salir de la oscuridad interior si se está tan bien, resguardado del mundo impredecible, desconocido. [...] Dos siglos hace que vivimos escondidos del mundo en las montañas difíciles, confinados rezando el rosario y apareándonos en familia: conservando la raza”.<sup>1</sup>

## Referencia

1. Gil, D. (2018). *Colección de tragedias y una mujer*, Bogotá, Penguin Random House, p. 156.





Luis Cammitzer. *Fenster*. Colección Daros Latinoamérica. 2001

# ***YouTube* y la enseñanza filosófica: reflexiones sobre una experiencia**

Diego Antonio Pineda R.

Se ha discutido mucho en los últimos años acerca de la posibilidad de utilizar los medios electrónicos —y en particular formatos como el video, el podcast y otros— en la enseñanza de la filosofía: ¿es posible y deseable? Que es posible resulta evidente por el simple hecho de que se hace cada vez más y de formas muy distintas. Pero ¿qué tan conveniente es? Algunos creen, ingenuamente, que enseñar filosofía es como enseñar cualquier otra cosa: biología, física, matemáticas, etcétera; se trataría, entonces, de transmitir un saber predeterminado y, por tanto, lo único y fundamental sería encontrar el medio más adecuado y efectivo para transmitir cierta información y, sobre todo, aquel que permita llegar a una amplia audiencia. Esta manera de ver el asunto olvida la particularidad del filosofar, y especialmente, del enseñar y aprender en filosofía. Bien decía Kant que la filosofía, en sentido estricto, no se puede enseñar, porque ella no es algo terminado, sino la actividad viva de los hombres que pretenden enfrentar las preguntas fundamentales que suscitan la existencia humana y la comprensión del mundo en que vivimos.

Hay otros para quienes, precisamente por la peculiaridad de la filosofía, los medios electrónicos, aunque puedan servir para transmitir ciertos conocimientos filosóficos, no son adecuados para *hacer filosofía*. Y esto porque, según ellos, la filosofía supo-

ne un encuentro personal que no es posible cuando la relación entre el maestro y sus estudiantes está mediada por dispositivos tecnológicos. Este argumento falla, creo yo, por otra razón: se pretende que las relaciones personales dependen de la presencia física. La relación personal en filosofía no es necesariamente una relación física, y lo que se debe garantizar en una relación pedagógica en filosofía es el *contacto intelectual* —es decir, el intercambio fructífero de ideas y el continuo examen de las posiciones filosóficas—, y este a veces se logra mejor con personas que están situadas en momentos y lugares muy lejanos. A veces tenemos una relación más personal, y más filosófica, con los filósofos de la antigüedad clásica que con los que nos son contemporáneos, así como tenemos relaciones más cercanas con amigos y colegas que viven en la Argentina, los Estados Unidos o Europa que con los propios compañeros de la institución en la que trabajamos. La relación personal que hace posible el filosofar no la garantiza la presencia física, sino el auténtico contacto intelectual.

No me avergüenza decir que tengo un temperamento pragmático y que, por tanto, no me convencen los argumentos puramente a priori mediante los cuales es muy común descalificar todo intento por hacer filosofía por fuera de los canales tradicionales de la vida académica. Soy de los que prefieren

ensayar las cosas, y equivocarme si es necesario, con el fin de encontrar respuestas que me satisfagan. Creo que la posibilidad de hacer filosofía a través de medios electrónicos, y en formatos como los indicados, depende en buena parte de que intentemos hacerlo y busquemos soluciones a los problemas que se nos vayan presentando. Empecé hace menos de un año a ensayar distintas propuestas: el video, el podcast y la interacción a través de plataformas como Zoom, Blackboard y otras. Quiero compartir a continuación mi experiencia con estos dispositivos, y particularmente la del uso de *YouTube* en el ejercicio filosófico.

Ser pragmático no es probar porque sí o de forma desordenada; es, más bien, desarrollar una mentalidad experimental. La mente experimental no se va a la experiencia sin más; por el contrario, intenta elaborar con sumo cuidado aquellos presupuestos en términos de los cuales le resulta posible realizar aquella experiencia que busca comprender. Como bien decía Kant, en una bella metáfora, la razón se presenta ante la naturaleza llevando en una mano sus principios y en la otra aquellas experiencias que por esos principios ha establecido. Pues bien, para hacer una buena experiencia, no basta con probar y probar, como quien se mueve a ciegas en medio de lo desconocido; es preciso establecer algunos principios que nos guíen, que den un sentido y una dirección a la experiencia. Así pues, para experimentar con los medios electrónicos como potencialmente filosóficos, es necesario establecer algunos supuestos esenciales a partir de los cuales se hace la experiencia. En mi caso particular, esta experiencia ha tenido lugar sobre la base de cuatro supuestos fundamentales, que procedo a explicar brevemente.

1. Bien sea que se trabaje presencialmente o con conexión remota, lo importante será siempre *conservar la integridad de la disciplina*. La filosofía es un ejercicio serio, que tiene unas reglas determinadas que no se pueden sacrificar por el medio a través del cual se realiza la experiencia del filosofar. No se trata, en este sentido, de caricaturizar o “popularizar” (en el sentido vulgar de este término) el ejercicio del filosofar; es decir, de hacerlo tan trivial que quede al alcance de cualquiera; tampoco se trata, desde luego, de que estos medios se conviertan en el privilegio de unos pocos. Hacer uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación es una forma de que la filosofía llegue a más personas, y estas tengan acceso al pensamiento filosófico; pero debe ser sobre todo una forma de que quienes hacemos filosofía intentemos adaptarnos a los lenguajes de hoy; sin embargo, esa adaptación a nuevos lenguajes no debería hacerse de una forma tal que ponga en cuestión la integridad de la filosofía como disciplina.
2. El segundo supuesto con el que he trabajado todo el tiempo es que no debemos olvidar que *la filosofía es más que conocimiento o ciencia; es amor por la sabiduría*. Como tal se definió a sí misma desde la antigüedad. En tal sentido, hacer filosofía no es solo transmitir un saber; es, por encima de todo, comunicar un cierto carácter, un *ethos* propio. Así pues, cualquier ejercicio filosófico que hagamos, presencial o no, virtual o no, debe caracterizarse porque, de alguna manera, quien lo realiza no pretende saber más, sino que intenta cultivar su propia sabiduría, en primer lugar, reflexionando sobre los asuntos de que trata, y no solo comunicando un pen-

samiento de otros; y, en segundo término, atendiendo, mediante esa sabiduría que busca comunicar, a problemas que atañen a todos los hombres.

Ahora bien, es imposible establecer hasta qué punto se logra comunicar una cierta sabiduría a otros, presencialmente o a través de medios electrónicos. La información, e incluso la ciencia, son medibles y controlables, y existen técnicas y métodos para hacerlo que gozan de prestigio y reconocimiento en la comunidad intelectual. No ocurre lo mismo con la sabiduría, que solo se hace evidente con el paso de los años y a través del efecto que imprime sobre la inteligencia y el carácter de los individuos. Ella solo es el fruto del cultivo permanente del deseo de saber, que a su vez solo se desarrolla por un aprendizaje que, además de continuo, va acompañado de la reflexión personal. La pregunta por cómo los medios electrónicos ayudan en el cultivo de una sabiduría personal y social está todavía a la espera de una adecuada respuesta.

3. La filosofía, como ejercicio de sabiduría, se aprende de otros y con otros. En ella, *el aprendizaje está mediado por individuos concretos y por comunidades de aprendizaje filosófico*. En el aprendizaje de la filosofía es esencial la relación personal con los filósofos de todas las épocas y lugares. Un filósofo es alguien que a diario se encuentra y dialoga con Platón, Aristóteles, Kant, Wittgenstein o cualquier otro pensador que ha logrado determinar nuestro pensamiento a lo largo de los siglos, pero también alguien que hace parte de una comunidad de aprendizaje abierta al infinito. De su comunidad de aprendizaje no solo hacen parte sus profesores, estudiantes y colegas diseminados por el

mundo, sino todos aquellos seres humanos que tienen inquietudes intelectuales y vitales semejantes a las suyas. Como bien lo señaló en su momento Perelman, el filósofo se dirige a un auditorio universal, es decir, a un auditorio sin límites en el espacio y el tiempo. Aprendemos, pues, de otros y con otros; a través de la discusión y la crítica de otros y de la confrontación crítica con nosotros mismos. Y es este ambiente de aprendizaje, a la vez autorreflexivo y en comunidad, el que se debe preservar en cualquier ambiente de educación filosófica, independientemente de si se trata de una clase presencial o un ambiente virtual de aprendizaje. Es, sin duda, maravilloso cuando, en una buena clase de filosofía presencial, se discuten las ideas en vivo y en directo, pero no por ello hay que descartar que también los medios electrónicos nos puedan ofrecer nuevos canales y herramientas para realizar una mejor comunidad de aprendizaje filosófico.

4. Lo anterior me lleva al cuarto supuesto: *es preciso cultivar y combinar modos de interacción comunicativa diferentes en el ejercicio filosófico*. No se trata de poner a pelear lo presencial con lo virtual; se trata de formas de interacción comunicativa que pueden ser complementarias. Creo que, hacia el futuro, se deberían combinar estas tres formas de interacción: (1) lo estrictamente virtual, (2) la presencialidad remota, y (3) la presencialidad física. Veamos brevemente de qué se trata cada una.

Lo **virtual** es todo aquello que circula en la web, que no tiene tiempos ni espacios específicos ni implica de modo necesario el encuentro cara a cara entre personas. Circulan por allí muchas cosas útiles para el aprendi-



zaje filosófico: conferencias de los filósofos más diversos y en distintas lenguas, maravillosas colecciones de textos filosóficos de todo tipo, páginas webs de los autores, cursos universitarios en video, podcasts, comunidades de discusión filosófica para niños, jóvenes y adultos... e infinidad de cosas más. Esta impresionante cantidad de material, que está al alcance de todos, podría ser utilizada de modo muy fructífero tanto en la enseñanza formal de la filosofía como en diversas prácticas filosóficas no formales.

Llamo **presencialidad remota** a todos aquellos encuentros que podemos hacer, en tiempos y espacios determinados, para trabajar en filosofía con personas situadas en muy diversos lugares a través de una conexión remota por medio de plataformas como Zoom, Blackboard, Microsoft Teams, Google Meet y otras más, que se han puesto tan de moda a propósito del tránsito a lo virtual al que nos llevó la pandemia del covid-19. Tal vez lo importante de estos medios, cuyo uso es cada vez menos una excepción, es que permiten interacciones muy valiosas entre personas situadas incluso en continentes diferentes y que permiten integrar, a través de una pantalla común, otros múltiples medios de comunicación e interacción pedagógica (video, chat, pizarra virtual, etc.) y, además, compartir contenidos muy diversos entre los participantes (archivos, vínculos electrónicos, etc.). Mi experiencia durante el semestre pasado dando un seminario de doctorado a través de Blackboard Collaborate Ultra fue que la plataforma misma permitía un intercambio de herramientas investigativas entre los participantes, que no solemos tener en las clases presenciales. Desde luego, este modo de interacción se puede ver limitado, como ocurre con frecuencia, por los proble-

mas de conectividad de los participantes; pero, aun así, permite a los interesados en la filosofía ejercitarse en ella sin estar sometidos a los problemas de movilidad que son típicos de las grandes ciudades. Estas plataformas seguramente seguirán mejorando, de tal manera que se utilicen de forma cada vez más dinámica y que la interacción que se dé a través de ellas sea más creativa; pero, en cualquier caso, hay allí una forma de interacción comunicativa en filosofía enteramente nueva. Es posible que, en unos años, muchos congresos, y encuentros filosóficos de todo tipo, y muchas clases, cursos y seminarios, se hagan a través de estos medios que permiten una interacción presencial, aunque remota.

La tercera forma de interacción es, por supuesto, la **presencialidad** física. Hay, sin duda, campos de aprendizaje en que, por su carácter eminentemente práctico o técnico, se requiere de la presencialidad física. En filosofía, desde luego, la presencia corporal, física, de los participantes representa una gran ventaja, pero no necesariamente imprescindible. Creo que el tránsito hacia lo virtual y la conexión remota al que nos ha obligado la actual pandemia no habrá de conducirnos hacia una minusvaloración, sino a una re-valorización de la presencialidad física. Hasta ahora habíamos supuesto que, para aprender, era necesario asistir físicamente a clase; tal vez de ahora en adelante empecemos a comprender que, así como no hay una mejor interacción comunicativa que la que se realiza cara a cara, así también este tipo de interacción dejará de ser mera costumbre, o incluso un requisito, para convertirse en un privilegio. En la medida en que lo virtual y lo remoto ganen nuevos espacios llegaremos a comprender mejor el



inmenso valor que tiene el encuentro personal y directo entre los aprendices y con un maestro al que tal vez hayamos visto previamente en una plataforma o conocemos a través de sus libros.

Pero hay algo más. Una comunidad no solo está mediada por dispositivos tecnológicos; requiere de observadores, oyentes y lectores que sean capaces de plantear nuevos problemas y posibles soluciones. Toda comunidad está hecha de personas; y las personas son cuerpos, que también requieren reunirse físicamente; toda comunidad necesita de un grado de presencia física, corporal. También el aprendizaje está mediado por nuestros cuerpos. En tal sentido, habría que afirmar que ningún medio tecnológico podría sustituir la relación personal y directa, el encuentro corporal y emocional entre quienes aspiran a la sabiduría. Por más virtual o remota que pueda ser una comunidad de aprendizaje filosófico, requerirá del encuentro personal en tiempo presente. Si la presencialidad es un privilegio es porque no hay ninguna forma de interacción comunicativa y pedagógica que sea más poderosa que el encuentro cara a cara.

\* \* \*

Pretendo contar a continuación una experiencia sobre el uso de medios electrónicos en la enseñanza filosófica. No voy a entrar en todos los detalles. Aunque he venido haciendo sucesivos ensayos con distintas herramientas tecnológicas (video, podcast, infografía, etc.) y me he propuesto aprovechar al máximo los recursos de diversas plataformas (Zoom, Blackboard, etc.), y aunque he participado en el último tiempo en muchos encuentros filosóficos por medios

electrónicos —a veces como simple participante, a veces como conferencista— voy a referirme solamente a una experiencia específica: la creación de un canal de *YouTube* a mi nombre.

A finales de 2019 —es decir, hace casi nueve meses— me propuse hacer un video, algo que no había intentado antes, por falta de tiempo y de conocimientos técnicos. Empecé por algo más bien trivial: estudiar un documento que encontré en Google sobre cómo hacer un video casero para una primera comunión, pero ello me permitió empezar a comprender las fases de su producción. Desde luego, a medida que avanzaba en mi comprensión y hacía diversas pruebas en un iPad y un computador, fui entendiendo cada vez mejor cada una de dichas fases, así como las herramientas que, para la edición de videos caseros, me ofrecían los aparatos que tenía a disposición. Probé una y otra vez cada una de las herramientas hasta alcanzar una comprensión personal del asunto y me di a la tarea de sistematizar por escrito cada uno de estos aprendizajes en dos documentos básicos: uno sobre la producción y otro sobre la edición de videos caseros. Cuando logré producir mis primeros videos, los subí a *YouTube* y fui aprendiendo poco a poco, también de un modo experimental, cómo ir organizando mi propio canal en esta red social. No voy a entrar en los detalles de todo este proceso, sino solo en algunas reflexiones que me ha suscitado dicha experiencia.

Ante todo, ¿por qué hacer videos? He ido descubriendo en el video un medio para sintetizar muchas de las cosas que había enseñado durante años y, sobre todo, un medio nuevo de expresión para la filosofía. En efecto, empecé por “traducir” al lenguaje del

video algunas de las cosas que había hecho por años: hice presentaciones de mis textos filosóficos para niños, reflexiones personales sobre ciertos autores y temas filosóficos que siempre me han atraído especialmente (Aristóteles, Maquiavelo, Sartre, Peirce, etc.) y algunos videos sobre temas que me apasionan, como la escritura o las preguntas de los niños. Y, a medida que los hacía, fui descubriendo que ellos me obligaban a recomponer lo ya pensado dándole un estilo más sintético y directo: que la escritura de un guion de video, al tiempo que me ponía límites muy claros de espacio y tiempo, y me exigía una forma de escritura concisa y precisa, me otorgaba mayor libertad de expresión, pues cada idea, por más que estuviera ligada a un autor o teoría particular, tenía que ser una clara expresión de mí mismo. De hecho, el video ha transformado mis hábitos de escritura filosófica.

Pero ¿por qué tener un canal de *YouTube*? Soy poco amigo de las redes sociales. Alguna vez quise tener Twitter, pero me repugna cada vez más el modo en que se usa, especialmente por parte de los líderes políticos; me resultan demasiado triviales Facebook e Instagram y poco me ha interesado LinkedIn. Con *YouTube*, en cambio, mi fascinación ha ido *in crescendo*. Todos los días me encuentro allí con algo nuevo e interesante. Desde luego, como en todas partes, hay mucha basura, pero también me he encontrado con un medio ágil y abierto que me pone en comunicación con personas de todo el mundo. Allí sigo series históricas, conferencias filosóficas, discusiones públicas y muchas cosas más. Poder tener una presencia propia en *YouTube* se me convirtió en una necesidad; sin embargo, me vi precisado a determinar los límites de dicha presencia, y

fue ello en buena medida lo que me llevó a la formulación de los cuatro supuestos a los que ya hice referencia.

Fue así como, poco a poco, logré clarificarme a mí mismo para qué quería tener un canal de *YouTube*. Tuve claro desde el comienzo que no debería tener ninguna finalidad económica o de posicionamiento académico o político. Mi interés no era ser “youtuber”, o “influencer”, o vivir de ello. He sido, soy y seré siempre ante todo lo que siempre he querido ser: profesor de filosofía. Lo que buscaba, eso sí, era un nuevo canal de expresión para mi magisterio filosófico; por lo tanto, se trataba de un canal para compartir con otros mi propio trabajo en filosofía, y no de un medio para hacerme más popular o para caricaturizar la filosofía. Era claro que debía ser un medio amable y cercano a los demás y abierto a todo tipo de personas, y no solo a filósofos de profesión, pero también que debía ser sobre todo un espacio para hacer una síntesis de mi propio trabajo filosófico.

Por ello mismo, tuve claro desde el comienzo que no debería hacer nada por tener más suscriptores al canal. Estos deberían llegar tarde o temprano, y deberían hacerlo por una sola razón: porque tenían un interés real en los temas que tratara. Al principio eran muy pocos, pero con el tiempo se fueron incrementando (casualmente, en el momento en que escribo estas líneas, e ignoro por qué razón, dichas suscripciones se incrementaron, pues, en menos de dos días, llegaron casi cincuenta nuevos suscriptores, casi todos desconocidos para mí). Tengo claro, sin embargo, que no haré ninguna tarea de promoción del canal, pues no me interesa tener muchos suscriptores, sino

suscriptores realmente interesados en la filosofía. Aunque el canal ha sido pensado especialmente para estudiantes y profesores de filosofía, no está cerrado para personas a quienes les interesa el filosofar, aunque no tengan ningún interés profesional en filosofía (de hecho, hay jóvenes de colegio y amas de casa entre los suscriptores). Me interesa llegar a todo aquel que le interese la filosofía, y quiera dedicarle algún espacio y tiempo en su vida, independientemente de su edad, profesión, gustos o intereses. Tampoco he querido ponerme demasiadas reglas con respecto a la duración de los videos: unos tienen más de veinte minutos y otros apenas pasan de diez. Quien no tenga ese tiempo para seguirlos, simplemente debería buscar otro canal.

Pero ¿qué aprendizajes he tenido como profesor de filosofía a través del canal de YouTube? Son muchos y muy diversos. Pero, para no extenderme demasiado, los voy a resumir en cinco puntos básicos.

1. Tal vez la experiencia más gratificante al lanzarme al mundo del video y de YouTube haya sido la de que fue un ejercicio de experimentación y síntesis personal. Aunque había hecho algunos cursos sobre cultura digital, y he tenido el apoyo permanente de muchas personas que han visto algunos de los videos y me han hecho sugerencias y críticas muy ciertas, lo esencial no lo aprendí a través de una enseñanza formal de otros, sino a través de la experiencia de confrontarme directamente con las dificultades y de buscar soluciones propias y efectivas. Parte esencial de este ejercicio de “aprender haciendo” fue el de sistematizar por escrito lo aprendido: cada que aprendía

algo nuevo tomaba nota de ello y lo iba organizando en un documento que fui revisando una y otra vez hasta elaborar una guía propia sobre cómo hacer y editar videos caseros con medios tan básicos como una tableta y un computador y sin necesidad de recurrir a ningún software sofisticado y costoso.

2. Un segundo aprendizaje esencial fue el de haber encontrado un nuevo modo de comunicación en filosofía. Uno de los grandes problemas que ha tenido la filosofía como disciplina a lo largo de su historia es que ha estado reservada para muy pocos: para unos cuantos discípulos, como en las grandes escuelas de la antigüedad, o para algunos alumnos, que tienen un interés particular por ella en los colegios y universidades. Creo que a la filosofía le hace falta enseñar cada vez más en un aula abierta; y es esto precisamente lo que permite y ofrece un canal como YouTube: que la filosofía circule por un aula extendida por todo el mundo, ya que pueden ingresar a ella todo tipo de personas.
3. El tercer aprendizaje esencial es descubrir, a través del canal, un público no filosófico que se interesa por la filosofía cuando se les presenta sin recargarla de un lenguaje demasiado técnico. He visto que mis videos caseros los siguen personas que no tienen un interés específico en filosofía (jóvenes de bachillerato, amas de casa, e incluso personas que simplemente tienen algún negocio o afición), pero les agrada que alguien les hable de filosofía porque les resulta interesante y vitalmente fructífero. He intentado siempre que los videos tengan un lenguaje sencillo y un estilo cercano, sin frases rebuscadas, hablando de forma

pausada y precisa, porque de lo que se trata precisamente es de generar un nuevo modo de comunicación, de contacto intelectual, entre el filósofo académico y el hombre común.

4. Hacer filosofía, y enseñarla, a través de un formato como el del video, y de un canal como YouTube, es ante todo un ejercicio de síntesis personal. Solo se puede hacer un video bueno e interesante sobre un tema a propósito del cual uno ha reflexionado y escrito por varios años. El video me ha permitido hacer una nueva síntesis de temas sobre los que antes había estudiado mucho, sobre los que tenía apuntes, y con los que antes pensaba escribir un libro o un artículo. Ahora los he vertido en un nuevo formato: el del video; o, más estrictamente, la serie de video, pues ello es lo que más me ha interesado: organizar en listas de reproducción ciertos temas que me interesan, como el filosofar con los niños, la pregunta como punto de partida del filosofar, la escritura como herramienta filosófica, o ciertos autores filosóficos como Aristóteles o Charles Sanders Peirce. Para hacer una serie de video se requiere un manejo profundo del tema a tratar, pues solo ello permite organizarlo como un conjunto unificado que se va desarrollando a través de una secuencia de temas interrelacionados a ser tratados dentro de unos límites específicos de espacio y tiempo.
5. La presencia en YouTube y el acceso al mundo del video —y, en general, a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación— nos ha ido llevando, a los que nos hemos dedicado a la filosofía, a que empecemos a explorar nuevos escenarios e interlocutores para el ejercicio del filosofar. Hemos estado tan

ligados al aula, a la cátedra universitaria y a los diversos formatos académicos que creemos que estos constituyen, si no el único, al menos el mejor medio de aprendizaje con que contamos. No tengo nada en contra de la vida académica, a la que siempre he estado ligado y en la que hay evidentes ventajas, que no desconozco (sobre todo cuando se trata de aprender los fundamentos esenciales de una disciplina o profesión); sin embargo, en el mundo hoy, la filosofía y la ciencia tienen redes de circulación cada vez más amplias. La filosofía, en efecto, ya no solo se hace en las aulas universitarias o escolares; se hace también en las calles, los cafés, las cárceles, los hospitales y hasta las empresas y organizaciones no gubernamentales y, también cada vez más, como tantas otras cosas en este mundo, a través de la red mundial de información, en la cual YouTube es uno de los más importantes protagonistas.

Concluyo con una reflexión más general. La educación a que estamos habituados, que hace de la presencialidad uno de sus pilares básicos, si bien cuenta con la ventaja del encuentro directo y corporal entre el maestro y los aprendices, tiene el defecto de que otorga todo el peso al discurso oral del maestro, que ordinariamente se dirige exclusivamente a la conciencia racional del sujeto, bajo el supuesto de que la conciencia se transforma por la simple fuerza de dicho discurso racional. Sin embargo, vivimos en un mundo que es cada vez más auditivo y visual, y los propios jóvenes construyen su mundo, más que a partir de conceptos puros de la razón, con base en imágenes auditivas y visuales; si queremos efectivamente impactar sobre su conciencia, tenemos que adaptar nues-

tra enseñanza como filósofos a esa nueva situación.

Ver videos y escuchar audios de todo tipo (musicales, políticos, culturales e incluso puramente prácticos, como los llamados “tutoriales”) es una parte de la rutina diaria de los jóvenes de hoy. Si ello es así, nuestra enseñanza debe adaptarse a estos formatos múltiples, y debemos crear textos más concisos para su lectura, así como videos y podcasts (o archivos de audio) que se puedan adaptar a sus rutinas; que puedan ver y escuchar, por ejemplo, cuando van desplazándose por una ciudad o mientras consumen su almuerzo en un restaurante.

La filosofía del futuro deberá ser al mismo tiempo leída, vista y escuchada. El video tiene, además, la ventaja de que combina muy bien los tres elementos básicos: imagen, voz (y música) y texto; ello lo hace, una vez más, un medio de gran potencialidad para el ejercicio filosófico con las nuevas generaciones. Hemos visto, además, que, a través del podcast, se ha recuperado cada día más el archivo de audio, que hoy tantos escuchan mientras van en el transporte público o salen a caminar un rato por las calles; y no sobra recordar que, en varios países latinoamericanos, nuevas

generaciones de jóvenes filósofos vienen desarrollando interesantes proyectos de podcasts filosóficos, que podrían ser útiles y sugerentes para todos.

Termino diciendo que no solo es posible hacer filosofía a través, o por medio de, todas estas nuevas tecnologías, sino que creo que, utilizando los términos de Perelman, se podría sugerir que el video y el podcast, que se pueden tramitar a través de una herramienta de tan fácil manejo como YouTube, podrían ser la clave de una nueva retórica filosófica, más abierta y democrática, donde el filósofo, como orador principal, se dirige a un auditorio universal al que debe poder seducir con un discurso que, siendo razonable, se dirige no solo a su conciencia racional, sino también a sus sentidos superiores (la vista y el oído). Si bien la educación filosófica es también un encuentro de cuerpos que pueden gozar del privilegio de la presencialidad, es cierto que toda relación entre personas empieza en las miradas y palabras que se cruzan entre sí. Con estos nuevos medios, nuestros ojos llegarán más lejos, nuestros oídos extenderán su alcance y estos cuerpos dotados de vida que somos los seres humanos podremos, como amantes de la sabiduría, seguir nuestro camino de buscadores de la verdad y del sentido.



# La filosofía como forma de vida

Diana Melisa Paredes Oviedo

Pensar que se puede vivir filosóficamente implica para muchos considerar una existencia en donde constantemente cada uno está preguntándose sobre el mundo o las experiencias que vive; quizá otros creen que se trataría de una vida donde los individuos están sumergidos en una lectura permanente de textos que asumimos como “filosóficos”. En este caso, situaremos la mirada en un enfoque sobre la vida filosófica, el que propone Pierre Hadot en sus textos *La filosofía como forma de vida* y *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* donde se delinea como una forma de vivir en busca de un camino hacia la sabiduría y no como un diagnóstico de los modelos de realidad social, política y cultural, hábito que heredamos de la modernidad. Hadot fue un filósofo y filólogo que indagó durante muchos años sobre el sentido de la filosofía en la antigüedad y sus transformaciones hasta el modo como la conocemos en el presente. En su trabajo con el mundo antiguo encuentra el autor una visión de la filosofía como actividad que transforma la vida, la misma que encontrará en todo su rastreo histórico hasta el presente. En ese sentido, de entrada, la filosofía no la ve como una doctrina o una construcción de sistemas, sino como una elección de vida.

La filosofía entendida como una manera de vivir tiene pues sus bases en la filosofía antigua; los filósofos de la antigüedad griega y latina la presentan como una actividad cuya meta era modelar los espíritus para una buena vida. Siguiendo entonces lo

que propone Hadot, no se puede confundir la historia de la filosofía con la historia de las filosofías, si asumimos la filosofía como aquella que se ocupa de los discursos teóricos y los sistemas filosóficos. A su lado estará el estudio de los comportamientos y modos de vida filosóficos de cada época y la invitación de este autor es a comprender la historia de la filosofía con el ánimo de reconocer en ella aquellos modelos filosóficos de valor existencial y hermenéutico que nos ayuden a orientar un modo de vida dedicado a la búsqueda del conocimiento.

Vivir filosóficamente, a partir de la lección del mundo antiguo grecorromano, supone una actitud moral y una forma específica de estar en el mundo. Algo que se ha logrado a través de una serie de prácticas que transforman la existencia en su conjunto y que el autor denomina *ejercicios espirituales* —nos ocuparemos de ellos en la siguiente parte del texto— que se entienden como un ejercitarse continuo que no solo implica un movimiento del pensamiento, sino la totalidad psíquica de cada individuo. La meta de estos ejercicios es conectar a cada individuo con el todo, recuperar en cada uno un sentimiento que este filósofo denomina oceánico y que compara con una mística salvaje que se caracteriza por ese vínculo con el espíritu objetivo, sin orden, y que opera en nosotros una suerte de arrobamiento en el que experimentamos el estar presentes aquí y ahora, en medio de un mundo intensamente existente. Así, la filosofía se constituye

como un arte de la existencia para aprender, precisamente, a vivir. Se trata, nuevamente siguiendo a Hadot, de una forma de existencia caracterizada por tres aspectos fundamentales: la paz espiritual (*ataraxia*), la libertad interior (*autarkeia*) y la consciencia cósmica (*megalopsuchia*) o consciencia de pertenencia al todo humano.

Para finalizar esta breve introducción, es necesario señalar que cada escuela de la antigüedad descrita emplea el discurso filosófico en sus formas oral y escrita con un propósito educativo. Bajo cada sistema filosófico se procuraba persuadir a los discípulos, conducirlos a que memorizaran los principios y, finalmente, a que los aplicaran en su propia vida. Ahora pasaremos a hablar propiamente de los ejercicios espirituales.

## ¿Qué son los ejercicios espirituales?

En el capítulo “Ejercicios espirituales” de su libro *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, Pierre Hadot inicia describiendo por qué considera necesario recuperar esta expresión para hablar de la propuesta que nos deja la antigüedad grecorromana sobre la transformación de sí, a través de la filosofía, como opción para los hombres del presente. Considera que, si bien el término “ejercicio espiritual” puede no ser de muy buen recibo, es el que recoge con amplitud el propósito de estas prácticas, mientras que otros más populares como “ejercicios morales”, “ejercicios del pensamiento” o “ejercicios éticos” restringen la acción a ciertas áreas de lo humano. Los ejercicios espirituales corresponden a un cambio en la visión del mundo e implican una transformación profunda de la personalidad. Dentro de estos

ejercicios se destacan cuatro formas terapéuticas de la filosofía:

### 1. La filosofía como terapia de las pasiones

Si bien cada escuela filosófica de la antigüedad contaba con su propio método, uno de los elementos comunes entre ellas era que situaban a la filosofía como el camino para transformar a un hombre agobiado en un hombre libre. De los ejemplos ofrecidos solo mencionaré de pasada el de Filón de Alejandría y sus dos textos en los que nos ofrece una terapia filosófica de carácter estoico-platónico. En el primer texto menciona ejercicios como el estudio, el examen en profundidad, la lectura, la escucha, la atención, el dominio de uno mismo, la indiferencia ante las cosas indiferentes; y en el segundo texto, por su parte, se nombran la lectura, la terapia de pasiones, la rememoración de cuanto es beneficioso, el dominio de uno mismo y el cumplimiento de los deberes.

### 2. La filosofía como aprender a dialogar

Se trata de la segunda función terapéutica de la filosofía que expone Hadot. Aquí el personaje que destaca es Sócrates, no porque sea quien haya creado esta función, pero sí porque tiene el mérito de haber puesto de relieve el diálogo en Occidente como trabajo filosófico. Con Sócrates, la pregunta esencial no es sobre qué se habla sino sobre aquel que habla y no importa quién empieza a hablar, pues de un modo u otro la conversación va guiando a los interlocutores de manera que terminan dando cuenta de sí mismos, tanto en lo que corresponde a la condición presente de su existencia como a lo vivido en el pasado. Y, una vez llegados a ese punto en la conversación socrática, que

obliga a examinarse de manera profunda, se opera la transformación, una en la que el filósofo no enseña nada, solo guía al interlocutor hacia sí mismo a través de infatigables preguntas.

### 3. La filosofía como aprender a morir

Esta es la tercera función terapéutica de la filosofía, siguiendo lo expuesto por Hadot. La imagen paradigmática que caracteriza esta función es la muerte de Sócrates por fidelidad al *logos*, acontecimiento que funda el platonismo. Al parecer, las almas de mayor valor desprecian el ser por el sumo bien. Sócrates decide morir por la virtud, por responder a las exigencias de su conciencia, pudiéndose decir, por tanto, que la filosofía supone el ejercicio y el aprendizaje de la muerte, si aceptamos que somete el deseo de existencia, propio del cuerpo, a las exigencias superiores del pensamiento. En el diálogo *Fedón o del alma* se exponen las características de este ejercicio espiritual. Hadot las aclara mostrando que no se apela a algún estado de trance o catalepsia en su concreción.

### 4. La filosofía como aprender a leer

Esta es la cuarta y última función terapéutica de la filosofía que menciona Hadot. Antes de describirla en detalle, ofrece una conclusión anticipada de este trabajo: tras la aparente variedad de ejercicios en las escuelas filosóficas, hay una profunda unidad, tanto en los medios utilizados como en la finalidad buscada. Además, todas sitúan la razón como aquello en la naturaleza humana conforme a lo que se debe actuar. Los medios utilizados abarcan técnicas retóricas y dialécticas persuasivas, formas de control del lenguaje interior y concentración mental.

La meta de estas técnicas es la realización y mejora de uno mismo a través de la acción constante, de forma análoga a lo que hace un atleta. Antes de la conversión filosófica, el hombre se encuentra en una profunda inquietud, es víctima de sus preocupaciones y se encuentra desgarrado por sus pasiones. Por medio de los ejercicios espirituales el hombre persigue el cultivo de sí que se traduce en alcanzar la liberación de ese estado de confusión y acceder a una verdadera existencia. Aquí la sabiduría es un ideal al que se tiende, por lo cual nunca se alcanza y esto hace que los ejercicios espirituales en pos de ella se renueven cada día.

Para concluir, de acuerdo con lo expuesto, el filósofo es visto como alguien que se halla en un estado intermedio, no es un sabio y tampoco un no sabio. Su vida transcurre en la tensión entre una existencia no filosófica y una vida filosófica; en otras palabras, entre lo cotidiano y la conciencia existencial. Una vida filosófica hace que el filósofo se aparte de la vida cotidiana y adquiera, a través de los ejercicios espirituales, un estilo de vida en pos de la sabiduría que implica una inversión de valores, una aceptación de nuevos valores auténticos, la adopción de una mirada sencilla sobre la vida y el gozo por el mero hecho de existir. La verdadera filosofía en la antigüedad es, en suma, práctica de ejercicios espirituales.

## Bibliografía

- 1 Hadot, P. (1998). *¿Qué es la filosofía antigua?* Fondo de Cultura Económica.
2. \_\_\_\_\_. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Siruela.

# La urgencia y la filosofía

Jorge Echavarría C.

En marzo de este año, recién comenzábamos la cuarentena y a muchos nos llegó por correo una copia del libro de 188 páginas *Sopa de Wuhan*, editado por ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), y en el que la nómina con los nombres de sus colaboradores es significativamente representativa de un buen segmento de la filosofía contemporánea, con nombres de súper estrellas al lado de otros no tan conocidos: Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Jean Luc Nancy, Franco “Bifo” Berardi, Santiago López Petit, Judith Butler, Alain Badiou, David Harvey, Byung-Chul Han, Raúl Zibechi, María Galindo, Markus Gabriel, Gustavo Yañez González, Patricia Manrique y Paul B. Preciado. Los artículos están ordenados cronológicamente, desde el 26 de febrero (“La invención de una epidemia”, firmado por Giorgio Agamben), hasta el 28 de marzo (“Aprendiendo del virus”, de Paul B. Preciado). Los artículos y ensayos habían sido publicados previamente en diferentes sitios de la red. Luego, muchísimos artículos firmados por otras figuras fueron publicados y difundidos ampliamente, avalancha que hasta hoy no para, réplica epistémica viral del virus mismo.

Alguien que no pertenece al sacrosanto mundo de la filosofía, sino al de esa informe provincia del pensamiento que agrupa productos de factura, calidad y alcances variadísimos, Carl Honoré, escocés de nacimiento y canadiense de nacionalidad, quien por más señas es autor del bestseller *Elogio*

*de la lentitud*, publicado en 2004<sup>1</sup> (además de *Elogio de la experiencia* y otros títulos que usualmente se exhiben muy cerca de la menospreciada sección de autoayuda), hace unos días diagnosticó, en medio de la cuarentena, que nuestro mundo padece de dos males devastadores: la prisa y el culto a la juventud.

Aparte de que compartamos, o no tanto su visión, que le dio soporte teórico al movimiento “slow” (con réplicas en la industria gastronómica o en ciudades que se adhieren a este movimiento en el polo opuesto al de las aceleradas metrópolis), o su denuncia de la efeboloetría, mitificación de la juventud que hace de esta un valor supremo, y le otorga, automáticamente, todos los valores y virtudes, como si estos y aquellas no fueran el resultado de una paciente labor de cultivo, y en la que nuestro Gabo incurrió hace unos años,<sup>2</sup> es innegable que Honoré da en el blanco de patologías socio-culturales que nos configuran globalmente desde hace ya un buen trecho.

Evidentemente, nuestros pródigos pensadores de la pandemia en el libro arriba citado, van al compás de nuestro tiempo acelerado: no son precisamente “slow thinkers”,<sup>3</sup> expresión con la cual calificaba Charles Darwin su lento proceso de pensamiento,<sup>4</sup> ni tampoco émulos de Kant y su década empleada para escribir su *Crítica de la razón pura* (1770-1781), ni de Hegel (de paso, muerto por una epidemia de cólera) y su

proyecto, para mencionar sólo dos casos... Claro, pero hace rato ya, la filosofía dejó atrás la ambición de crear grandes sistemas totalizadores y omniexplicativos que se tomaban gran parte de la vida de sus autores. Pero, ¿es incompatible la velocidad con el ejercicio filosófico? ¿Lo menoscaba y diluye en otras prácticas culturales?

Al confrontar estas características aparece un horizonte de indagación válido y sugestivo: el del *tempo* de la filosofía, su ritmo con respecto al de los acontecimientos mundanos, la oportunidad y certeza de los análisis y juicios filosóficos para el discurrir histórico de las sociedades. En las mismas bases de la filosofía moderna se evidencian posiciones encontradas frente al acontecimiento fundacional de la modernidad política, contemporáneo a su tiempo, la Revolución francesa. Goethe, Schiller y Hegel, en tanto se informan del transcurso de este proceso, expresan su desencanto progresivo, en tanto que Kant nunca abjura de su admiración por los principios que inspiraron el movimiento, pero, al tiempo, desautoriza el derecho a la insurrección social. Lo cierto es que la filosofía moderna está conectada profundamente con los avatares del día a día, brindando argumentos y construyendo sistemas explicativos: Hegel y su justificación del naciente Estado nacional; Marx y el pujante capitalismo, su dinamismo y sus miserias; Nietzsche y la crítica al historicismo decimonónico; Wittgenstein y la crisis del lenguaje, etc. Más cercano a nuestro tiempo, Wolfram Eilenberger, director de *Philosophie Magazin*, defiende la aplicación de la filosofía al proceso de aclarar nuestras dudas y dilemas actuales. ¿Requiere la filosofía para su desarrollo el *tempo* lentísimo y rutinario de Kant en la provinciana Kö-

nigsberg, o, al contrario, el hiperconectado y fugaz de nuestro mundo? O, dicho de otra manera, el lugar del filósofo y de su obra o bien se instalan en la distancia y la lenta reflexión, no urgida por la necesidad de expresar opiniones al calor de cada suceso, incluso modificándose, o están emplazadas en el imperativo de aparecer, como figura ungida y emblemática, prodigando sabiduría instantánea y de fácil digestión, ante todo el discurrir de lo humano, la sociedad y la cultura.

El otro componente de esta digresión es el de la escritura misma de la filosofía: la labor filosófica ha explorado desde el texto cuasi oracular de los presocráticos al diálogo platónico, de la comunicación oral directa de Sócrates a los tratados aristotélicos, modelos para un gran tramo de la escritura de la filosofía durante siglos, hasta llegar a indagar otro tipo de escrituras: el mito o leyenda platónicos, el aforismo nietzscheano, el ensayo colindante con lo literario de Montaigne, las cartas de Voltaire, la paradoja, el esoterismo sólo para iniciados<sup>5</sup> o su opuesto, el opúsculo periodístico que trata de llegar a un público general, el texto calcaido del modelo científico decimonónico, los hipertextos derridianos, la novela, etc. Estas formas de escritura no están desligadas del rol social del filósofo, de su reconocimiento y del alcance que pretenda para sus ideas, lo mismo que del carácter mismo del pensamiento y su exposición.<sup>6</sup> Hoy, el artículo periodístico, el ensayo, el blog, la entrevista, el libro electrónico editado "en caliente", ofrecen otras maneras de explicitar el pensamiento de cada autor. Estos formatos, en los que su "maqueta" impone modos de comunicar y argumentar, permiten una gran difusión, pero deben conectarse con los in-



tereses y urgencias de los usuarios mediáticos. Es en este contexto donde aparecen los perfiles del ejercicio de la filosofía acotados por el periodismo, por el medio electrónico, por el rol del filósofo divulgador (en España Savater, Marinas, Argullol...), del polemista (Sloterdijk o Byung-Chul Han), del autor de bestsellers filosóficos (Foucault...),<sup>7</sup> del filósofo que incursiona en la política (de Cacciari a Mockus o Macron, que ostenta el título de Filosofía de la Universidad de París-Nanterre, y tesis sobre Hegel), el tertulio invitado al show de TV (formato tan bien desarrollado en Francia y Alemania), las exitosas series de TV sobre formación en filosofía (*Philo* en Francia, *Merlí* en España), los *streaming*, las *TedTalks*, el libro ilustrado<sup>8</sup> y los videoblogs...

Hoy, pues, tal vez es tiempo para replantear los esquemas de la producción y divulgación filosófica y sus configuraciones, de lo que de ella se espera y del rol que pretende asumir el filósofo. La urgencia posiblemente no riña con la filosofía, o, más bien, con ciertas prácticas filosóficas que dejan margen, también, para el lento rumiar del pensamiento, que exige otro tipo de compromisos para sus lectores. La “espuma de los días”, esa coyuntura acuciante que puede tomar forma de pandemia o de nuevas formas de acción política, son el foco natural de este ejercicio, como significó para Kant y

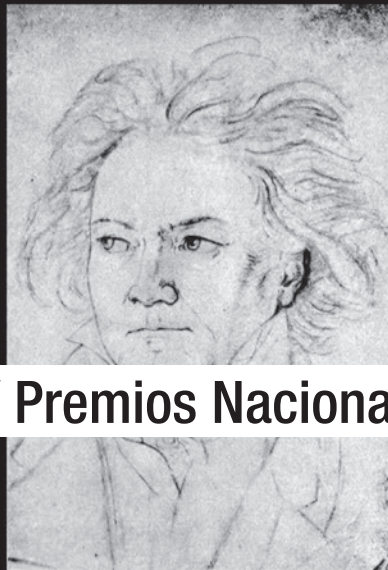
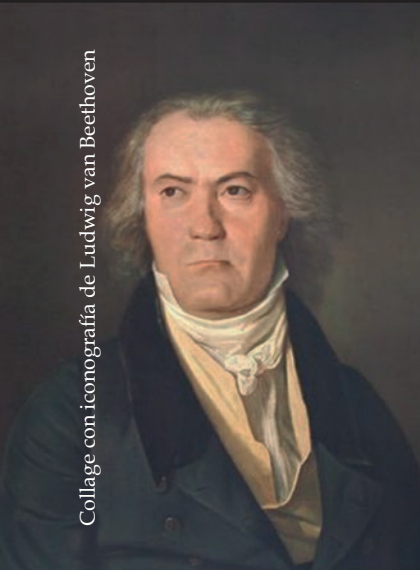
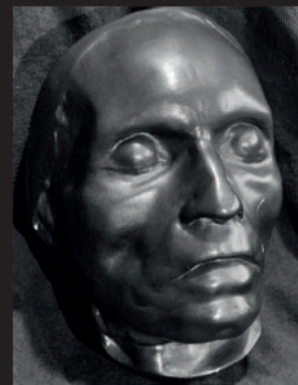
sus contemporáneos la Revolución de 1789. ¿Habrá espacio para esta reflexión y sus ecos en los planes de formación de nuestros estudiantes de filosofía?

## Notas

- 1 El precedente literario, *La lentitud* (1995), novela-ensayo de gran belleza, de Milan Kundera no alcanzó los laureles de ventas ni las aplicaciones socio-políticas del de Honoré.
- 2 “(...) la creatividad y la intuición congénitas, (...) la imaginación, la clarividencia precoz y la sabiduría del corazón”. AAVV (1996). *Colombia: al filo de la oportunidad*. Tercer Mundo, p. 28.
- 3 Trakakis, N. N. (2018). “Slow Philosophy”. *The Heythrop Journal*, LIX, 221-239. DOI: <https://doi.org/10.1111/heyj.12608>
- 4 “I have no great quickness of apprehension or wit which is so remarkable in some clever men, for instance, Huxley” (citado en <https://fs.blog/2016/10/charles-darwins-reflections-mind/>).
- 5 Ver: Melzer, A. M. (2014). *Philosophy Between the Lines: The Lost History of Esoteric Writing*. The University of Chicago Press
- 6 Como sugiere Lysaker, J. T. (2018). *Philosophy, Writing, and the Character of Thought*. The University of Chicago Press
- 7 En su *Historia del estructuralismo* (Tomo I. *El campo del signo, 1945-1966*), François Dosse recoge el titular del *Nouvel Observateur* para uno de sus capítulos “Foucault (vende) como rosquillas” (p. 370), aludiendo al éxito en ventas de *Las palabras y las cosas*.
- 8 Como el magnífico *Nietzsche* de Maximilien Le Roy y Michel Onfray, inspirado por el libro *La inocencia del devenir. La vida de Friedrich Nietzsche* del mismo Onfray, y publicado en 2012 por Sexto Piso.



281



# Beethoven / Premios Nacionales de Cultura

Collage con iconografía de Ludwig van Beethoven



# Ludwig van Beethoven. 250.º aniversario de su nacimiento

Luz Marina Monroy Flórez

Que esto será un pequeño intento de poner algunas palabras ante el llamado a celebrar los 250 años del natalicio de Beethoven, es algo que se debe indicar desde el principio. Ante la pregunta constante de por qué necesitamos a Bach, Beethoven o Mozart, se argumenta una y otra vez que los grandes compositores y creadores no pertenecen solo a Europa, sino que son patrimonio compartido por la humanidad y que tenemos el derecho a acceder al patrimonio musical del mundo, y a ser educados para apreciarlo, a la par que vamos elevando el nivel de investigación y divulgación del magnífico repertorio musical e intelectual que se ha producido en nuestro país y que hoy, por fortuna, encuentra intérpretes y académicos cada vez más afinados en la tarea de escudriñar y divulgarlo. La *Agenda Cultural Alma Máter* no quería ignorar en sus páginas el aniversario del maestro de Bonn, pese a ser plenamente consciente de lo difícil que resulta hoy por hoy encontrar nada nuevo acerca de uno de los artistas más minuciosamente estudiados, analizados y detallados de todos los tiempos.

Quizá la vida no sea tanto una cuestión de estructura lógica cuanto de temas y variaciones. El tema principal en la vida de un artista es su arte; los diversos elementos y peculiaridades de la personalidad son otros tantos temas y se haría imposible abarcarlos aquí. Hemos pretendido en todo caso

dejar unas palabras sobre algunas temáticas beethovenianas y, dado que, *stricto sensu*, nunca podemos realmente comprender al otro, como de hecho, en tantas ocasiones resultamos extraños para nosotros mismos, sería cuestionable y poco realista interpretar la vida de otro desde la distancia temporal, y bajo un prisma actual. Los esclarecedores análisis musicales, tributarios, claro está, de más de un siglo de bibliografía, a la vez rigurosos y asequibles para el aficionado medio, nos ayudan a profundizar en nuestro aprecio y disfrute de sus obras. Análisis al hilo de los cuales se van precisando las aportaciones de Beethoven al desarrollo de los géneros y de las estructuras y formas musicales heredadas, a la vez que se revisa su atribulada vida desde sus iniciales triunfos, pronto oscurecidos por el temprano deterioro de sus facultades auditivas.

En tanto que hombres y artistas, para formarse una idea cabal de los compositores es esencial escuchar atentamente lo que dicen, sea en sus escritos personales o en las palabras tejidas en encuentros documentados con otros; una carta es más fiable; los recuerdos de otras personas acerca de lo que dijo alguien son siempre cuestionables. No hay respuesta a esta inevitable incapacidad de la biografía, que no es otra que nuestra incapacidad última para conocer al otro, más allá de señalar que cualquier cosa que una persona hace, dice o escribe la revela de una manera

que trasciende lo superficial, si se saben leer los signos. Al respecto, hay unas palabras del compositor, en las que afirmaba sentirse *el más miserable de los mortales* y cerraba con un “Adiós, y no me olvidéis del todo en la muerte; tengo derecho a esto de vuestra parte”. Proceden de lo que conocemos como el “Testamento de Heiligenstadt”, la carta no enviada que escribió a sus hermanos en octubre de 1802, cuando se dio cuenta de que su sordera y su salud no harían sino empeorar, y se enfrentó a la decisión de si vivir con aquello o terminar con todo.

Beethoven se encontraba, de acuerdo con lo comúnmente admitido, en un estado de transformación profunda y se estaba abriendo nuevos caminos — algo a lo que en la actualidad nos referimos como el comienzo de su período creativo medio o *estilo heroico*—. Su profecía resultó acertada: su vida estuvo llena de dificultades, y sólo consiguió hacerla soportable y significativa gracias a su arte. Los problemas no aminoraron su pasión creadora; durante toda su vida halló refugio en la composición que, junto al disfrute de la naturaleza, serían su búsqueda de alivio ante el sufrimiento. Si los años 1813 a 1815 le contemplan en la cúspide de su fama internacional, aunque con creatividad menguada, el Beethoven que resurge del trance, ya definitivamente aislado del mundo, alejado de las modas por el encierro obligado en su propio cuerpo y abrumado por problemas familiares, alumbrará obras incomprendidas por sus contemporáneos, cuyos horizontes no serán trascendidos hasta épocas muy posteriores. Aunque necesitó emplear mucho tiempo en la ponderación de alternativas y en la toma de difíciles decisiones composicionales, cambiaba a menudo su opinión sobre estas opciones.

Algunos aspectos que me gustaría apuntar de Beethoven son que se trata de un artista con mentalidad y formación del siglo XVIII, pero cuyo primer público fue la generación romántica de comienzos del siglo XIX; que una de las pautas de su gran originalidad era que tomaba el pasado como modelo para luego hacer con ese pasado, en todos los aspectos, algo *más*: piezas *más* largas e intensas emocionalmente, conjuntos *más* grandes en los que ampliaba el grado de contraste más aun que lo que se hiciera en el pasado, y que varió los esquemas formales tradicionales del estilo clásico vienés, todo ello sin intención revolucionaria. Se mantuvo fiel a esa tradición, a sus raíces en la Bonn de finales del siglo XVIII, especialmente a la década revolucionaria de 1780, y a sus principales modelos y héroes, con Mozart, Haydn, Händel y Bach a la cabeza, aunque la personalizó y extendió. Beethoven intensificó la sensación de la presencia del artista detrás de su arte.

Doscientos años después, su música sigue siendo relevante y nos habla de una forma humana y directa. Beethoven entendió cosas sobre lo que significa ser humano, y supo traducirlo en música. Ese hombre de carácter extremadamente intransigente fue también un hombre con una gran comprensión. Detrás de sus obras inmortales descansa una cantidad de fuentes manuscritas que dan testimonio del esfuerzo requerido para llevarlas a buen término: partituras autógrafas que en ocasiones exhiben las cicatrices de batallas creativas y, especialmente, los cuadernos de apuntes en los que reunió las ideas musicales que en último término habrían de encontrar su concreción en dichas obras.

El hombre experimenta deseos de trascendencia, de inmortalidad, que la realidad

frustra y en ese conflicto se crea una cierta angustia vital; tal fantasía de inmortalidad está sostenida, en teoría, por la desmentida de la muerte, agregando la vocación de dejar huellas en el paso por la existencia. Su deseo se cumplió: inmortalizarse en la experiencia humana que hoy lo evoca en todas las esferas culturales y le rinde homenajes más que merecidos a 193 años de su muerte.



# La deuda del cine con Beethoven y la música

Sergio Alberto Henao

*Sobre el cristal de una ventana, el aliento se congela  
esperando un hombre en la oscuridad,  
dentro del marco de un cuadro,  
tan místico y espiritual. Una voz se expande  
en un grito desgarrador... La música se va  
entrelazando,  
inolvidables notas y pizzicatos, el ritmo me llama.  
Estoy en la noche, mientras la luz del día trae  
un silencio sereno y vacío.  
Esto ya no significa nada para mí.  
¡Oohhh, Viena!*

Midge Ure, *Ultravox*, Viena, 1985

Si se revisa rápidamente la filmografía sobre la vida de Ludwig van Beethoven, un espectador informado podrá encontrar unos cuantos documentales biográficos y tres o cuatro argumentales, basados en algunas anécdotas conocidas, que recrean de manera muy libre desde la ficción pasajes de la vida del genio musical. Sin embargo, ninguna acude de manera directa a sus peripecias y dificultades, a pesar de que la vida de Ludwig van Beethoven contiene todos los ingredientes trágicos, melodramáticos, inclusive irónicos, y gloriosos e inspiradores que la industria del cine podría con todo éxito convertir en un relato poderosamente emotivo y audiovisualmente magnificante.

Aunque existen múltiples documentos y testimonios confiables de primera mano de quienes lo trataron y conocieron, aquellos pocos largometrajes y unos cuantos documentales apenas sí se han fijado en la vida y el alma del genio rebelde de Bonn. Pareciera

que las producciones que existen sobre Ludwig van Beethoven tuvieran que partir de su carácter volcánico, de la continua tormenta de su estado anímico para poder explicar en parte la naturaleza de su obra. Es casi como un lugar común presente en varias de las versiones que existen sobre la vida y obra del compositor.

Existen tres películas realizadas en los últimos veinte años por parte de directores como Bernard Rose (*Amada inmortal*, 1994), Simon Cellan-Jones (*Eroica*, 2003), Agnieszka Holland (*Copying Beethoven*, 2006), las cuales recrean de manera libre algunos detalles sueltos de la vida del gran músico, sin que abarquen la complejidad de su vida ni la profundidad de su personalidad de manera convincente.

La primera se basa en la carta que el propio Beethoven dejó luego de su muerte, dedicada a una enamorada a quien mantuvo en secreto. A pesar de que le heredó su fortuna y legado a su sobrino Karl, en el filme se parte del supuesto de que es a la “amada inmortal” a quien Anton Schindler, discípulo del maestro, debe buscar para hacerle entrega de los bienes del músico. De este modo la película desarrolla una historia hartamente artificiosa e inverosímil, al estilo del detective sentimental que sigue una pista tras otra, mientras reconstruye por defecto la vida y los secretos del difunto.

La segunda es la versión más respetable; producida por la BBC para televisión, se

basa en el estreno de su tercera sinfonía *La heroica* en 1804, dedicada inicialmente a Napoleón, y en los pormenores de su relación conflictiva con sus mecenas y su discípulo y en el intento vano de casarse con su enamorada de la época, la condesa viuda Josephine von Brunswik.

La tercera película en mención es la menos convincente, a pesar de que la dirige la realizadora polaca Agnieszka Holland, una veterana y consagrada cineasta de quien se esperaba una mejor demostración de su oficio. En esta, la historia introduce a una joven copista de partituras, quien aspira a convertirse a su vez en una compositora. Esta versión se aleja mucho más decididamente de la historia de Beethoven, pues no se conoce que el músico haya tenido bajo su ala a ninguna mujer y recae en los mismos lugares comunes de un carácter intratable, atorrante, cuyas causas no aparecen explícitas.

También se puede encontrar en los portales un buen documental que hace parte de una serie más amplia sobre otros grandes compositores, producida también por la BBC y presentado por el director de orquesta Charles Hazelwood (*El genio de Beethoven*, 2005), el cual, en tres capítulos de una hora, hace el recuento de la vida, y las características y los momentos cumbres de su obra. Es en el tercer capítulo de esta serie titulado "La fe y la furia" en donde mejor se logran compaginar vida y obra, *ethos* y estética, sufrimiento y creación, y se alcanza a plasmar la paradójica magnificencia del espíritu de Ludwig van Beethoven. En este capítulo se relatan los últimos nueve años del compositor y la tenaz disputa con su cuñada por la custodia de su sobrino Karl, en un contrapunto que refleja la manera sublime en la

que concibe sus últimas creaciones, incluida la *Novena sinfonía*.

La consecuencia de la escasa producción para el séptimo arte es que aún no hay una realización que le haga homenaje a este genio superior de la música que se compare a aquella maravillosa realización que el director checo Milos Forman produjo sobre la vida de otro gigante: Wolfgang Amadeus (*Amadeus*, 1984).

Y es una lástima que, a más de cien años de la invención, desarrollo técnico y evolución narrativa y audiovisual del cine, no haya aparecido un realizador y/o un guionista capaz de recoger y sintetizar todas aquellas peripecias de la vida de este hombre que vivió y sufrió en carne propia las dificultades, frustraciones, amarguras y paradojas, de las cuales la misma industria echa mano en otras tantas producciones supuestamente biográficas, armadas desde la ficción más que desde la realidad, en muchos casos abusando de las licencias narrativas, y cuya parábola o moraleja dejan un sinsabor de inverosimilitud y artificio.

Tan pronunciada ha sido la tendencia, que es como si de la forma de relatar algunas vidas cuya superación es el *leit motiv*, se hubiera constituido un subgénero aparte dentro de los llamados *biopics* o biografías en el cine, con ese sello característico de Hollywood. Algunos de estos ingredientes se pueden identificar fácilmente por parte de cualquier espectador, pues son tan frecuentes que se han convertido en estereotipos para los cuentos edificantes, en los que se pretende que el espectador encuentre la misma admiración e inspiración para superar dificultades casi imposibles, muy al

estilo de la prosa narrativa de cierto gurú latinoamericano de autoayuda de multimillonarias ventas o de algunas adaptaciones cinematográficas de algunos mártires de la historia.

Pero a pesar de aquellas características tan reconocidas para la industria del cine, la vida de Beethoven aún no ha merecido el esfuerzo de ningún talento que consolide para la pantalla grande el gran relato de su vida y obra, a pesar de que en ella sí hay reales grandes dificultades desde la misma niñez, ante adversidades como la implacable disciplina del padre, de quien se dice que llegaba muchas veces al maltrato cruel, no sólo físico sino emocional, hasta el grado de que se señale por parte de biógrafos este comportamiento paterno como uno de los determinantes en sus años posteriores, no sólo de sus constantes cambios de humor sino también como una de las características constitutivas de gran parte de sus obras; verbigracia, el cambio abrupto de *tempo*, el patetismo que muda violentamente al frenesí telúrico sin mediar acordes más moderados, síntoma de su genio creativo y símbolo del contexto revolucionario de la época a cuyos ideales el músico se adhería.

Para el séptimo arte, tampoco la continua enfermedad de la madre y su imposibilidad para protegerlo y brindarle un cariño que le diera seguridad y firmeza en su vida amorosa ha sido tema desde el cual pudiera partir alguna versión de la vida de Beethoven, ni acerca del perenne alcoholismo del padre ni la fortaleza de un carácter para hacerse cargo de sus hermanos cuando apenas sí comenzaba a generar recursos por sus propias creaciones, o los grandes desengaños amorosos, una y otra vez, llevado por su tempe-

ramento enamorado —aunque en los testimonios de sus cartas, siempre permaneciera en la fe por encontrar algún día el amor de su vida,—, como si repitiera un patrón de contención por sí mismo y con este alimentara la inspiración para muchos de sus motivos creativos —muy al contrario del propio Mozart, a quien su padre amonestaba para que aplazara su matrimonio y con ello evitara su detrimento creativo—. Otros detalles llamativos de la vida de Beethoven aparecen en su intento por atenuar su sordera a través de la fabricación de cornetines adaptables al oído, por parte de un mecánico y quien parece haber participado a la vez en la invención del metrónomo, con el que el propio músico impulsó la comprensión de algunas de sus obras, cuyo *tempo* constituía un desafío para la interpretación de músicos acostumbrados a ritmos más serenos.

Inclusive, a propósito de tantos aspectos extravagantes, un buen guionista podría encontrar mucha parte del trabajo de organizar y encajar estas piezas si partiera de una biografía familiar de Maynard Solomon, fallecido recientemente, quien combina la musicología con el psicoanálisis aplicado.

En fin, son tantos los detalles que siempre se han mencionado de la vida de Beethoven, más allá del lugar común que siempre se cita (la paradójica sordera en quien debía tener el mejor oído para valorar en toda su plenitud su propio arte), que siempre quedarán otros no menos sintomáticos, propios del espíritu de los genios, como el hecho de cambiar de domicilio tan frecuentemente que sus biógrafos le llegan a contabilizar ochenta lugares en los que seguramente muchas veces desesperaba a causa de su galopante sordera y sus continuos dolores de estómago, o la

manía de contar cada grano de café al desayunar, de modo tan tajante, que no aceptaba su primera comida del día si no confirmaba él mismo la cantidad de granos.

Y, con los anteriores temas mencionados, no quiero decir que estos debieran ser las únicas fuentes vitales u obligadas citas de cualquier versión para el cine que pretenda narrar la vida del genio —ni tampoco porque constituyan el meollo de un carácter excéntrico—, quiero más bien señalar que de estas podrían partir versiones menos caricaturescas y faltas de veracidad, como alguna de las mencionadas antes. De ellas podrían construirse relatos más ricos argumentalmente quizás, porque en ellas radican parte de las contradicciones individuales, de los síntomas espirituales y psicológicos, en ellas se ocultan muchas de las explicaciones de la fuerza y la intensidad de sus creaciones, de la lucha sobrehumana del hombre que se sobrepone a lo imposible como si de un duelo contra las fuerzas del destino se tratara, como si el compositor se asumiera

de igual a igual frente a la fatalidad de la naturaleza y de su designio para él.

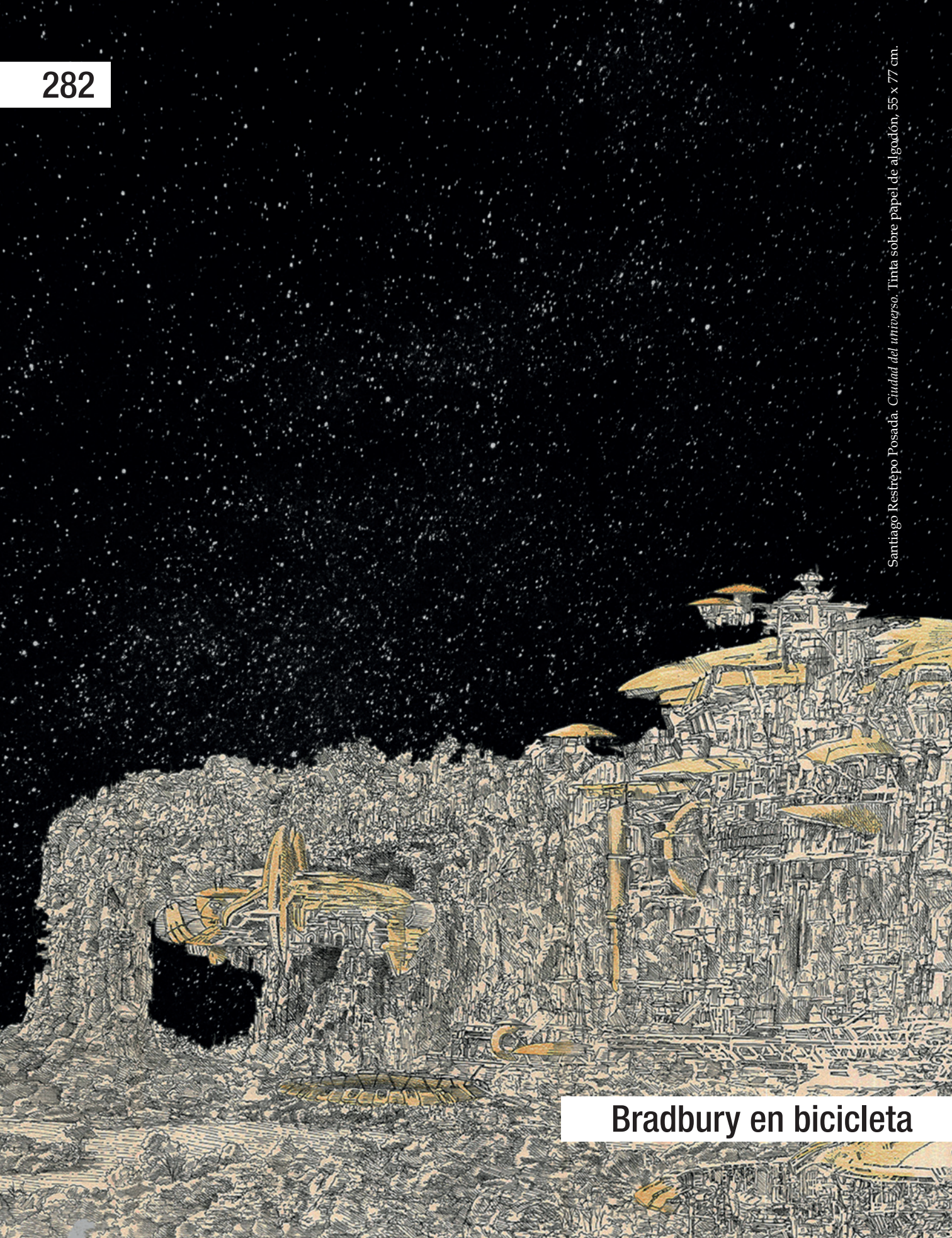
Desde estas visiones, que aún el cine no retoma, es que la obra de Beethoven —como la de otros grandes artistas—, se puede también pensar respecto del valor, no sólo musical de su obra para su tiempo y la historia sino, además, que a través de esas peripecias se puede leer la expresión del artista como ser individual ante su tiempo y su estética del periodo en el que vivió.

Para un recuento más completo de la filmografía acerca de Ludwig van Beethoven ver:

- [https://sineris.es/la\\_vida\\_de\\_beethoven\\_en\\_el\\_cine.html](https://sineris.es/la_vida_de_beethoven_en_el_cine.html)
- <https://musicaenmexico.com.mx/ludwig-van-beethoven-en-el-septimo-arte-ii/>

Recomendables, también, las obras sobre Beethoven de Maynard Solomon: *Beethoven* (1998); *Memorias de Beethoven* —con Gerhard von Breuning— (2003) y *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination* (2004).





**Bradbury en bicicleta**



# Ray Bradbury y el arte de escribir

José Luis Ortiz Garza

## Sobre el encuentro. O la llamada. O sobre ambos

Iba yo a la Feria Internacional del Libro de la ciudad de México. Descendí del metro. Apretaba el paso. Resonaban cláxones y tonadillas de cilindros. Con emoción. Era la adrenalina viajando en el carril de alta velocidad de mis arterias. Brillaba el sol en los fresnos, pirules, acacias y cedros de la Alameda central. Brillaba el sol en sus fuentes y en las de los ojos de los niños. Como animando mi emocionado paso, exhalaban sus fragancias rosas, magnolias, azaleas y siemprevivas. Malacostumbrado, majadero, desdeñaba la inmerezca escolta de palacios y templos centenarios.

Crucé una manta atada entre dos arbotantes. La leí de prisa. Y regresé. “Feria Alternativa del Libro”, decía. Frené yo, la adrenalina no. ¿Alternativa? Eran libros en remate. Saldos. Prácticamente nuevos. Expulsados de las grandes tiendas, huyendo de las garras del reciclaje, se ofrecían como esclavos voluntarios. Exiliados. Desahuciados. Descartados. Expósitos en promiscuo gueto. Varsovia 1941. Ciudadanos *non gratos*. Sin signos de tortura. Muchos aún embalsamados en su placenta plástica.

Bien disciplinados, los apilados en la mesa conservaban posición de firmes. Los rebeldes, los del asfalto, parecían arrestados. Los cinchos metálicos por esposas, el frío como vigía. El resto, los que sufrían lesio-

nes o discapacidades, como avergonzados de su exclusión. Encimados en promiscuas, casi obscenas, posiciones, llamaban a compasión. los del montón, los carapálidas, los indultados antes de sucumbir en las trituradoras o en hornos crematorios.

Estiré el brazo y tomé uno de color amarillo. Pastas blandas:

Ray Bradbury  
*Zen en el arte de escribir*

— Cincuenta pesos  
— Me lo llevo.

## Sobre Ray Bradbury

Bradbury. El estadounidense que murió en 2012 y que en 2020 celebramos el centenario de su nacimiento.

Bradbury, el mexicano. El que setenta años antes había contemplado, fascinado, el mismo escenario que yo pisaba.

Bradbury, el infatigable. El que hizo de su máquina de escribir una chistorra para extraer increíbles historias.

Bradbury, el prolífico. El autor de más de quinientas obras, entre las que destacan *Fahrenheit 451* y *Crónicas marcianas*, dos libros llevados a las pantallas que marcaron varias generaciones e inspiraron a escritores y guionistas. A mí, por supuesto.

Bradbury, el precoz. El que a los doce años escribía ya mil palabras al día y al menos un cuento por semana.

Bradbury, el esforzado. El que muy pronto se ganó la vida vendiendo sus historias.

Bradbury, el mitómano. El que a los nueve años llenó su mente de fantasías devorando historietas con personajes como Buck Rogers.

Bradbury, el merodeador. El viajero, el explorador de lugares recónditos, de aldeas, de circos, de áticos, de arrabales, de bibliotecas, de cementerios, catedrales y barrios bajos. El que tomó del México mágico, profundo, surrealista, argumentos y viñetas de fantásticas historias.

Bradbury, el imaginante. El creador de monstruos verdes, platillos voladores, robots, y mundos utópicos y distópicos.

Bradbury, el misterioso. El de las salidas aterradoras y los diálogos inquietantes.

Bradbury, el triunfador. Autor de guiones de películas fantásticas y programas de televisión como *Dimensión desconocida*.

Bradbury, la celebridad. El ganador en 2007 de un Premio Pulitzer especial por su prolífica trayectoria literaria y su impronta en el género de la ciencia ficción. *Magna cum laude*.

\*\*\*

### Sobre el libro *Zen en el arte de escribir*.

Un compendio de experiencias de escritores o de quienes pretenden narrar historias.

Once ensayos en que reafirma que la creación literaria es un gozo, un arrebato, una iluminación semejante al concepto budista de zen: estado al que se llega a través de la meditación, la auto-contemplación y la intuición.

Un libro delicioso, pletórico de ejemplos, anécdotas, obras recomendables, consejos, experiencias.

Lo que Bradbury practicó intensamente durante siete décadas: leer, viajar, ver cine, leer poesía, aprender de los clásicos, crear listas de palabras relacionadas, pasear y reflexionar, imaginar, dialogar, escribir diariamente, tener férrea disciplina, observar, y arriesgarse en la trama, en el léxico, en la sintaxis.

Fabuloso, por ejemplo, es el relato en zen de su encuentro con "El Señor Eléctrico". Actor de una sórdida feria trashumante de mala muerte, Ray lo conoció cuando tenía sólo doce años. Tras sentarse en su silla eléctrica, el juglar ordenó con imperiosa voz la descarga de diez billones de voltios que surgieron de pronto en energía azul y restallante. "Moviéndose hacia el público, con los ojos en llamas, el pelo blanco de punta y arcos de chispas entre los dientes, sonreía y rozaba las cabezas de los niños esgrimiendo una espada Excalibur, armándolos caballeros con un toque de fuego. Cuando la primera noche se acercó a mí, me golpeó los dos hombros y la punta de la nariz. El rayo saltó a mi cuerpo. El Señor Eléctrico gritó: '¡Vive para siempre!'".

### Sobre el paradero del libro

*Zen en el arte de escribir* fue expulsado de las grandes librerías en mi país. No reeditaba, supongo, de allí el lote en ganga. Bien cuida-

da, por cierto, esa tercera reimpresión de Minotauro del 2008. Compré sólo uno. ¡Grave error! Está en calidad de desaparecido, como decenas de miles de mis conciudadanos. Tampoco he salido a cazarlo a esos oscuros cotos de caza; posiblemente esté allí, en un rincón de una librería de viejo de la avenida Donceles, o en una edición anterior. No merece ese destino, pero es comprensible. No es un libro para el vulgo, ni un *Best Seller*.

En cualquier caso, se puede comprar en su versión en inglés, o descargarse desde sitios como Amazon. Es posible, también, que un día, camino a otro sitio, escuchen su llamado. Que sea él quien los busque. Yo tuve esa suerte.

# Del libro como resistencia o del lector bajo sospecha

## A propósito de *Fahrenheit 451* de François Truffaut

Juan David Suárez Ceballos

### El germen

El 7 de septiembre de 1966 en el Festival de Cine de Venecia (Italia) se estrena el quinto largometraje del director galo, François Truffaut: *Fahrenheit 451* (Reino Unido). En aquel evento recibe la nominación al León de Oro por Mejor Película del año. Basado en la novela homónima (publicada en 1953) del escritor estadounidense Ray Bradbury, el filme es considerado por los especialistas como uno de los principales referentes del género de ciencia ficción a nivel mundial. Además, fue rodado en su totalidad en el Reino Unido y el nombre en cuestión alude al grado de temperatura en el cual arde el papel de los libros.

### Cacería de brujas

Un ejemplar (cuyas páginas se pasan solas, como ayudadas por el viento o, acaso, por una entidad paranormal) que contiene imágenes de pinturas de Dalí, entre ellas una referente a los jinetes del apocalipsis, señala el trágico desenlace que está a punto de ocurrir: la masiva quema de textos en la biblioteca de una gran casa. Libros de Chaplin, Marcel Proust, incluso un número de *Cahiers du Cinéma* (revista icónica francesa de crítica de cine mundial) sucumbirán a esta conflagración junto con un fotograma de la película *Sin aliento* de Godard (¿acaso

una declaración radical de Truffaut en contra de su colega y amigo? o, por el contrario, ¿una valoración al trabajo cinematográfico del contestatario director?).

Aquella escena en la cual vemos a la maestra de escuela inmolándose junto a sus libros, al prenderles fuego, antes que sean quemados por el cuerpo de bomberos, no sólo es un acto de rebeldía sino de orgullo y de proclama simbólica al decirle al mundo que, cuando perece o es destrozado un libro se asesinan las ideas, los legados, el tiempo, el amor y el esfuerzo que su autor le dedicó para que llegara a ver la luz. Si es una biblioteca entera, aun mayor será la aberración. Un crimen abominable, por donde se le mire, contra la humanidad misma.

“Los libros son simplemente basura. No tienen nada interesante”, proclama el capitán Beatty (Cyril Cusack) del cuerpo de bomberos a Guy Montag (Oskar Werner) el protagonista. A las claras, una concepción descabellada, absurda, totalitaria, inquisidora, censuradora y mutiladora, acerca del texto impreso: “Están prohibidos, por eso son peligrosos y están prohibidos porque hacen infeliz a la gente”, replica el orgulloso, oprobioso e irracional oficial.

No sabemos si es más aterrador el hecho de la quema de libros materializada por los bomberos (paradójicamente, encargados de

provocar el fuego en lugar de extinguirlo) que siguen órdenes del Estado de aquel país imaginario (aunque posible) o la pasividad de quienes ven el hecho y no generan acciones para impedirlo. Después de todo, en un mundo donde la costumbre se vuelve ley y la ley sanciona a todo aquel que se atreve a cuestionarla y a subvertirla, lo mejor para la mayoría es, simplemente, ver, cerrar la boca y obedecer. Una sociedad con mentalidad decadente, que todo lo deja pasar, y no rompe con esquemas preestablecidos (porque cree que son inmutables o nadie está autorizado a cambiarlos por miedo a desatar la furia de quienes gobiernan) es suficiente para que cualquier ideología imperante, por más tiránica que sea, prospere.

Afortunadamente, siempre hay quien no se conforma con la supuesta y nauseabunda normalidad impuesta por el establecimiento. Es, precisamente, el caso de Montag que, al rebelarse y poner en jaque al sistema, sabe que sus horas están contadas y solo los mismos libros serán el camino para su salvación.

Así ocurrió con regímenes totalitarios como el nazismo, el fascismo, el estalinismo (adscrito al comunismo soviético), el maoísmo (corriente que creó al comunismo chino), las dictaduras militares latinoamericanas y africanas del siglo pasado, las antiguas monarquías europeas, los reinados árabes (aún existentes), el gobierno de la dinastía de los Kim en Corea del Norte, por solo citar algunos de los más emblemáticos. Ninguno de ellos ha permitido que sus dictámenes y políticas sean rebatidas y derribadas.

El libro se convierte en el chivo expiatorio, en la disculpa para vendarles los ojos a la población iletrada, confundida o que pretenda

salirse del redil, violando la prohibición. La “peligrosa” fuente de conocimiento debe ser eliminada, desaparecida, a como dé lugar, de la faz de la tierra antes de que “contamine y corrompa” la apacibilidad del pensamiento y alma de las personas: “La gente las lee (refiriéndose a las novelas) y se siente infeliz con su propia vida. Le provoca querer vivir de formas que nunca podrían ser en la realidad... La única forma de ser felices es si todos somos iguales. Por lo tanto, tenemos que quemar los libros, Montag”, afirma Beatty.

## Narración encendida

El aporte sustancial de Bernard Herrmann (reconocido por la banda sonora de *Psicosis*, *Vértigo* y otras películas de Hitchcock y de algunos directores de prestigio) al frente de la composición musical, le introduce una carga de tensión, emotividad e intriga al relato. Los matices psicodélicos recurrentes en la contracultura de los años 60 del siglo xx, fueron aprovechados por Truffaut para integrarlos a la historia y producir en el espectador la sensación de estar en un período futuro y distópico dentro del cual toda forma de desprenderse del institucionalismo, fuera acallada o aplastada. De ello dan fe tanto la fotografía de Nicolas Roeg como la dirección de arte: tonos contrastantes, recargado uso del color, donde predomina el rojo de la estación y del carro de bomberos y el negro de los uniformes de los agentes que integran dicha elite incendiaria, similares a los que portaban los guardias de las SS (Schutzstaffel): temido y siniestro escuadrón militar al mando de Adolfo Hitler y del Partido Nazi.

Si bien el argumento es una adaptación del texto original de Bradbury y mantie-



ne la esencia de aquel, tiene la indiscutible impronta autoral del realizador de la *Nouvelle Vague* (la Nueva Ola francesa): movimiento cinematográfico surgido a finales de los 50 (en la centuria pasada) que rompió con esquemas de la narrativa clásica de Hollywood. Truffaut marca, sutil, pero directamente, la dinámica con la cual se va a desarrollar la película: una postura política, identidad, estética, su particular dirección de actores, un guión correctamente ensamblado, manejo preciso de las elipsis y el ritmo adecuados para cada escena y secuencia, elementos, en conjunto, con los cuales se construye un filme de gran calidad.

El montaje y la planimetría contribuyen a realzar el significado y simbolismo de esta fantástica pieza audiovisual en la cual las acciones, los espacios y el tiempo cinematográficos se sincronizan y acompañan perfectamente para narrarnos de manera progresiva (a través de la imagen en movimiento) esta sinigual ópera fílmica heredera de una joya de la literatura universal.

## Camino a la redención

Montag, al igual que el apóstol San Pablo, es un converso; pero, a diferencia de este, no lo hace gracias a la figura de un ser redentor de hombres, sino de un objeto tan pequeño y de simple apariencia que por siglos ha contribuido a reivindicar y salvar la humanidad del cáncer de la ignorancia, de apóstatas, dictadores y falsos profetas que solo desean imponer caprichos y voluntades decadentes e ideologías trasnochadas para someter a quienes, por desconocimiento, no

ven más allá de lo que podrían percibir si tuvieran acceso, fácilmente, a los libros.

Nuestro héroe prende fuego a su lecho matrimonial, primero; luego, procede a quemar su tv de muro y, por último, contra su voluntad, se anticipa a sus compañeros y destruye con el lanzallamas novelas como *Lolita*, *Moby Dick*, *Las aventuras de Tom Sawyer*, en fin. Todo un acto de liberación con el cual corta, definitivamente, los vínculos que lo unían a esta despiadada y funesta organización denominada con el mismo nombre del libro y el filme.

Como todo hombre transformado, al pasar de la incineración al rescate de obras literarias e impulsado por su amiga Clarisse (Julie Christie), Montag irá en búsqueda del paraíso en la tierra, donde leer no sea ilegal y vetado, sino una obligación disfrutable, una declaración de principios, puesto que, aunque no se puedan retener libros tangibles en aquella zona de tolerancia, cada quien debe aprenderse por completo un texto y volverse uno de estos, rebautizándose con su respectivo título. De este modo el legado se transmitirá a las generaciones venideras.

*Fahrenheit 451* es una crítica sin piedad alguna a la censura y manipulación del pensamiento y las libertades individuales desde cualquier frente o campo que provenga, sea del partido o movimiento político que domine una nación, de la figura idealizada e intocable de un dictador o de los medios de comunicación que cumplen un papel clave a la hora de cambiar todo según su conveniencia y, casi siempre, sin que nos percatemos de ello.





Elizabeth Builes. *Fronda*. Gouache y lápiz de color sobre papel. 2020

Yo, por ejemplo



# Historias de vida y formación

Christine Delory-Momberger

La explosión biográfica, acaecida desde 1970, en los diversos registros escritos, orales, performativos, ha incidido de múltiples maneras en la literatura, las ciencias sociales y los medios de comunicación, así como en las prácticas de formación de las personas.

En la literatura, el predominio de obras de inspiración autobiográfica es una marca sobresaliente de la producción cultural de nuestro tiempo, con un volumen y una calidad tales que trasciende las fronteras lingüísticas y ha inducido el traslado de la escritura autobiográfica desde la simple condición de categoría textual al de un género de pleno derecho. Un género que abarca hoy en día escritos tan disímiles como la autobiografía literaria, la autobiografía intelectual, el diario íntimo, el diario de campo, el diario del escritor, los relatos de viajes, la correspondencia, las memorias, los libros de entrevistas. Su influencia en el teatro, la poesía, el ensayo, el cine, las artes visuales, el *cómic*, es igualmente insoslayable. Su teórico e historiador emérito, Philippe Lejeune, argumentó la validación del género autobiográfico según dos criterios principales que definen mejor que cualquiera otra consideración de forma la empresa autobiográfica moderna: la enunciación en primera persona y el pacto autobiográfico que sella el compromiso con el lector de atenerse a un relato verídico.

Cuando se habla de historias de vida se designa un conjunto heterogéneo de narracio-

nes que reúne desde las *biopics* a los autorretratos: las vidas de estrellas del espectáculo o del deporte, o de líderes sociales y políticos, los testimonios, fragmentos, recuerdos, relatos de experiencia que nutren los tirajes de periódicos y revistas, como también los reportajes o documentales radiofónicos y televisivos que dan voz e imagen a vidas ilustres o anónimas. Este es el caso de los canales receptivos del desborde de las confidencias de individuos-masa acerca de su intimidad, de los *reality show* y *docu-soaps*, reales puestas en escena intrusivas de la vida privada, amén de las infinitas avenidas por donde transitan las vivencias más personales en las redes digitales. Sea que se trate de una palabra auténtica o de una exhibición narcisista, de un testimonio verídico o de una incierta operación comercial o política, no es fácil indagar por los intereses que las motivan y los efectos esperados por parte de un grupo indeterminado de actores. De lo que no cabe duda, es de que este fenómeno social responde tanto a necesidades identitarias de reconocimiento de uno mismo en el otro, un otro a la vez familiar y mantenido a distancia, como también a sentimientos de aislamiento o soledad propios de la vida moderna, y a la ilusión de mantener un vínculo social, así sea de modo interpuesto por medio de los dispositivos electrónicos.

A lo largo del siglo xx, diversas ciencias sociales aportaron a la definición del objeto de estudio y a los recursos del método de las historias de vida, así como a su desarrollo

y conquista de posiciones en el mundo académico. En sus orígenes, rondando los años veinte, en la llamada Escuela de Chicago, se desata una búsqueda empírica con el fin de “estudiar la sociedad en su conjunto” en el contexto de la oleada migratoria constitutiva de la sociedad norteamericana, haciendo uso de la historia de vida como un método cualitativo articulado en torno a la palabra del actor social. Los llamados documentos personales (cartas, diarios íntimos, avisos de prensa) abren sitio en la investigación social a la *life story*, no sin enfrentar los rechazos de algunos. Una verdadera época dorada de la sociología empírica norteamericana y de la antropología social y cultural, que habrían de resistir después el eclipse ocasionado por los estragos de la Segunda Guerra Mundial. A lo cual contribuyó la competencia de los métodos cuantitativos traslapados de las ciencias positivas, simultáneamente con la de otros marcos de interpretación, tales como el marxismo o el estructuralismo, inclinados al rechazo o la suspensión de la confianza en la palabra del sujeto.

Un renovado interés surge en Europa a partir de los años setenta, esta vez orientado hacia variados campos profesionales en los que se pone a prueba el “enfoque biográfico” —según la denominación de Daniel Bertaux—, principalmente en trabajos de sociología crítica basados en relatos de vida seleccionados para establecer trayectorias y recorridos profesionales. En la década siguiente, la atención oscila de la recogida de información factual, cuyo volumen y densidad son garantía para validar los relatos de prácticas en una misma categoría socioprofesional, al reconocimiento de la singularidad de relatos acabados y trabajados por los propios actores. Los cambios producidos a

lo largo de este periodo han sido acompañados por una doble reflexión: por un lado, sobre el estatus de la historia de vida y su valor como documento científico, y por el otro sobre el relato de vida como objeto de lenguaje y sobre su dimensión de autocreación en tanto práctica *autopoiética*.

A partir de entonces, las historias de vida se instalan en el campo de la formación en cuanto son apropiadas como “artes formadoras de la existencia” (según la expresión de Gaston Pineau): el relato ya no sólo es considerado desde una perspectiva de investigación etnosociológica —conforme al planteamiento de Bertaux—, sino como un campo de experiencia y un instrumento de exploración formadora. El libro *Producir su vida: autoformación y autobiografía* (1983), escrito en pareja por Pineau y Marie-Michèle, señala el camino por seguir en la adopción de la historia de vida como práctica de formación, en un contexto marcado por las hondas transformaciones que sacuden a la sociedad, que conllevan la pérdida de los referentes tradicionales que puntuaban el desarrollo del individuo a través de etapas claramente reconocidas que se suceden en un orden inmutable. La desintegración de ciertas estructuras y la precariedad de la vida profesional obligan al individuo a una vigilancia permanente de lo vivido y a una reapropiación constante del sentido de la vida. La práctica de la historia de vida aparece así como un modo del sujeto de acceder a su propia historicidad, de ser el actor de su vida.

Mi trabajo de investigación en las décadas recientes ha buscado aproximar los aportes de la perspectiva literaria y semiológica, mantenida entre otros por Philippe Lejeune, y la perspectiva antropológica inaugu-

rada por George Misch y Georges Gusdorf. Sobre estas premisas se afirma mi obra titulada *Las historias de vida. De la invención de sí al proyecto de formación* (2004, inédita en español), en la que trazo el bosquejo de la historia de las relaciones que se tejen entre las distintas formas de expresión de sí de los individuos dentro de marcos sociales determinados, para delinear el objeto de estudio que Michel Foucault nombrara en términos de las prácticas de sí; es decir, los modos socio-históricos de relación consigo mismo, tal como son incorporados en tecnologías del yo de uso corriente. El esfuerzo genealógico consiste en hacer visible la dialéctica que opera entre las formas discursivas que en cada sujeto y en cada época son reinventadas, reactualizadas y reinterpretadas, y las formas materiales que son los soportes y las técnicas de inscripción de la palabra, del rollo de papiro al códice, del libro impreso a la pantalla del computador.

En la síntesis histórica expuesta en el libro destaca, particularmente, el período bisagra comprendido entre los años finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, en la medida en que permite adelantar un ejercicio comparado con el presente para ver la profundidad de los cambios históricos culturales que introdujo la modernidad. Una visión panorámica del pasado lejano revela que, desde la antigüedad hasta finales

del siglo XVIII, la relación del sujeto consigo mismo pasa por mediaciones e instituciones que le son externas: la ciudad, la divinidad, la religión, el poder real, sucesiva o simultáneamente, imponiendo al sujeto su propia finalidad y la prohibición de pensar por sí mismo. En el cambio del siglo XVIII al siglo XIX, aupado en las revoluciones políticas y económicas que sacuden entonces a Europa, el sujeto se descubre como un ser soberano en sí mismo, mientras la configuración del saber que sucede a la época clásica instaura una nueva mirada sobre el hombre y el mundo, dando paso al nacimiento de las ciencias humanas.

La comprensión de las rupturas y de otros modos de decirse en la condición biográfica contemporánea, en el marco de una evolución histórica como la que ha sido trazada aquí, ofrece la posibilidad de interrogarse sobre el presente de nosotros mismos. ¿Qué formas narrativas corresponden a las incertidumbres del tiempo actual? ¿Qué nos dicen las formas plurales de narrativas del yo que habitan la red global? ¿Qué lugar ocupan las biografías en la educación de hoy? Son estas algunas de las preguntas traducidas en discursos y prácticas acumuladas en torno a nuestros proyectos editoriales y de formación, sostenidos, en lo que va del siglo XXI, en el programa Colegio Internacional de Investigación Biográfica.



# La escritura autobiográfica y la escritura de la historia

Paula Martínez Cano

Sin duda, una de las más enriquecedoras y eficaces formas de precisar y comprender los principios de la experiencia de los seres humanos y sus modos de interpretación de la realidad se encuentra en los estudios autobiográficos, bien entendidos como *género literario*, como *objeto* de análisis para las ciencias sociales y humanas o como un *enfoque* en el campo de la investigación.

Cada programa metodológico en el marco de una investigación autobiográfica va configurando sus elementos a medida que avanza la escritura; es decir, hacer investigación autobiográfica implica atender a un principio de narratividad mediante el cual un ser humano da sentido a su vida y a su mundo desde formas de interpretación y guías de acción presentes en un relato, lo que le concede un lugar de distancia y autonomía frente a los enfoques tradicionales y permite otro modo de pensar la práctica de la escritura de sí como una forma de construir y amalgamar un aporte a las investigaciones que abarcan las *ciencias del espíritu*, aquellas, según Wilhelm Dilthey (2015) “que tienen por objeto la realidad histórico-social”.<sup>1</sup>

En dichas ciencias, el individuo se constituye como un mundo singular, como una unidad real, en tanto es una existencia autónoma que piensa y produce saberes y, además, es susceptible de dominación en las relaciones con la sociedad. Las ciencias del

espíritu no son naturales, son parte fundamental de la configuración del pensamiento humano, son aquellas que tienen como elemento central al individuo, que cooperan en el conjunto maravillosamente complejo de la historia de las sociedades en las que cada sujeto aporta su mundo, como existencia autónoma.

El individuo es, para Dilthey, una unidad psicofísica de vida y, como tal, constituye toda la historia y la experiencia de la vida: el mundo sólo se da en la representación de los individuos y es su historia la que constituye la (auto)biografía, esa memoria donde puede pensarse una razón de la dignidad humana. Son, de hecho, los procesos antropológicos los que acrecientan el conocimiento sobre la humanidad y les abren caminos a otras relaciones, porque “la captación de la realidad entera de una existencia individual, su descripción natural en su medio histórico, representa algo supremo para la historiografía”.<sup>2</sup> Es en la (auto) biografía donde se logra captar la voluntad de los sujetos, en un recorrido histórico que expone de manera pura una realidad edificada en un relato genuino y espontáneo que solo la narrativa concede al dar la palabra.

Para Dilthey (2015), la memoria de los seres humanos ha permitido develar existencias individuales dignas de ser recordadas y estudiadas para construir una ciencia histó-

rica, ciencia que tuvo su punto de partida en objetividades que surgen de procesos históricos y han entendido la vida como un todo formado por múltiples partes vitales para un entendimiento de categorías de valor, sentido y fin. Por ello, la configuración histórica de una época es, para Dilthey, una apuesta por tomar las autobiografías como referente, pues en ellas encontramos las formas peculiares en que los seres humanos organizamos nuestra experiencia en un momento histórico determinado; es decir, un relato de vida puede, en efecto, mostrarnos el panorama de una época histórica. Las publicaciones de varios estudios sobre la autobiografía han abierto caminos para las diversas comprensiones y problematizaciones del concepto y, desde este punto de vista, la autobiografía se ha convertido en el centro de debate para varias disciplinas, entre ellas la literatura y la filosofía y, hoy por hoy, el concepto se ha movido en el campo de las ciencias sociales desde la óptica de la investigación cualitativa.

### La autobiografía entendida como género en la historia

El concepto de la autobiografía como género se ha centrado en el sujeto y en el autor que es reconocido por su obra. En su obra *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*, Ángel Loureiro presenta un estudio que puede entenderse como un giro en el que la autobiografía pasa de ser “una reproducción o representación de una vida a la idea de autobiografía como acto performativo, como la recreación del yo en el acto de la escritura autobiográfica”.<sup>3</sup> Así explica Loureiro la construcción del concepto como género y se apoya en los

aportes de Georges Gusdorf (1991),<sup>4</sup> quien explícitamente la nombra como tal, y que ha marcado su historia desde obras como las *Confesiones* de San Agustín, *Las confesiones* de Rousseau y la *Apología pro Vita Sua* de John Henry Newman, hasta llegar a autores como André Gide, con su obra *Si la semilla no muere*, publicada en 1924. Valga anotar que la bibliografía de Gide condensa varias obras consideradas afines con el género autobiográfico como su diario íntimo, *Et nunc manet in te*, en el que narra la relación con su esposa Madeleine, a quien el mismo Gide llama el “drama secreto” de su vida.

Toda obra autobiográfica reviste un carácter de confesión que busca también develar un discurso que no necesariamente se debe asumir como una verdad, pero tampoco como falsedad o ficción, sino como afectación y condición de posibilidad para la constitución de un sujeto. A partir de la afectación que los otros le otorgan al sujeto que se narra y como acto de auto-creación engendra una promesa de verdad.

En la autobiografía se exagera la búsqueda del encuentro consigo mismo: la apariencia del espejo confronta al narrador en una fascinación indudable de Narciso; sin embargo, la autobiografía como acto ético conecta la escritura de sí con una responsabilidad frente a los otros; dicho de otra manera, una autobiografía no se centra en un recuento o reproducción de un pasado, no busca la exhibición del yo, la autobiografía es la respuesta de una vida frente a los otros en tanto que es responsabilidad del otro atender a esa historia, porque no se trata de escribir para el otro, se trata de prestar atención a las trazas que el otro ha dejado inscritas en la identidad de quien se narra:

El relato de una vida —sea el publicado, el narrado verbalmente, o el que elaboramos continuamente en nuestras mentes como forma de auto-comprendernos— está marcado por la presencia invisible no sólo de ese otro cuyas exigencias son el germen de nuestra identidad, sino también de los otros en los que no podemos dejar de pensar cuando escribimos o (nos) narramos nuestra historia.<sup>5</sup>

De esta manera, la autobiografía se convierte, además, en una responsabilidad ética compartida, tanto de quien cuenta la vida, como de su intérprete lector.

Pensar que la escritura de vida es un ejercicio personal de reflexión compartida es otra condición para que los relatos, los diarios, testimonios y demás ejercicios de pensamiento, puestos en una autobiografía, alcancen a ser un organismo poderoso de encarnación de la virtud histórica. Una historia que adquiere un orden universal y eterno.

La historia de la filosofía nos ha dejado muchas preguntas para el pensamiento y la creación, pero, sin ningún pudor, hemos olvidado el legado que las letras y la filosofía nos han heredado. Karl J. Weintraub<sup>6</sup> dice que el ejercicio autobiográfico es un instinto tan antiguo como la escritura misma y que se ha valorado mucho más a partir del siglo XIX. *Res gestae* es un término latino que significa hazañas o logros. Unas de las más conocidas son las que Augusto, el emperador de Roma, dejó grabadas en los muros del templo de Ankara (Turquía); se trata de una inscripción compuesta de relatos en primera persona; no obstante, los hechos externos solo tienen un significado interno si se modifican con la lectura de otros o si de nosotros parte el deseo

de ser contados para enseñar algo. Por tanto, no son los hechos cronológicos los que necesariamente importan, sino las experiencias y sentidos que pueden llegar a construir una autobiografía como acto de responsabilidad ética con los demás.

Nombrar la autobiografía supone también una relación estrecha con términos como *Hypomnemata* y *memorias* que, a su vez, cumplen la función que condensa la autobiografía: ser un relato de sí. Pero es en el mundo occidental cuando el hombre asume una comprensión histórica de su existencia, por tanto ya en el siglo XVIII el filósofo Giambattista Vico afirmaba en sus estudios que fue el legendario Homero quien reflejó con su obra la grandeza de un pueblo griego que con sus hombres robustecidos de fantasía, mitos y narraciones expresaban las verdades que no se podían comprender en la discusión filosófica.

Pero la formulación de conceptos universales fue lo que alejó al individuo de aquella sensibilidad que traía consigo el poder de crear con la palabra, de fabular. Fue el método cartesiano el que condujo a Vico a reconocer una verdad humana no reducida a la evidencia y a la razón. La retórica, la poesía, la oratoria, la historia, que hoy son un aporte fundamental para consolidar los principios de la narrativa, son manifestaciones humanas que otorgan de nuevo importancia a los estudios (auto)biográficos, puesto que estos ejercicios de pensamiento que trae la escritura de sí no se fundan en verdades demostrativas de la ciencia matemática. La verdad humana se funda en lo verosímil y el relato propio de una vida se funda ahí mismo:

Lo verosímil es la verdad problemática: es lo que está entre lo verdadero y lo falso (...).

Pero lo que lo caracteriza es que no implica una garantía infalible de verdad. Esta problematicidad hace que lo verosímil sea la verdad humana por excelencia.<sup>7</sup>

Traer a Vico al presente, es aceptar que su obra es hoy una invitación a desprendernos de lo demostrativo y cultivar el ingenio como facultad para descubrir algo nuevo, en este caso es el autobiógrafo quien usa su relato para nombrarse y conocer el mundo que solo él es capaz de crear.

La autobiografía, como ejercicio que otorga un sentido a la vida, no necesariamente implica un elogio; tiene más bien que ver con que quien escribe tiene un *punto de vista* por dominar y, desde allí, en un espacio y tiempo precisos, contempla, de forma coordinada, su propia vida. El ejercicio de escritura que supone un estudio autobiográfico es un acto que posibilita encontrar un marco para defender su sentido y propósito. Lo que significa que, más allá de desear encontrar el sentido de la vida a través de la escritura y presentar un modelo de sí, se busca entregar una experiencia y sus circunstancias a un lector que, si acepta el pacto, podrá aprender a ser otro en un ejercicio completamente alejado de la conversión.

San Agustín, Rousseau y Gide pueden ser un referente de una experiencia de conversión, con sus confesiones y textos de corte autobiográfico; sin embargo, en estas miradas confesionales, los autores alcanzan a reconocer el impacto que la crisis les otorgó para un nuevo estado de lucidez y, a partir de él, para percibir un sentido de la vida. Pero no es así siempre. La obra de la vida no es siempre una obra que salga del recuento de circunstancias de pérdida. Hay otras que,

con mayor rigurosidad, se configuran como ejercicios intelectuales de la experiencia, que no suponen ningún tipo de mutación o transformación de sí. Es por esto que Karl J. Weintraub afirma que, para otorgar y entender el sentido a la vida en un ejercicio autobiográfico se requiere de un “punto de vista” de quien escribe, un sitio desde el cual pueda contemplar su propia vida que, gracias a su carácter dominador en la relación espacio-tiempo posibilita, a su vez, una visión retrospectiva y total de la vida que haga posible una historia en el presente.

Hasta aquí se han planteado posiciones que permiten asumir el estudio autobiográfico desde una perspectiva histórica como posibilidad de ejercicio crítico que puede ser confesional y en algunos casos ejercicio de conversión; por otro lado, la autobiografía es también un ejercicio de pensamiento y creación verosímil; además, su escritura puede conducir a encarnar una virtud histórica que la lleva a un conocimiento de validez universal y, por último, de acuerdo al punto de vista de quien la escribe, la autobiografía es un relato en retrospectiva que no solo se presenta desde un orden aparentemente cronológico, sino también, sin importar el tiempo, la historia adquiere otro sentido.

Este acercamiento y aproximación histórica sobre los estudios autobiográficos aportan a una problemática que no la ubica en una definición única y precisa. Aporta a la expresión y construcción de los sujetos en la historia.

## Referencias

- 1 Dilthey, W. (2015). *Introducción a las ciencias del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, edición digital ePub.



- 2 Dilthey, W. (2015). *Op. cit.*
- 3 Loureiro, Á. (2016). *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*, Postmetropolis Editorial, p. 25.
- 4 Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía, en: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplemento Extraordinario *Ánthropos*, n.º 29, p. 9-17.
- 5 Loureiro, Á. (2016). *Op. cit.*, p. 17.
- 6 Weintraub, K. J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica, en: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, *op. cit.*, pp. 18-34.
- 7 Abbagnano, N. y Visalberghi, A. (1995). *Historia de la pedagogía*, Fondo de Cultura Económica, p. 360.

# Biopics: vidas de película

Oswaldo Osorio

Una historia de vida siempre será un argumento atractivo para el cine, especialmente si es sobre alguien conocido o de cierta importancia histórica, y más aún si, de alguna manera, se trata de un ser excepcional. Estas son las condiciones esenciales de un *biopic* (término derivado de *biographical picture*), un tipo de relato fílmico con borrosas y aún debatidas líneas en asuntos como los géneros cinematográficos, sus probables tipologías y la relación entre la realidad de los personajes y su representación.

Para cuando las películas alcanzaron la duración suficiente para contar una vida, empezó la producción de *biopics*: *Napoleón, el hombre del destino* (Stuart Blackton, 1908) da cuenta, en veinticinco minutos,<sup>1</sup> del ascenso y caída del militar francés, planteando de paso uno de los esquemas más recurrentes de este tipo de cine. De ahí en adelante, la vida de personajes históricos, especialmente artistas célebres, estadistas y líderes de diversa clase, empezaron a ser considerados como una rica y bien acogida fuente de argumentos y dramas que ofrecen la doble posibilidad de ser íntimos y de contexto.

Aunque se hicieron muchos en las primeras décadas del siglo xx, es a mediados de los años treinta que su producción toma impulso cuando dos películas, consecutivamente, ganan el Oscar al mejor filme del año: *La historia de Louis Pasteur* (William Dieterle, 1935) y *La vida de Emile Zola* (William Dieterle, 1936). La Warner Bros. estableció así

el modelo de *biopic* que se convertiría en la convención aun hasta nuestros días; esto es, el relato -lineal- de vida del “Gran hombre” que se destaca en un área y que, gracias a sus cualidades excepcionales o a su férrea voluntad, incluso luchando contra su entorno o contra el mundo entero, triunfa en su cometido (aunque sea a veces de manera póstuma).

Pero a partir de la década del sesenta, con la llegada del cine de autor y cuando el cine moderno cobra mayor fuerza, aparecen alternativas a esta convención, a la versión oficial de esas historias de vida, y se hacen lo que Eduardo Russo llama *biopics* iconoclastas, en los que se profundiza más en las contradicciones, incluso en los defectos, del biografiado en cuestión. El ejemplo más claro de esto es la serie de películas que dirigió el inglés Ken Russell en los años setenta sobre los músicos Mahler y Liszt, la estrella del cine silente Valentino y el escultor Henri Gaudier.

En esta misma línea disruptiva con ese esquema del Gran hombre (que ahora con más frecuencia es también de la Gran mujer), surgen filmes de antihéroes o de personajes nefastos, como Hitler, de quien cada década se ha hecho una versión, siendo las más destacadas *Moloch* y *La caída*; Larry Flynt, el fundador de la revista *Hustler*, que tan certeramente supo retratar Milos Forman; Aileen Wuornos, la asesina en serie de *Monster*; el ladrón de cuello blanco Jordan

Belfort, de *El lobo de Wall Street*; o cualquier capo de la mafia, desde Al Capone, pasando por Henry Hill de *Buenos muchachos*, hasta el puñado de versiones sobre Pablo Escobar que se ha producido en la última década.

## Una vida segmentada

Además de la convención del Gran hombre, hay otros esquemas recurrentes en el *biopic*, pero que ya no tienen que ver con su protagonista sino con su narrativa y referidos al orden en que se cuenta la historia. Si el relato de vida en el cine comenzó siendo lineal en la cronología de los acontecimientos, ya desde *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) se empieza a ver una narración segmentada o con variaciones en su orden, al punto que, en las últimas décadas, esos tipos de relato se han convertido en la convención y difícilmente, cuando se trata de la vida completa de una persona, se utiliza la cronología lineal.

Existen tres variables principales: el relato *in medias res*, el *racconto* y el *flashback* sistemático. El primero es una locución latina que proviene de la literatura y que se refiere a los relatos que empiezan en medio de la historia o en alguna parte de su desarrollo; comúnmente se ubican en un momento antes de que el personaje obtenga el éxito o un triunfo significativo, o también pueden iniciar en su periodo de mayor gloria, lo cual ocurre generalmente cuando se trata de esas personas que experimentaron un arco de ascenso y caída en sus vidas. Esta variable se puede ver en películas como *Pollock* y *La vida en rosa* (el *biopic* sobre Edith Piaf).

El *racconto*, que es menos común en los *biopics*, se presenta cuando el relato empieza

casi en el final y se hace un recuento de la historia de vida desde el principio hasta desembocar en ese punto donde inició, mientras que el uso del *flashback* sistemático es tal vez el recurso más utilizado actualmente. Esta variable narrativa inicia su relato con la historia muy avanzada o hacia el final y, por medio de constantes saltos al pasado, comienza a contar los primeros años del personaje, desarrollándose la estructura narrativa en una dinámica de alternancia entre el presente y pasado del protagonista. Es más común en las películas que abarcan la biografía desde la infancia o la juventud, lo cual bien se puede ver en filmes como *Amadeus*, *Toro salvaje*, *María Cano*, *Chaplin*, *Ray* o *La dama de hierro*.

## ¿Un género?

Uno de los principales puntos de discusión entre quienes se refieren al *biopic* es si se puede considerar o no un género cinematográfico. Teniendo en cuenta que un género es un tipo de discurso o esquema que tiene unos componentes específicos, sí podría calificar en el sentido más amplio de la definición; no obstante, la simple condición de que se trate de películas que cuentan una historia de vida no parece suficiente frente a otros géneros que se distinguen como tales por cuenta de muchas más características, algunas de ellas muy precisas, como ocurre, por ejemplo, con el *western*, la ciencia ficción o el *thriller*.

Es por eso que, tal vez, el *biopic* debería considerarse como un tema (la biografía) o un subgénero, dada la posibilidad de que muchos *biopics* encajan o son contados bajo los códigos de un género cinematográfico más definido. Es así como hay *westerns* que han

contado la vida de hombres como Jesse James, Billy The Kid o Buffalo Bill; *thrillers* de gánsteres como *El Rey* (el primer narco cañero) o *El irlandés*; o musicales como el que cuenta la vida de Elton John (*Rocketman*) o de Bobby Darin (*Beyond the Sea*).<sup>2</sup>

Aun así, el *biopic* puede tener clasificaciones o tipologías de acuerdo con diversos parámetros, como se vio ya según el orden de su estructura narrativa. Igualmente, como otra taxonomía formal, los tres tipos de focalización (punto de vista de la narración) que propone Gérard Genette cobran especial importancia por tratarse del relato de una historia de vida, donde cambia sustancialmente lo que se pueda decir del protagonista, dependiendo de si es una narración omnisciente (focalización cero), si se narra desde uno o varios personajes (focalización interna) o si se cuenta por fuera de los personajes y el relato solo depende de lo que hacen y dicen (focalización externa, que es menos frecuente en los *biopics*).

También se puede identificar una tipología de *biopics* determinada por el contexto al cual pertenecen los personajes, lo cual define en mucho el tema de la película. Se destacan cuatro áreas: las artes (que son los más frecuentes, especialmente pintores, escritores y músicos), la política o el activismo, los deportes y la ciencia.

Por otra parte, están el *biopic* automático y el falso *biopic*. El primero, es cuando la persona biografiada se interpreta sí misma. Aunque no es muy común, existen algunos ejemplos, entre ellos, Arlo Guthrie en *Alice's Restaurant* (1969), Muhammad Ali en *The Greatest* (1977) y Howard Stern en *Private Parts* (1997). El falso *biopic*, por su parte, es

cuando se cuenta una historia de vida con todas las características de este tipo de cine, pero a partir de un personaje inexistente que es validado por hechos reales. Ninguna película ilustra mejor esta tipología como *Forrest Gump*, donde este personaje ficcional interactúa con acontecimientos y personalidades de la historia de Estados Unidos.

## Poética o verdad

Una última e importante consideración que requiere reflexión en el *biopic* es la relación entre la realidad y lo representado en una película, un asunto muy significativo tratándose de la biografía cinematográfica de una persona que existe o existió. Muchas variables entran en juego a la hora de contar una historia de vida en cine: el lapso que abarcará el relato (es distinto contar desde la infancia hasta la muerte o solo el periodo de importancia histórica); el punto de vista desde el que se mirará al personaje, ya sea por el tipo de focalización o por la dicotomía entre la historia oficial y la iconoclasta, e incluso el tratamiento visual y hasta el mismo actor seleccionado pueden definir o transformar la visión que se proyecte del protagonista.

Y es que desde el mismo *casting* se empieza a retar la fidelidad de ese retrato que se pretende hacer. Hay casos excepcionales que tienen la fortuna de que un actor se parezca mucho al personaje (como ocurrió con Val Kilmer interpretando a Jim Morrison), pero normalmente el parecido es somero y apuntalado en el maquillaje. Es así como los citados *biopics* de Zola y Pasteur los interpretó el mismo actor, Paul Muni, sin que ninguno de los tres se pareciera entre sí; o está el caso en el que Bob Dylan es interpretado por seis actores distintos, entre ellos una mujer, en *I'm Not There*. También



hay que tener en cuenta que todos los actores siempre están buscando, para su lucimiento, hacer el *biopic* de una gran personalidad, por eso las más de las veces se impone el *star system* a la fidelidad fisonómica.

El caso es que desde el parecido físico hasta los personajes o acontecimientos que son inventados por razones argumentales o dramáticas, un *biopic* debe ser asumido menos como una verdad documental que como una obra que tiene la intención de captar la esencia de la vida y obra de una persona a partir del relato y la poética del cine. O, al menos es así, en aquellas películas que no solo quieren ilustrar literalmente una biografía.

Esto se puede lograr ya con un fragmento de vida o recorriéndola entera. El ejemplo extremo de esto son los dos *biopics* que se hicieron sobre Steve Jobs, donde el interpretado por Ashton Kutcher (2013) abarca cuatro décadas, mientras que el de Michael Fassbender (2015) tiene la audacia de dar cuenta del personaje apenas a partir de algunas horas, compuestas por los tres momentos pre-

vios al lanzamiento de nuevos productos en años distintos.

Son dos caras opuestas que demuestran lo versátil que puede ser el *biopic* para condensar una vida, sus acciones y el espíritu que las impulsó. Acomodarse en las convenciones o buscar nuevas formas de contar una vida es lo que puede hacer la diferencia entre lo rutinarias que muchas veces son estas películas o, por el contrario, lo estimulante y fascinante que puede resultar una experiencia vital en la pantalla.

## Notas

- 1 Dos décadas después, Abel Gance se tomaría cinco horas y media para hacer lo propio con este mismo personaje y, con ello, crear uno de los primeros grandes clásicos del cine.
- 2 Aunque hay que aclarar que la mayoría de los *biopics* de bandas o cantantes no están contados con los códigos del género musical, a pesar de que haya mucha música en ellos. Así, por ejemplo, películas como *The Doors*, *Bohemian Rhapsody* o *Judy* se podrían llamar musicales por el tema, pero no por el género.



Largometraje *Tango, no me dejes nunca* de Carlos Saura

**Hace cien años llegó Piazzolla**

# Piazzolla y Troilo

Asdrúbal Valencia Giraldo

Desde su nacimiento en Mar del Plata, el 11 de marzo 1921, hasta su muerte en Buenos Aires el 4 de julio de 1992, la vida del bandoneonista, compositor y director Astor Pantaleón Piazzolla Manetti está largamente documentada –en libros, artículos, programas de radio y televisión y películas– en todo sentido, especialmente su papel como uno de los artífices de la renovación del tango, sobre todo a partir de 1955. Por tal razón y por cuestiones de extensión, acá sólo se considera un aspecto particular y es su relación con el músico Aníbal Troilo (1914-1975); esto, por su significado en el origen tanguero de Piazzolla.

Cuando vivía con su familia en Nueva York, lo que ocurrió de 1925 a 1936, el padre de Astor le regaló, en 1929, un bandoneón, y el niño empezó a estudiarlo y tuvo maestros. En ese tiempo también estudió música clásica y tomó parte en la película *El día que me quieras* con Gardel, en 1933.

En 1938, ya en Buenos Aires, Piazzolla tuvo otra aproximación tanguera. Tenía diecisiete años y le daba vergüenza de que sus amigos supieran que tocaba el bandoneón. Pero el instrumento empezó a cobrar un nuevo sentido cuando escuchó al violinista Elvino Vardaro, del cual Piazzolla dijo: “Descubrí una manera diferente de tocar el tango”. Este músico hizo parte de las orquestas de Julio De Caro y Pedro Maffia y fue también director de su propio sexteto, que formó en 1933. Piazzolla, al escucharlo, le manifestó

su admiración en una carta donde decía que le gustaba su orquesta por los fraseos y los arreglos para bandoneones y las armonías de violín que hacía.

Entre tanto, prestaba atención a otros; por ello el sonido y el estilo de ejecución del bandoneón de Astor Piazzolla fue el resultado de la influencia de tres bandoneonistas fundamentales: Pedro Maffia, Pedro Laurenz, quienes integraron el sexteto de Julio De Caro –de quien Astor rescató lo que era más importante para él: la cosa rítmica, el sabor– y Aníbal Troilo.

Troilo creó su orquesta en 1937, y a partir de 1941 inició una gran producción discográfica, notable por el papel central de sus cantores y un estilo instrumental que recogió los avances musicales de Guardia Nueva. Cuentan que, en 1939, estaban tocando en el Café Germinal, donde actuaban entre las 15 y las 21 horas, y el joven Piazzolla iba todas las tardes a escucharlos; se aprendió el repertorio y se hizo amigo del violinista Hugo Baralis, a quien le decía las ganas que tenía de integrarse a la orquesta y este le respondió que Troilo buscaba gente experimentada.

Pero una tarde se enfermó *Toto* Rodríguez y no tenían cómo cubrir su ausencia en la fila de bandoneones. Entonces Piazzolla le pidió a Baralis que le hablara a Troilo y salió corriendo a buscar su bandoneón. Cuando volvió, *Pichuco* le dijo “Así que vos sós el

pibe que sabe todo mi repertorio... Bueno, a ver, subí y tocá...". Y ante el asombro de todos, tuvo una gran actuación. Así se incorporó el joven, de dieciocho años, a la famosa orquesta en 1939.

Fue tan importante en la agrupación, que Piazzolla aprendió a dirigirla cuando empezó a sustituir a Troilo en el cabaré *Tibidabo*. *Pichuco* le había tomado tal confianza, que muchas veces, cuando había poca gente o estaba cansado, le transfería la conducción y se iba a tomar unos tragos. Como dijo: "De Troilo, aprendí su manera de decir, la esencia pura que tenía para tocar el tango".

Cuando don Vicente, el padre de Astor, supo que Troilo lo había incorporado a su orquesta, hizo un viaje relámpago desde Mar del Plata, que culminó en una tallarinada que hizo la mamá de *Pichuco*, doña Felisa, en su casa y cuando se despidió, lagrimeando, le pidió a Troilo que le cuidara ese muchacho de los peligros de la noche.

Mientras tocaba en la orquesta de Troilo, en 1941, Piazzolla empezó a estudiar armonía, arreglos y composición con el compositor Alberto Ginastera, y posteriormente con el pianista Raúl Spivak. Fue por ello por lo que *Pichuco* le dio la oportunidad de realizar algunos arreglos, pero era famoso el borrador que Troilo utilizaba sin piedad cuando, en alguna orquestación, detectaba lo que no seguía su línea, o que le quitaba al arreglo la esenciaailable que sus tangos debían tener. Además, decía que cuando la orquestación era mucha, molestaba al cantor. Piazzolla experimentaba con armonías, timbres y figuras rítmicas propias de la música clásica que aprendía con sus maestros, pero ajenas al tango de la época y al ritmo muy

simple y regular, que usaba la orquesta de Troilo para favorecer al bailarín, por lo que este le decía sin miramientos: "No, muchacho, eso no es tango". Por ello esa goma de borrar, aplicada a los arreglos que le llevaba, se terminó volviendo para Piazzolla una verdadera pesadilla y una de las razones de su alejamiento de la orquesta en 1944. Posteriormente y en numerosas oportunidades comentó que Troilo borraba lo que consideraba innecesario y que él ponía doscientas notas y *Pichuco* borraba cien.

Aunque le dolía que Troilo no lo aprobara, Astor seguía tocando lo que le daba la gana. Eran dos bandoneonistas distintos, de generaciones diferentes y hasta en el modo de tocar: Troilo se sentaba y sostenía el bandoneón a la manera tradicional, pero Piazzolla prefería quedarse de pie y apoyar el instrumento sobre su pierna.

Pero hay que recordar que Piazzolla se había convertido en un músico de gran dedicación y disciplina. A veces, después de haber tocado hasta las cuatro de la mañana con Troilo en el *Tibidabo*, asistía tres horas más tarde a los ensayos con la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón. Estaba seriamente empeñado en dominar el estilo clásico de composición.

Tras abandonar la orquesta de Troilo, Astor dirigió la que acompañó al cantor Francisco Fiorentino, y en 1946 formó su primera orquesta, conocida como la Orquesta del 46, que actuó en varios lugares. Ese año compuso el *Desbande*, que Piazzolla consideraba su primer tango. Pero la experiencia sólo duró hasta 1949 cuando, decidido a investigar nuevos horizontes artísticos, dejó temporalmente el tango y el bandoneón, para es-



tudiar otras sonoridades. Tenía veintiocho años.

Sin embargo, el distanciamiento de Piazzola y Troilo fue temporal, porque se admiraban mutuamente y el primero siempre reconoció que los conocimientos e intuición del segundo subsanaban no haber estudiado mucho la música de manera formal. Incluso, destacaba los arreglos de *Pichuco* en temas como *Milongueando en el cuarenta*, *C.T.V.* o *Comme il faut*. Hay que tener en cuenta que hasta grabaron en dúo de bandoneones.

Troilo decía tenerle cariño a Piazzolla, y a comienzos de la década de 1950 volvió a encargarle arreglos. Pero en esta segunda temporada de trabajo conjunto entre Piazzolla como arreglador contratado, y Troilo como director consagrado, los resultados musicales fueron diferentes a los de la primera. Se puede anotar que, por esos años, la orquesta de Troilo estrenó algunas de las primeras composiciones del joven Piazzolla: *Tanguango* (1951), *Triunfal* (1952), *Prepárense* (1955) y *Para lucirse* (1958), entre otras.

No hay que olvidar que fue en 1954 cuando se fue a estudiar a París con Nadia Boulanger, la compositora, pianista, organista, directora de orquesta, intelectual y profesora que formó y enseñó a muchos de los grandes compositores del siglo xx. Y sobre la posterior obra de Piazzolla es esclarecedor apuntar que la Boulanger al principio, cuando conoció sus composiciones, le dijo que su música estaba bien escrita, pero le faltaba sentimiento. Esto desalentó muchísimo a Piazzolla y por un tiempo se dedicó a vagabundear por París y a confiar sus penas a los amigos. Pero fue la misma Boulanger quien lo sacó de su tristeza, pues cuando lo escuchó tocar tango,

le dijo: “Este es el verdadero Piazzolla”, y le aconsejó no olvidar nunca la música popular, precepto que el músico tuvo siempre presente. Esto, sin duda, da idea de la raíz tanguera de este creador.

Así, Piazzolla retornó a Buenos Aires en 1955 y formó el Octeto Buenos Aires, con el que se inició la era del Nuevo Tango y todo el andar de este maestro, con su música polisémica y controversial.

Un concepto importante fue el emitido por Troilo, en una entrevista en 1965, cuando el *Gato* —sobrenombre que le puso a Piazzolla— ya era un compositor altamente admirado y controvertido en el medio tanguero, de él dijo: “...Creo que es un gran músico; sobre todo, un compositor inspirado. Lo único que me molesta en él es que a veces quiere asustar a la gente con arreglos extraños. Me río de los que creen que Piazzolla debería dejar el tango y hacer música sinfónica. Para el tango, un músico como Piazzolla es impagable”.

Y en esa misma entrevista de 1965, cuando *Pichuco* estaba ya en la cima de su carrera, dijo Piazzolla: “Troilo está detenido. Pero sigue siendo la esencia más depurada, y a la vez más rica, del tango. Van a pasar muchos años hasta que aparezca un artista de su grandeza”.

Además, Piazzolla se interesó en las obras cantadas, y, en 1967, empezó a colaborar con el poeta Horacio Ferrer. Su primera obra de importancia fue la “operita” *María de Buenos Aires*. En el estreno de la obra, la cantante principal fue Amelita Baltar, quien fue compañera de Piazzolla durante los seis años y medio siguientes. Pero el reconocimiento

empezó a concretarse más en 1969, cuando lograron un éxito extraordinario con la canción *Balada para un loco*, que fue popular en toda América Latina. Esta canción no tenía nada en común con el tango tradicional en tema, estilo, versificación ni ritmo, pero se impuso entre los tangueros, como las obras subsiguientes.

Otro hecho que evidencia la relación de los dos creadores es que Piazzolla estrenó en 1972, en el Teatro Regina, el tango *El gordo triste*, con música de él y letra de Horacio Ferrer, dedicado a Troilo. Quien lo cantó fue Amelita Baltar acompañada por una agrupación orquestal puesta a disposición de Astor, que la dirigió. Pero la gran sorpresa fue ver, entre el público que lo aplaudía de pie, a Troilo —con su esposa Zita al lado— tirando besos y gritando “Gracias Gato, gracias nena”.

Como se anotó, Troilo murió en 1975, y entonces Piazzolla le dedicó la *Suite troileana*, formada por cuatro movimientos: *Bandoneón*, *Zita*, *Whisky* y *Escolaso*, que fueron los cuatro amores de Troilo (*escolaso* significa en lunfardo, el juego). Como contaba Piazzolla: “...Cuando murió El Gordo, estaba en Roma. Me enteré en casa, estaba con Carlos Alonso y Antonio Berni, que me habían pedido que posara para ellos. No te imaginás lo que fue. Agarré el bandoneón y me puse a tocar *La última curda*. Llorábamos los tres, yo tocando y ellos pintando, se nos caían las lágrimas

mas y me pedían que dejara de tocar porque las lágrimas les nublaban la vista. Pero no podía dejar de tocar. Era como tratar de que El Gordo siguiera ahí, con nosotros.

Lo mismo pasa cuando toco *Bandoneón*, el primer tema de la Suite. Hay una parte donde la melodía corresponde a *Quejas de bandoneón*. Ahí intento tocar como *Pichuco*, rememoro sus dedos, pero no consigo terminar la frase musical, y para demostrar mi impotencia, dejo los dedos puestos y abro el fuelle hasta el final, como si fuese un quejido de desesperación por todo lo que se nos fue con él...”.

Quince años después, el 5 de agosto de 1990, Astor sufrió una hemorragia cerebral en París, y su familia decidió llevarlo de regreso a Buenos Aires, donde, tras una dura experiencia de veintitrés meses, murió el 4 de julio de 1992.

Desde su fallecimiento, la reputación internacional de Piazzolla ha crecido de manera extraordinaria. Su música ha sido interpretada y grabada por una gran variedad de artistas y grupos en todo el mundo.

En fin, Astor Piazzolla y Aníbal Troilo, dos dimensiones del tango y su ámbito, a veces contrapuestas, pero siempre cercanas. Dos maneras distintas de sentir y vivir el tango y la ciudad, pero dos versiones igualmente apasionadas, creadoras e inolvidables.

# Piazzolla o la evolución permanente

Absalón Palma

Sentado en el café Germinal de Buenos Aires en 1939, Astor Piazzolla se pasaba horas escuchando la orquesta de Aníbal Troilo, *Pichuco*, al punto que se aprendió todo su repertorio. Luego se iba para su cuarto y traducía lo aprendido al bandoneón. Y no era de extrañar. La orquesta de Troilo ya se estaba posicionando como una de las mejores del tango –prestigio que la acompañará hasta su disolución en 1975. Si bien Astor, con apenas dieciocho años, tocaba en el conjunto Los Mendocinos de Francisco Lauro, para él no era suficiente. Tampoco fue suficiente su tránsito momentáneo por los conjuntos de su ciudad natal, Mar del Plata, y por eso se había ido a Buenos Aires en busca de mejores horizontes con una promesa de trabajo de la orquesta de Miguel Caló, promesa que no llegó a feliz término. Así que desde sus inicios como músico de tango estaba en sus entrañas la necesidad de una evolución y un aprendizaje permanentes. Y qué mejor manera de hacerlo que al lado de las figuras de ese momento, como Aníbal Troilo, el bandoneón mayor de Buenos Aires, y su pianista, Orlando Goñi, a quien admiró toda su vida. Pero esa necesidad no paró cuando lo integraron a la orquesta de *Pichuco* en diciembre de ese año, sino que buscó siempre perfeccionarse y para ello estudió con el gran músico argentino del género clásico, Alberto Ginastera. Lo que le permitió, desde muy temprano, imprimirle al tango elementos de perfección en los arreglos que hizo para la orquesta de Troilo. Sin embargo, no podía desplegar todo su po-

tencial, lo que buscó cuando se le presentó la oportunidad con el cantante de Troilo, el gran Francisco Fiorentino, en 1944.

Florentino quería actuar como solista y buscaba músicos para que conformaran su orquesta. Así se lo hizo saber a Astor el violinista Hugo Baralis, quien le había hecho el contacto para ingresar con Troilo. Piazzolla no lo pensó dos veces, pero no quería ser un simple bandoneonista. El debut de Fiorentino se presentó con el título: *Francisco Fiorentino con la orquesta dirigida por Astor Piazzolla*. El trabajo con Fiorentino duró poco, pues en 1946 ya Piazzolla estaba estrenando su propia orquesta. Allí tuvo su autonomía y pudo desplegar todo su accionar con unos arreglos orquestales, rechazados por los bailarines que no querían grandes introducciones elegíacas y aceptados por los que se acercaban a la orquesta o se acodaban en sus mesas a deleitarse con la música. Claro que todavía le faltaba dar el gran paso para su aporte más considerable al tango y para ello hizo un rodeo. Con ocasión de un desacuerdo con una solicitud del peronismo, que estaba en el poder, disolvió la orquesta en 1949 y decidió trabajar la música clásica casi de tiempo completo. Tal vez pensó que el tango no le permitiría desarrollar todo su potencial, y la música clásica sí. A partir de 1950 sólo compuso unos cuantos tangos, bastante avanzados para su época, pero el trabajo mayor lo hizo con la música clásica, al punto que ganó un premio en este género: parte del mismo era nada más y nada

menos que estudiar en Francia con la gran Nadia Boulanger. Y para contrariedad del Piazzolla de ese tiempo y fortuna del tango, Boulanger lo volvió a encaminar por la música ciudadana del Río de la Plata.

Así, su potencial de conocimientos y esa necesidad de evolución permanente lo llevó a revolucionar el tango. Un atrevimiento, puesto que el tango para los argentinos en 1955 era una especie de religión en la que no se permitía, como en todo elemento tradicional, transformar o hacer un cambio de fondo. Pero Piazzolla ya tenía los conocimientos para hacerlo. Inició con un esquema de *jazz* (un conjunto de ocho integrantes y una guitarra eléctrica: Horacio Malvicino, venido de un conjunto de *jazz*) y elementos de música clásica, muy claros en el tema *Tres minutos con la realidad*. Estos dos géneros fueron sus puntas de lanza para la continua evolución que se expresaría en la forma cómo iba a desarrollar una forma particular de hacer el tango en los próximos años.

En cuanto al *jazz* —inclinación surgida en los períodos que había vivido en Nueva York y que se había reforzado cuando estuvo en Francia en 1954— fue el primer género por el que optó cuando su revolución del tango fue rechazada con gran contundencia. Solo un puñado de músicos y estudiantes universitarios lo habían aceptado. Así que se fue de nuevo a Nueva York en 1958 con la determinación de desarrollar el tango-*jazz*. Esta decisión estaba sustentada en su encuentro en Buenos Aires, en 1956, con Dizzy Gillespie, cuando el gran *jazzista* le había abierto las puertas para que trabajaran en conjunto; sin embargo, cuando Astor llegó a Nueva York, Dizzy salía de gira para Inglaterra, lo que frustró el trabajo de

los dos músicos. Es claro que el proyecto de tango-*jazz* fue un fracaso, y que de Nueva York solo trajo *Adiós Nonino*, tema que lo compuso en soledad en 1959, cuando murió su padre en Argentina y él no pudo estar a su lado por la distancia que los separaba. En 1960 Piazzolla vuelve a Buenos Aires decidido a ponerse al frente de la revolución que había iniciado y a recomenzar su evolución permanente, pero no olvidó el anhelo de trabajar con los grandes del *jazz*, sueño que cumplió en 1974, cuando con el saxofonista Gerry Mulligan realizó el trabajo *Reunión cumbre*; luego, en 1986, con el vibrafonista Gary Burton produjeron el álbum *The New Tango*. Además, integró a su agrupación, en varias ocasiones, músicos de *jazz*. Además de Horacio Malvicino, quien lo acompañó desde 1955, trabajó con el saxofonista y flautista Arturo Schneider, reconocido en el ámbito del *jazz* en Argentina y el trombonista cubano Juan Pablo Torres, con quien grabó una exquisita interpretación de *Oblivion*. Estos trabajos conjuntos enriquecieron su música de Buenos Aires, como la llamaba Piazzolla.

En cuanto a la música clásica, se pudo percibir su influencia desde los primeros momentos de la revolución. Si bien inició como todos los tangueros, retomando los clásicos tradicionales, en los que integró a cantantes como Jorge Sobral, Nelly Vásquez, Daniel Riolobos y Héctor de Rosas, cada vez se fue alejando más de los tangos cantables y tradicionales\* y fue imponiendo sus composiciones con elementos de música clásica en las mismas estructuras de las piezas musicales. Ejemplos muy claros son la emulación que hizo de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi con *Las cuatro estaciones porteñas*, 1967-1970; la “operita” *María de Buenos Aires*, 1967; la *Sui-*



*te Troileana, 1975* —Homenaje en la muerte de su gran amigo y maestro Aníbal Troilo— compuesta por cuatro movimientos musicales (*Bandoneón, Zita, Whisky y Escolaso*) y el *Concierto para quinteto, 1971*, conformado por tres movimientos. Su culmen fue el trabajo llamado *Bandoneón sinfónico, 1990*. Piezas con una clara estructura de música clásica como es el caso del *Concierto para bandoneón y orquesta* compuesto por los movimientos *allegro marcato, moderato* y *presto*.

Para concluir, Piazzolla es un símbolo de evolución y desarrollo permanente, que solo la parca Átropos pudo detener. De lo contrario, hubiera continuado estudiando, innovando, buscándole otras posibilidades a su trabajo, en otras palabras: revolucio-

nando el tango. La pasión que expresaba en la forma de tocar el bandoneón, lo acompañaba de forma permanente para perfeccionar ese gran legado que nos ha dejado en el tango.

## Nota

- \* Capítulo aparte es su encuentro con el poeta Horacio Ferrer y la cantante Amelita Baltar, y trabajos puntuales como el que realizó con Jorge Luis Borges en el álbum llamado *El Tango* en el que canta Edmundo Rivero y recita Luis Medina Castro.

## Bibliografía

- Azzi, M. S. y Collier, S. (2002). *Astor Piazzolla: su vida y su música*, El Ateneo.

# Piazzola es buenosaires, malosaires, todoslosaires (Sobre un bandoneón grado cero)

Memo Ángel

## Un inicio bonaerense

Piantarse es enloquecerse, zafarse, soltar el hilo, caminar por donde no es y hasta ponerse un aviso en la cabeza para mostrar lo que está sintiendo el corazón mientras una chocolatina se derrite en los bolsillos. Estas cosas pasan y, como dice un amigo, que las vive y después las anota y les pone dibujitos en las márgenes, el cometido de las ciudades es enloquecer a la gente y ponerla en situación de distintas direcciones: unos para enamorarse y a otros para irse desvaneciendo, algunos para no ser ellos siendo más ellos (el asunto es de resiliencia), y los más siguiendo normas hasta que se jubilan o son inducidos a la catarsis y, al fin, como los viejos carteles, ser arrancados de la pared y no anunciar más el espectáculo. Y en estas ciudades productoras de despistados, con sus colectivos y taxis, hombres y mujeres apostándole al delirio, fulanos que vuelan o que se convierten en motores, hay un aire que define las calles, las caras, las escaleras, las ventanas y los interiores de las tuberías, librerías y restaurantes de paso. Y ese aire pianta. Dicho, o pintado y respirado de otra manera, abre los ojos para mirar (sin detallar) y ver (detallando) de otra manera. Claro que en la mirada y en lo visto, las ciudades cambian, mutan, y así nunca son eternas porque se acaban y comienzan según la muchedumbre que las habita. A veces, como me pasa con Buenos aires, supongo

que esas ciudades son una invención, un imaginario, una frase que cambia de sujeto, verbo y predicado (de lo que existe, acciona y genera un contexto). Creo que Borges decía algo parecido: hablaba de una imaginación o algo así, diciendo que él había nacido en otra Buenos Aires, pero seguía en el mismo sitio, cambiando de tiempos y de maneras de caminar. Quizá pensaba en un hámster que entiende por qué está atrapado y ya no se confunde, sino que goza de su encierro desde el amanecer hasta la noche, cuando se duerme y entra en otra dimensión que puede recordar cuando se levanta, o ya está borrada y así (sin datos), el mundo vuelve y se crea. Los judíos agradecen esto en su libro de oraciones.

Buenos Aires se puede citar (los autores abundan), pero es mejor situarla y estar en situación frente a ella, siendo la situación un caminar, un tomar por la calle Ayacucho y encontrar una librería de viejo (El Gliptodón); un tener un amigo que se hace pasar por el secretario de algún ministro y así entra en un club elegante diciendo que el tal ministro lo ha citado de urgencia, que ya viene, que él debe estar atento a la mesa, los cubiertos y el aire que corre por el interior. Es una cuestión de aplicar los kilos, lunfardo que el portero entiende. Pasa igual con un hincha del Boca que vive en Núñez, el barrio de River, y cuando los azul-amarillos meten un gol, él sale al balcón y lo grita en

solitario, enloquecido y embarrenado, como un pájaro que vuela y baja a picar las cabezas de los transeúntes. Un hereje, pueden decir los vecinos, que lo miran con ojos peronistas. También, en situación aparecen dos judíos, uno que habla con D's y otro que se encoge de hombros, pues, según él, el Señor del Universo le pone trampas. Dos talmúdicos bonaerenses, habitantes del Once y con tradiciones y experticias en telas, caminando por la acera y evadiendo cacas de perro, y anotando, pero sin mala intención, que los coreanos comen perro y que el mal ejemplo lo tomaron de los chinos, lo que les da risa porque nunca han visto en el menú de un restaurante asiático algo así como perro a la cantonesa.

Y todo este desenfreno que se ajusta y desajusta, me pone en la pista de Astor Piazzolla, del que los tangueros melancólicos de Medellín dicen que no produce tango, que lo de él es otra música, algo que, en lugar de excitar y poner a llorar, duerme. Esos tangueros anclados en la nostalgia y en las películas de Gardel, se quedaron frenados en *Malena*, esa canción que hacía suspirar a Perón. Nada de Piazzolla, entonces: a ellos les llega como una milonga bailada en cámara lenta y ardiente.

## Con olor a Piazzolla

Todas las ciudades huelen, y más las que tienen estaciones. Y ese olor no es solo el de la primavera ni el de la caída de las hojas en otoño, sino el de la ciudad que se mueve, que tiene cuerpo y suda y come, salta y se baña; huelen los obreros en los talleres y las obras, las novias que entran oliendo a azahar a las iglesias (a canela y esencias las que llegan

a las sinagogas y mezquitas), los que están en las esquinas y no saben si cruzar la calle o quedarse en estado de semáforo; huele el hombre que toca un bandoneón y recorre el tiempo, la mujer que hace el mercado y necesita contarles algo a sus amigas. El olor de la ciudad es parte de la historia que se sabe y se niega, de los que habitan la mufa (la mala suerte) y de los chorros que ingresan en política. Y en este mar de olores, subidos en verano y con toses en invierno, hay un olor a Astor Piazzolla, a la música de Piazzolla, al *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y a la muchacha perdida (Ana palíndroma) del *Para comerte mejor*, de Eduardo Gudiño Kieffer. Literatura y música olientes, podría ser una definición de ciudad.

A qué huele el pasado que da la identidad, a qué huele lo surreal, a qué huele el reinicio de la ciudad, a qué huele el tango convertido en libertad: huele a Piazzolla, al bandoneón que de alguna manera le heredó Rodolfo Mederos, a las infinitas historias salidas de las teclas y los bemoles de un piano, a las notas largas del violín hasídico, al aire que recorre parques, callejuelas, conventillos y casas de señores. La música de Piazzolla (su tango convertido en música clásica) me hace pensar en la Buenos Aires de Manuel Mujica Láinez, misteriosa y multiplicándose en el barrio San Isidro, en los cafés cerca al teatro Colón y en las tumbas del cementerio de la Recoleta que alegan ser más decentes que las de la Chacarita, donde Gardel fuma cigarrillos de filtro dorado. Y si bien pensar es hacerse preguntas y ver imágenes es ya meterse en los recuerdos (por eso nadie piensa trayendo hacia sí lo que ya conoce), a Piazzolla se lo piensa y se lo recuerda con referentes, sean estos monumentos o empañadas, subirse a los colectivos o simplemente

te tomar un cuaderno para escribir lo que se oye de esa música fluyente, tiempo en marcha y sonora en silencios.

Se me ocurre imaginar a Ernesto Sábato, con sus enormes gafas, y sus pinturas al final, viajando en la música de Astor Piazzolla. Y por esas luces y tinieblas, por las humedades varias (una dolorosas y otras complacientes), por los recovecos y la ciudad que fluye las veinticuatro horas, encontrando las historias insinuadas que todavía no se dan. O que se producen en multiplicidad de versiones, como en los textos de *Uno y el Universo*. Y por esa música de Piazzolla, con sus arrebatos de bandoneón, yendo. En la vida vamos, no hay otra alternativa. Y en ese ir, con semáforos en rojo y en verde, con paso libre y prohibido estacionar, Piazzolla es una buena dirección. Sin guapos que se entreveran para buscar la puñalada ni mujeres salidas del cabaret (convertidas en cansancio), la dimensión de la música de Piazzolla es otra, la que ronda el tango, la que mira la milonga desde otro escenario, la que incluye trozos de *canyengue* y hasta el inicio de murgas negras, como las que seguramente se bailaron en el Abasto. *Buenos Aires, malos aires*, pintó alguien en un muro, quizá uno de esos hinchas que narra Osvaldo Soriano o alguno salido de *La crencha engrasada*, de Carlos de la Púa. Todo va y viene, y el bandoneón de Piazzolla lo ronda, seguido de un violín llegado de Europa oriental.

## Con figura de Piazzolla

Las matemáticas miden, pesan y dan figura (somos geométricos en anchos, altos, ángulos y diagonales). Y Astor Piazzolla, que era flaco (menudo, dirían las señoras) y de

cabeza redonda y poco pelo (el pelo para pensar, recordar o imaginar no sirve) como se ve en las fotos, no fue figura para carteles. La figura que creó fue la de las posibilidades de oír a Buenos Aires, de imaginarla yendo por la Costanera o por Cabildo, por los lados de la Amia camino al Once y a la Avenida Rivadavia; oír la cerca a la plaza San Martín y a la torre de los ingleses, tomando el tren en Retiro o bajándose del subte en la estación Facultad de Medicina. Oír la siguiendo las manecillas del reloj, bebiendo un café, sintiéndola ampliarse y estrecharse, convertirse en quiosco o en una mujer elegante que se da un último beso con alguien que fue su vida.

La figura de Buenos Aires, la de los orígenes, la del poema, la del piante y el plantao, la de las voces cristalinas y casi acabadas como la del polaco Goyeneche, la de los pájaros (las cotorritas), la del puerto y los que vienen y van, las de los inmigrantes y los desafueros, se crea en la música de Astor Piazzolla dando sentido al poemario de ese Borges (buscador de sentidos y reconstructor de fantasías y de islas que flotan en palabras), una extensión. La extensión de lo que se ama y confronta, la que ingresa en el anarquismo (como bien entendió la argentinidad David Viñas), la que nos acaricia, y al final se canta como un rezo, como a una Sulamita.

La figura de Piazzolla tiene barcos, calles, panaderos de la mañana, gente que habita el piante, cada uno con su trenza de ilusiones y el cigarrillo que juega en la comisura de los labios, o en su defecto la palabra que no alcanzó a salir. Tiene los calendarios detenidos, las caras de las mujeres de la Plaza de Mayo, la rebelión del *Libertango* que se baila como bailando el *Huracán*.



## Piazzolla en los aires

*Buenosaires, malosaires, todoslosaires*, configuran ciudad y ciudadanía, amparo y desamparo. Y la ciudad *piazzolliana* o *piazzóllica*, que se construye en la música, el bandoneón, el piano y el violín, en el contrabajo y la voz como instrumento, aparece como abrazo. Una ciudad hecha de notas, de principios y finales, luces y oscuridades, callejones para ejercer el amor y la huida; la ciudad que se pinta y borra, está ahí, es sombra y aviso de neón. La ciudad certificada como elemento que muta y fluye, que está en su aire, que abraza y rechaza, que besa. La Buenos Aires de Piazzolla besa, su música es un beso largo, de dos que se han necesitado tanto. Es el aire de lo que no termina, la ciudad

inconclusa, los nuevos que llegan para ver partir a los primeros, la ventana que se abre y muestra una interioridad que contiene a su vez otras ventanas. Un aire brisa, un aire tormenta, un aire que respiramos para ir por ahí sin soltar esa maleta que nos contiene, nos detiene y nos empuja. Y en medio de esta ciudad maleta (o valija, a veces), está Piazzolla, al que en un documento fílmico se lo ve actuar de niño bonito, cuando el tango apenas si entraba en sus orejas, en una película de Gardel. Todo en él fue ciudad desde el principio: una ciudad de voces solo entendibles en la música.

Escrito en Medellín un febrero del año o años de la peste, sintiendo lo tanto que falta ese beso de la música de Piazzolla.



Pablo Guzmán. *Sifio*. Óleo sobre lienzo, 183 x 608 cm (4) 2014



## Baudelaire en cinco pasos

Ricardo Cano Gaviria

I

Llama la atención que en la extensa reseña que Charles Baudelaire dedicó a *Madame Bovary*, cuando la novela apareció en forma de libro, elogie todas las cualidades que adornan la figura de su protagonista —predominio de la imaginación sobre el sentimiento, prontitud de la acción, dandismo, gusto por la seducción y la dominación, histerismo— cuidándose de resaltar lo que la define como lo que en realidad es: una simple burguesa de provincias. Para el poeta de *Las flores del mal* Emma Bovary, “demasiado sublime en su especie”, es pura y simplemente una heroína; si ella sueña y fantasea, y actúa según estos sueños y fantasías, es porque quiere huir de las insulseces y las idioteces que la rodean: en su fuga, se convierte en paradigma de lo femenino, si bien al precio de responder en lo más íntimo a una naturaleza masculina: “Como Pallas, salida del cerebro de Zeus, esta curiosa criatura andrógina ha conservado todas las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino”. Entre tales seducciones llama la atención la que Baudelaire considera propia del poeta histérico: en el convento, Emma se embriaga deleitosamente con el color de los vitrales, con los tintes orientales que las ventanas arrojan sobre su devocionario y se sacia con la música solemne de las vísperas; “y en virtud de una paradoja cuyo honor corresponde enteramente a los nervios, substituía en su alma al Dios

verdadero por el Dios de su fantasía... Ese es el poeta histérico”.<sup>1</sup>

II

En otro lugar, a propósito de un libro de Asselineau, el poeta cita un capítulo de Buffon, “Homo duplex”, en el cual se inspira para una reflexión sobre el espíritu del hombre soñador:

¿Quién entre nosotros no es un *Homo duplex*? Me refiero a aquellos cuyo espíritu ha sido desde la infancia *touched with pensiveness*; siempre doble, acción e intención, sueño y realidad; siempre el uno molestando al otro, el uno usurpando la parte del otro. Estos hacen largos viajes en el rincón de un hogar cuya dulzura ignoran: y aquellos otros, ingratos con respecto a las aventuras con las que la Providencia los ha premiado, acarician el sueño de una vida casera encerrados en un espacio de algunos metros.<sup>2</sup>

Pero el texto de Buffon no sólo proporciona la descripción del hecho, sino que propone también una clave explicativa que conserva, por supuesto, la impronta de la filosofía del siglo XVIII. Compuesto el “hombre interior” de dos principios, uno espiritual y otro animal, es la dominación del uno sobre el otro lo que hace posible en él la satisfacción:

El más desdichado de todos los estados es aquel en el que estas dos potencias soberanas de la naturaleza del hombre se hallan

ambas en un gran movimiento, pero un movimiento igual y equilibrado: ese es el punto del profundo ‘*ennui*’ y de ese horrible hastío de sí mismo, que no nos tolera otro deseo que el de dejar de ser, y sólo nos permite la acción imprescindible para destruirnos, volviendo fríamente contra nosotros las armas del furor.<sup>3</sup>

La duplicidad se perfila aquí como una especie de estructura básica que subyace a síntomas que no son sólo los del *ennui*, sino también los de la “violencia inmóvil” del *spleen*, y es un hecho que en la obra de Baudelaire se pueden rastrear contenidos distintos para cada uno de ellos. Mientras el *ennui* se da en la órbita psicológica de un desacuerdo interno entre los principios de la naturaleza humana, el *spleen* se da bajo la forma nerviosa y todavía enigmática de la histeria, e implica un desacuerdo total con lo exterior. Mencionada la palabra clave, histeria, el camino queda expedito:

La histeria... ¿por qué ese misterio fisiológico no podía ser el fondo y el *humus* primordial de una obra literaria, ese misterio que la academia de medicina todavía no ha resuelto... y que en los hombres nerviosos se traduce en todas las impotencias y también en la aptitud hacia todos los excesos?<sup>4</sup>

“La aptitud hacia todos los excesos”: años más tarde, un planteamiento similar aparecerá en uno de los discípulos de Baudelaire, Rimbaud: “Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”.<sup>5</sup>

### III

Es en la era de Charcot y Freud que, en una especie de vivero poético, donde se practica

con mezclas e injertos, se definen las principales características de la poesía lírica hasta nuestros días. El proceso comienza en Baudelaire con el socavamiento del yo empírico del poeta y la pérdida del carnet de identidad que, hasta entonces, le permitía pasearse por el mundo seguro de sí mismo:

Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. El que no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una muchedumbre atareada (...) El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su antojo, él mismo y otro. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje para cada cual. Para él solo, todo está vacante: y si ciertos sitios parecen estarle vedados, es que a sus ojos no vale la pena visitarlos.<sup>6</sup>

Una variante podría ser la que Sainte-Beuve, no sabemos si influido por su amigo o pensando en él, expresa cuando escribe:

Los poetas, independientemente de los órganos comunes a todos, de los pesares que constituyen el fondo de la humanidad, están dotados de una trompeta y un aguijón. Disfrutan clavándose a sí mismos este aguijón en el flanco (*Héautontimorouménos, self-tormenters*) para poder hacer sonar la trompeta con mayor frecuencia. Poetas, artistas, insectos maravillosos, especie singular de abejas...<sup>7</sup>

Si la transformación empezó con una clara diferenciación entre el yo del poeta y el yo poético, al final este último se independiza, y tenemos el “*Je est un autre*” de Rimbaud, así como, en el propio Baudelaire, una producción poética atravesada por su “amor por el

disfraz y por las máscaras". En sintonía con lo anterior, discípulos de Baudelaire como Rimbaud, Laforgue y Corbière, conforman eslabones intermedios hacia una disgregación del yo empírico del poeta que lo condena al extravío, la fusión con la multitud o, finalmente, al enmudecimiento, como en el caso de Lord Chandos de Hofmannsthal. En un punto equidistante, a medio camino entre la dispersión absoluta y el mutismo poético, gracias a las máscaras o personas en que se divide, el poeta alcanza a ejercer un magisterio que, de Yeats a Eliot, de Bishop a Olds, ha enriquecido con sus frutos la poesía moderna. Se trata de un viaje o largo desfile, reconocido por el propio Oscar Wilde ("la verdad de las máscaras") en el que la poesía se implica a través de otros yoes o *personae* que sirven para ocultar y a la vez proteger al poeta. Máscaras que, como ha ocurrido en Pessoa, han podido llegar a multiplicarse e independizarse a la vez, en un círculo de poetas heterónimos que coexisten en una red de "drama en gente", sirviendo incluso de ejemplo potencial para poetas y novelistas.

En un mundo aristotélicamente constituido como de baja-mímesis, mundo sin montañas que cerca del cielo sirvan de Olimpos a dioses y/o seres humanos divinizados, sean estos poetas o sacerdotes, el poeta vive como un exiliado errante, un contemporáneo y un igual a sí mismo. Y, complementariamente, como un desposeído de sus propios sentimientos hasta el punto de que ya no sabe si le pertenecen o si son sinceros o fingidos. ¿Acaso no es el más alto reconocimiento de la histeria del poeta esa sensación de reconocerse a sí mismo como fingidor? En la "Autopsicografía" de Pessoa leemos: "El poeta es un fingidor. /Finge tan com-

pletamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que en verdad siente".<sup>8</sup> Se trata sin duda de la más sutil y perversa variante del *héautontimorouménos*, del *self-tormenter*.

#### IV

Más arriba habíamos dicho que, en su fuga, el poeta histérico se convierte en paradigma de lo femenino, si bien al precio de responder en lo más íntimo a una naturaleza masculina y que, parodiando las palabras ya citadas del poeta, como Palas, salida del cerebro de Zeus, conserva las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino. Ahora bien, la circunstancia de que las mujeres que hoy escriben poesía reivindiquen, más unánimemente que antes, el nombre de "poetas" y repudien el de "poetisas", es un hecho que revela un cambio "histórico" no solo en la conciencia de la situación femenina, sino también en la forma de escribir poesía y, más aun, de reflexionar sobre el hecho poético. Lo cual equivale a decir que el uso de uno u otro término no es algo que se deba decidir desde fuera de la propia praxis poética, y pueda abandonarse al libre arbitrio de los académicos de la lengua, ya que en él está en juego el sentido más hondo que pueda tener la actividad poética como actividad consciente y autorreflexiva.

Digamos que el nombre de "poetisa" transmite la imagen de una mujer que es poeta en un registro femenino, entendiendo esto como un uso restringido del oficio de poeta. En el sentido más amplio —si pudiéramos derivar el nombre "poetisa" del verbo "poetizar"— la poetisa es una mujer que ejerce su labor poetizante sobre asuntos que se consideran propios de ella ("embelleciéndolos" poéticamente) y, en el sentido más restrin-



gido, es simplemente la mujer que escribe poemas cursis... En cuanto a lo que ha hecho posible que algunos lo defiendan de buena fe, podemos anotar el parecido que evoca desinencialmente con una figura de reminiscencias románticas, como la de la sacerdotisa; ¿pero no es cierto que también existen hombres que “poetizan”, aunque a nadie se le ocurra llamarlos “poetisos”? Cuando se les ha antojado que no les bastaba llamarse poetas a secas, los hombres poetizantes se han adelantado a generar sus propias categorías enaltecidas: vates, aedos, portalíridas, musagetas y demás especies, nombres que, por cierto, han podido utilizarse solo en contexto masculino. En un breve apunte deslizado por Walter Benjamin a propósito de la situación del poeta lírico en el momento en que Baudelaire publica *Las flores del mal*, señala

que el lírico ya no es considerado como el poeta en sí. No es ya más ‘el vate’, como aún lo era Lamartine; ahora ha entrado en un género. (Verlaine hace que esta especialización se vuelva tangible; Rimbaud es ya un esotérico que, ex-oficio, mantiene al público lejos de su propia obra).<sup>9</sup>

## V

La muerte del vate, el lírico distante del género, resulta muy sugerente para dar la última puntada de nuestra reflexión; en el poema en prosa titulado “Pérdida de aureola”,<sup>10</sup> concebido como un diálogo, el autor plantea en clave alegórica, como ha explicado Walter Benjamin, el problema de la prostitución de la lírica en la era moderna, la de las grandes ciudades y de las multitudes. El poeta lírico que se ha extraviado en un lugar que no parece digno de él, y su interlocutor se extraña:

¡Cómo! ¿Usted aquí, mi querido amigo? ¿Usted, en un lugar de mala nota? ¿Usted, un bebedor de quintaesencias!; ¡usted, que come ambrosía! De veras me sorprende mucho. Entonces el poeta se justifica diciendo que, al atravesar el bulevar, saltando sobre el barro en medio de los caballos y los coches, su aureola, en un gesto brusco, resbaló de su cabeza hasta el fango del asfalto, y que no tuvo el valor de recogerla, pues consideró menos desagradable el perder sus insignias que dejarse romper los huesos... Y, además, me he dicho, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer bajas acciones y entregarme a la crápula como los simples mortales. ¡Y heme aquí, como Usted ve, igual a Usted!<sup>11</sup>

Encontramos de nuevo al poeta, devenido un incógnito ser callejero, como una réplica de un lector en el que otra vez reconoce a su igual; *mon semblable, mon frère*... Pero, trasladado a nuestro mundo, el del siglo XXI, ese encuentro ya no se daría en los mismos términos porque cuando Baudelaire publicó el poema-dedicatoria de *Las flores del mal* todavía compartía un mismo *ahora* (*jetztzeit*, término querido por Benjamin) con su alter ego y sus *personae*. En 1855, año en que publicó “Al lector” en la *Revue des deux mondes*, el presente aún estaba en efecto animado por un futuro teñido de utopía; hoy, cuando hemos aceptado ya vivir en el futuro —es decir, cuando nuestro presente no es más que una estancia arrendada en un futuro que soportamos sin que nadie nos explique qué fue de lo que había aún de humano en él—, apenas empezamos a tomar conciencia de que navegamos en un tiempo que levita sobre sí mismo y que, sombra de una sombra, nos impide ver lo que lo sostiene y le impide desmoronarse...

Tender la red al norte del futuro, tender la red en busca de lo humano, para utilizar una figura cara a Paul Celan, es una experiencia asumible solo por quienes sospechan que están en el peor de los mundos posibles, un mundo sin aureola, aunque aún no les hayan roto los huesos. No por quienes creen que aún pueden ir en busca de la utopía y marchan felices, en sus pantallas de poetas *youtubers* o en sus gorgoritos de raperos, hacia ese punto cero al que los conduce la música callejera de un flautista desconocido...

## Referencias

- 1 Baudelaire, Ch. (1975). Madame Bovary en *Oeuvres complètes* [Obras completas] (Tomo II, pp.76 y ss.). Gallimard. También Cano Gaviria, R. (1984). *Acusados: Flaubert y Baudelaire* (p. 280). Muchnik Editores.
- 2 Baudelaire, Ch. (1975). La double vie par Charles Asselineau [La doble vida para Charles Asselineau] en *Oeuvres complètes* [Obras completas] (Tomo II, pp. 87 y ss., especialmente p. 1125). Gallimard.
- 3 Citado por Ruff, Marcel A. (1955). *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne* (p. 283). Armand Colin.
- 4 Cano Gaviria, R. (1984). *Acusados: Flaubert y Baudelaire* (p. 280). Muchnik Editores.
- 5 Hamburguer, M. (1969). *La verdad de la poesía* (p. 49). Fondo de Cultura Económica.
- 6 Baudelaire, Ch. (1975). Les foutes [Las muchedumbres] en *Oeuvres complètes* [Obras completas] (Tomo I, p. 291). Gallimard.
- 7 Baudelaire, Ch. (1975). *Oeuvres complètes* [Obras completas] (Tomo I, p. 985). Gallimard.
- 8 Fernando Pessoa (2018). *El poeta es un fingidor, Antología poética* (Edición bilingüe de Ángel Crespo) (pp.161,162). Cátedra.
- 9 Benjamin, W. (1974). Sobre algunos temas de Baudelaire en *Charles Baudelaire, un poète lyrique a l'apogée du capitalisme* [Charles Baudelaire, un poeta lírico en la era del capitalismo avanzado] (p. 150). Payot.
- 10 Baudelaire, Ch. (1975). Perte d'auréole [Pérdida de aureola] en *Oeuvres complètes* [Obras completas] (Tomo I, p. 352). Gallimard.
- 11 Benjamin, W. (1974). Zentralpark en *Charles Baudelaire, un poète lyrique a l'apogée du capitalisme* [Charles Baudelaire, un poeta lírico en la era del capitalismo avanzado] (p. 246). Payot.

# ¡Azotemos a los pobres!

Charles Baudelaire  
Traducción de Juan Zapata

Durante quince días me confiné en mi cuarto y me rodeé de libros a la moda en aquel tiempo (hace dieciséis o diecisiete años); me refiero a los libros en los que se trata del arte de hacer a los pueblos dichosos, sabios y ricos en veinticuatro horas. Ya había yo digerido —tragado, quiero decir— las elucubraciones de todos esos empresarios de la felicidad pública —de esos que aconsejan a los pobres a hacerse esclavos y de aquellos que los persuaden de que son todos reyes destronados—. A nadie le parecerá sorprendente que estuviera entonces en un estado de ánimo cercano al vértigo o a la estupidez.

Me pareció entonces que sentía, confinado en el fondo de mi intelecto, el germen oscuro de una idea superior a todos los remedios caseros cuyo diccionario había recorrido recientemente. Pero era nada más la idea de una idea, algo infinitamente vago.

Y salí con una gran sed. Porque el gusto apasionado por las malas lecturas engendra proporcionalmente una necesidad de aire libre y bebidas refrescantes.

Cuando iba a entrar en un cabaret, un mendigo me tendió su sombrero con una de esas miradas inolvidables que derrumbarían troncos si el espíritu agitara la materia o si el ojo de un magnetizador hiciera madurar los racimos.

Al mismo tiempo, oí una voz que me murmuraba al oído, una voz que reconocí muy

bien; era la de un buen Ángel o la de un buen Demonio, que me acompaña siempre. Ya que Sócrates tenía su buen Demonio, ¿por qué no habría yo de tener mi buen Ángel, y por qué no habría yo de tener el honor, como Sócrates, de obtener mi certificado de locura, firmado por el sutil Lélut y el docto Baillarger?

Existe la diferencia, entre el Demonio de Sócrates y el mío, que el de Sócrates no se manifiesta sino para prohibir, advertir, impedir, mientras que el mío se digna a aconsejar, sugerir, persuadir. El pobre Sócrates no tenía sino un Demonio prohibicionista; el mío es un Demonio de acción, un Demonio de combate.

Y su voz me cuchicheaba lo siguiente: “si aquel es el igual de otro, que lo compruebe, y si aquel es digno de la libertad, que la conquiste”.

Inmediatamente salté sobre mi mendigo. De un solo puñetazo le cerré un ojo que, en un segundo, se le puso del tamaño de una pelota. Me quebré una uña al romperle dos dientes y, como no me sentía muy fuerte, habiendo nacido delicado y no estando ejercitado en el boxeo, para acabar rápidamente con ese vejestorio lo atrapé con una mano del cuello de su traje y con la otra le empuñé la garganta y me puse a sacudirle vigorosamente la cabeza contra un muro. Debo confesar que había inspeccionado previamente

los alrededores y verificado que en aquel barrio desierto me encontraba, por un buen tiempo, fuera del alcance de cualquier agente de policía.

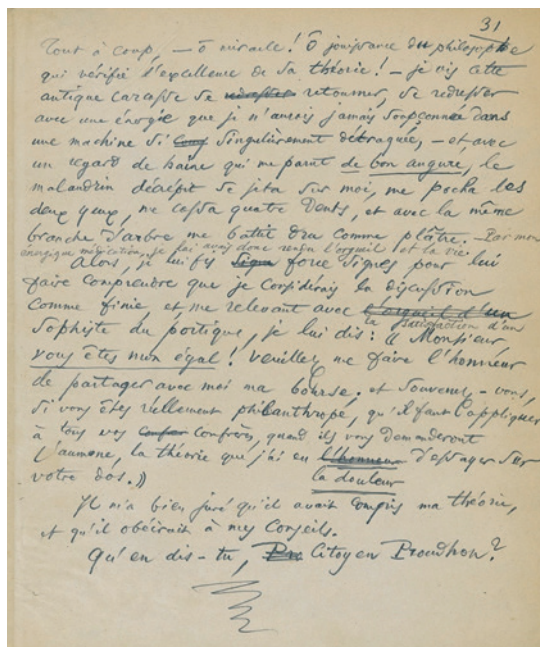
Enseguida, con un puntapié en la espalda, lo bastante enérgico como para romperle los omoplatos, tiré al suelo a aquel sexagenario debilitado, me apoderé de una gruesa rama de árbol que se arrastraba por tierra y lo azoté con la energía obstinada de los cocineiros que quieren ablandar un bistec.

De pronto — ¡Oh, milagro, oh regocijo del filósofo que verifica la excelencia de su teoría! —. Vi esa antigua carcasa enderezarse con una energía que no habría sospechado nunca en una máquina tan singularmente descompuesta, y con una mirada de odio que me pareció de *buen augurio*, el malandrín decrepito se arrojó sobre mí, me pinchó los dos ojos, me rompió cuatro dientes, y con la misma rama de árbol me vapuleó como a un yeso. Gracias a mi enérgica medicación le había, pues, devuelto el orgullo y la vida.

Entonces, le hice muchas señas para darle a entender que consideraba la discusión terminada, y levantándome con la satisfacción de un sofista del Pórtico, le dije: “Señor, *usted es mi igual*. Hágame el honor de compar-

tir conmigo mi bolsa; y recuerde, si usted es verdaderamente filántropo, que debe aplicar a todos sus cofrades, cuando le pidan limosna, la teoría que he tenido el *dolor* de probar sobre su espalda”.

Y me juró que había comprendido muy bien mi teoría, y que obedecería mis consejos.



Última página del manuscrito de “Azotemos a los pobres”. Antigua colección Armand Godoy. Reproducción facsímil del manuscrito publicado en *Le manuscrit autographe*, número especial consagrado a Baudelaire, París, Blaziot, 1927.



# Baudelaire, agente doble

Daniel Jerónimo Tobón Giraldo

Los textos teóricos de Baudelaire son tan productivos como contradictorios. Su caracterización de la modernidad estética en *El pintor de la vida moderna* no ha perdido nada de su poder sintético: “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”.<sup>1</sup> Sus artículos literarios, sus críticas de arte, sus prólogos, sus poemas en prosa y en verso, sus diarios, están sembrados de fórmulas que sirven como santo y seña para las teorías de la modernidad. La poesía como correspondencia secreta que conecta la naturaleza y el infinito, el *spleen* como afecto dominante de la metrópolis, el *flâneur* que se esconde en todo paseante ciudadano. Estas ideas son tanto o más influyentes que sus poemas, de los que en todo caso resultan inseparables.

Pero el lector que busque consistencia teórica en Baudelaire está condenado al desengaño. Baudelaire cambia de posición y se contradice con la más entusiasta desfachatez. En defensa de Théophile Gautier, condena la “herejía de la enseñanza” y sus “corolarios inevitables”, “las herejías de la pasión, de la verdad y de la moral”.<sup>2</sup> Con idéntico fervor escribe contra la escuela del arte por el arte como una “pueril utopía” que “al excluir la moral y a menudo incluso la pasión, es necesariamente estéril”, una “afición inmoderada de la forma” que “empuja a desórdenes monstruosos y desconocidos”.<sup>3</sup> Sostiene, por un lado, que la poesía “no tiene más objetivo que ella misma”<sup>4</sup> y

que el artista se ha puesto una tarea tan alta que puede hacerse ajeno a todo lo humano. Por otro lado, cuando comenta *Los miserables*, de Víctor Hugo, concentra su poder de convicción en demostrar que el espectáculo del sufrimiento de los demás obliga al artista a poner su arte al servicio de la justicia. No sorprende que la autoridad de Baudelaire haya sido utilizada para defender la soberanía del arte, un satanismo trasnochado o un moralismo intransigente.

Es tentador reconciliar estas contradicciones, buscar una oculta coherencia y tomar sus ideas como piezas de un rompecabezas complicado que encontrarían su lugar si se les da suficientes vueltas. A veces el intento tiene éxito y el secreto vínculo que une dos frases enigmáticas se hace de pronto evidente. Pero conviene no obstinarse en forjar una figura demasiado fija del poeta como pensador: las máscaras de Baudelaire son estrategias de incógnito y supervivencia, que le permiten insertarse en el mercado literario y ocultarse a los lectores. La vida de Edgar Allan Poe —a quien le dedica un ensayo casi hagiográfico— es a sus ojos la demostración de que el poeta no puede encontrar lugar en ninguna sociedad, menos en una dominada por el culto “monstruoso e infantil” al dinero. Pero también sabe que buscar un lugar en el mercado es la obligación ineludible de cualquier escritor.

Su inconstancia es la respuesta a la flexibilidad que esta situación paradójica exige al artista en

la sociedad de mercado. En *Cómo se pagan las deudas cuando se es un genio* rinde homenaje a la inventiva comercial de Balzac, capaz de convertir su prestigio en dinero y de usar su firma para transformar un texto cualquiera en un nuevo Balzac *readymade*. La obsesión por el dinero recorre las páginas –aparentemente satíricas– de los *Consejos a los jóvenes escritores*, y es el núcleo de sus *Diarios íntimos*. Estos textos revelan el intento de entregarse voluntaria y sistemáticamente al mercado, de crearse una superficie comercial que recubra todos los ámbitos de su existencia.

En ese proceso, Baudelaire se identifica empáticamente con la mercancía, se deja marcar por las exigencias que le impone la comercialización. Como el *flâneur* que recorre los pasajes comerciales, ejerce una “santa prostitución del alma que se entrega por entero, poesía y caridad, al imprevisto que se presenta, al desconocido que pasa”.<sup>5</sup>

Pero su mercancía es imperfecta, y de este choque surgen chispas que iluminan hasta nuestros días la situación del arte, que es a la vez mercancía y no mercancía. Ricardo Piglia sostenía que

toda la política de la vanguardia tiende a oponerse al gusto de la mayoría y al sa-

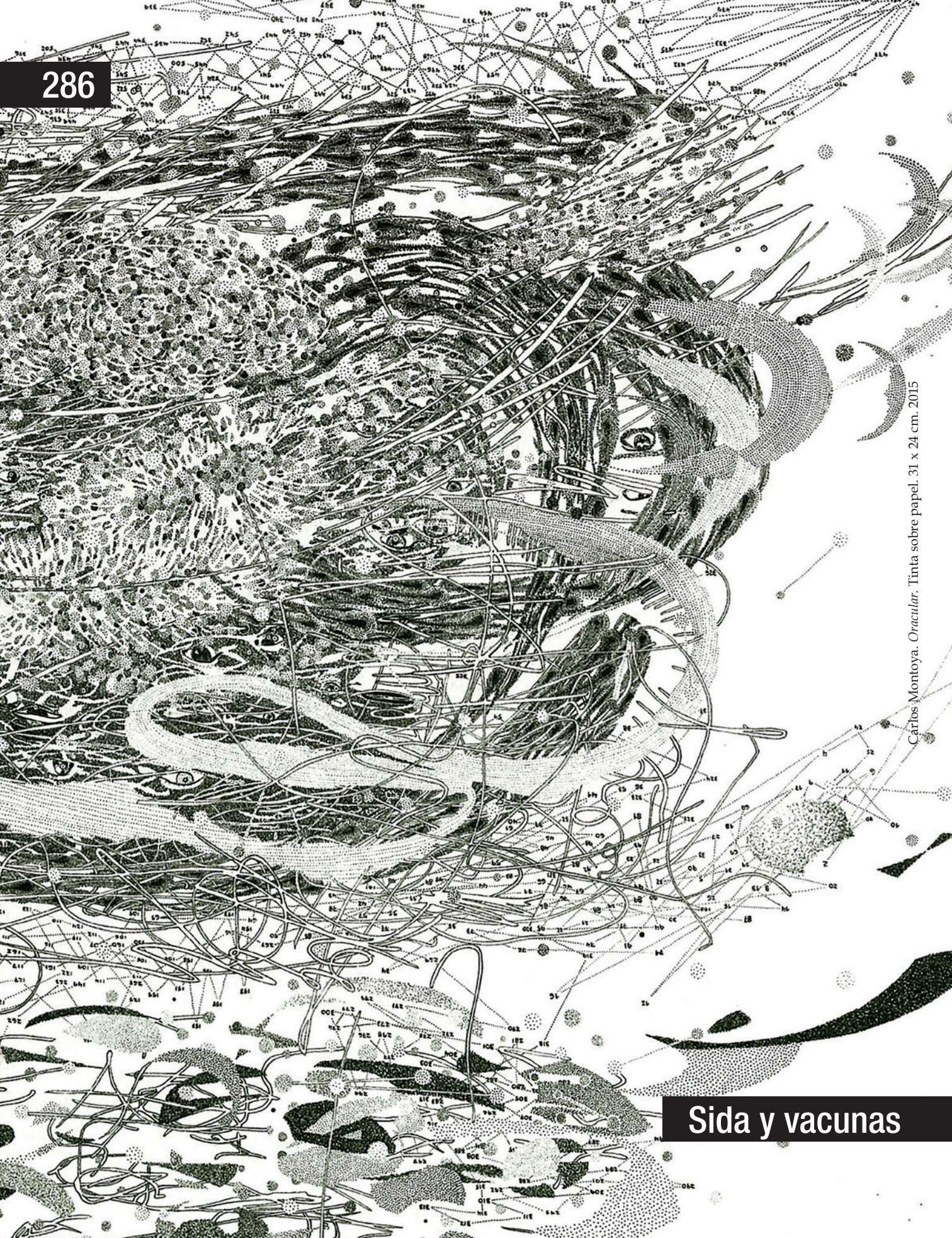
ber sometido del consenso. La vanguardia inmediatamente plantea la necesidad de construir un complot para quebrar el canon y negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores (...) y quizá, como lo vio bien Benjamin, Baudelaire fue el primero que captó ese corte, y definió al artista como a un agente doble, un espía en territorio enemigo.<sup>6</sup>

Habría que ver ciertas ideas de Baudelaire como bombas escondidas, mezcladas con viejas nociones inocuas, que deben pasar desapercibidas por un tiempo antes de estallar.

## Referencias

- 1 Baudelaire, Ch. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte* (Traducción de Carlos Santos) (p. 361). Visor.
- 2 Baudelaire, Ch. (1999). *Crítica literaria* (Traducción de L. Vásquez) (p. 89). Visor.
- 3 Baudelaire, Ch. (1984). *Escritos sobre literatura* (Traducción de Carlos Pujol) (p. 53). Bruguera.
- 4 Baudelaire, Ch. (1999). *Crítica literaria* (Traducción de L. Vásquez) (p. 89). Visor.
- 5 Baudelaire, Ch. (2003). *Obra poética completa: Texto bilingüe* (Traducción de Enrique López Castellón) (p. 389). Ediciones Akal.
- 6 Piglia, R. (2006). Teoría del complot. *Casa de las Américas*, 245, 32-41 (38).





Carlos Montoya. *Oracular*. Tinta sobre papel. 31 x 24 cm. 2015

Sida y vacunas



# Cuarenta años de pandemia

Mateo Medina Chvatal y María Teresa Rugeles L.

Este año se cumplen cuarenta años desde la aparición de los primeros casos reportados del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA), y treinta y ocho años desde que el virus de la inmunodeficiencia humana tipo 1 (VIH-1) se describiera como su agente causal. Y si bien ahora el mundo es azotado por un coronavirus pandémico de rápida dispersión y la comunidad científica se centra en dar respuesta contra él, es importante hablar sobre la pandemia que ha estado y se mantendrá con nosotros por más tiempo.

Según datos de finales de 2019, 75.7 millones de personas han adquirido la infección desde el inicio de la epidemia, de los cuales casi 33 millones han fallecido por enfermedades relacionadas con el SIDA.<sup>1</sup> En 2019, el 48 % de nuevos casos registrados de infección por VIH correspondieron a mujeres y niñas, y de los 38 millones de personas que vivieron con el virus en el mismo año, cerca de 2 millones eran niños entre 0 y 14 años. A pesar de que estas cifras son preocupantes, la respuesta para brindar asistencia y tratamiento ha sido insuficiente, pues solo 26 millones de personas tienen acceso a la terapia antirretroviral, según reportes de mediados de 2020.<sup>1</sup>

En 1987 se dispuso del primer medicamento antirretroviral y nueve años más tarde entró en vigencia el uso de la terapia antirretroviral de gran actividad, lo que se constituyó en uno de los hitos más importantes en la historia de la infección. El uso extensivo

de dicha terapia y las continuas apariciones de nuevos antivirales, gracias a la intensa investigación científica, han aumentado en forma considerable la expectativa y calidad de vida de las personas infectadas con el VIH-1. Sin embargo, el impacto económico y social de esta pandemia ha sido devastador. La fuerte desinformación en sus inicios llevó a la discriminación de los enfermos, incluso por parte de las familias. De hecho, con la aparición de los primeros tratamientos, el virus dejó de ser el principal enemigo, al ser ampliamente superado por los prejuicios, el rechazo y la discriminación social. Esto llevó a que las personas infectadas decidieran vivir su enfermedad en el anonimato, situación que continúa en muchos países, y ha dificultado la prevención y el control de la epidemia a nivel global. Por esto, la comunidad científica ha enfocado sus esfuerzos en disminuir esta brecha social mediante la optimización de los esquemas de tratamiento y las estrategias para disminuir la transmisión. En 1994, por medio de un ensayo clínico, se estableció el protocolo para reducir, en forma significativa, la transmisión del virus de madre a hijo.<sup>2</sup> Este, junto con la prevención de la infección por derivados sanguíneos, son los mejores ejemplos del control que se puede lograr de la transmisión del VIH-1.

En 1996 se creó el Programa Conjunto de Naciones Unidas sobre el Sida (ONUSIDA), lo que ha facilitado la lucha y la colaboración global para hacer frente a la peor epi-



demia del siglo xx, que continúa cobrando vidas en la actualidad.<sup>3</sup> Con la aparición, en 2001, de los medicamentos genéricos, se establecieron plantas de producción de estos en diversos países, incluido Colombia, y desde entonces se ha aumentado la cobertura y facilitado la prevención de la infección, pues un paciente tratado de forma adecuada es una fuente menos de infección. Posteriormente, en 2012 fue aprobada la Profilaxis PreExposición (PrEP), a través del medicamento Truvada —una combinación de Tenofovir y Emtricitabina—, para ser usado en pacientes con exposición frecuente al VIH-1, como en el caso de personas no infectadas en parejas serodiscordantes. Aunque la efectividad de esta intervención creó nuevas esperanzas, rápidamente aparecieron los efectos no deseados, como dolor de cabeza, pérdida de peso y náuseas. Sin embargo, más preocupante aun es el surgimiento de resistencia del VIH al efecto de los medicamentos por el uso de PrEP, que aumenta con el paso del tiempo y más cuando la adherencia es parcial. Ese mismo año, se creó gran expectativa con el reporte exitoso de la primera cura esterilizante, entendida como la ausencia de detección viral. Se trataba de Timothy Brown (conocido ampliamente como el “paciente Berlín”), portador de VIH-1, quien luego de recibir dos trasplantes consecutivos de médula ósea para el tratamiento de leucemia mieloide aguda, evidenció una eliminación del virus de sangre y tejidos. Sin embargo, las características del donante hacen muy complejo recrear esta intervención en otros pacientes, puesto que se trataba de un individuo altamente resistente a la infección por el VIH-1, ya que sus células no expresaban la molécula CCR5, uno de los receptores celulares que utiliza el virus para entrar a la célula blanco.

En 2014, en aras de erradicar, o al menos mitigar el impacto de este virus, ONUSIDA estableció como objetivo para 2020 la estrategia 90-90-90, buscando que el 90 % de las personas con VIH estuvieran diagnosticadas, el 90 % de ellas recibiendo tratamiento antirretroviral y, de ellos, el 90 % tuvieran una carga viral indetectable.<sup>4</sup> Sin embargo, y a pesar de los grandes esfuerzos de la comunidad internacional, se calcula que hasta ahora el 81 % de las personas que viven con VIH conocen su estado y un poco más del 67 % reciben terapia antirretroviral. Además, el objetivo 90-90-90 supone que mínimo 73 % de las personas que viven con VIH tengan cargas virales suprimidas, pero hasta ahora la cifra es cercana al 59 %.<sup>4</sup>

A lo largo de esta pandemia, la investigación científica ha sido extensa y el VIH es considerado uno de los microorganismos infecciosos más estudiados de todos los tiempos, lo que ha incluido la exploración de diversas estrategias para el desarrollo de la vacuna que pudiera ponerle fin. Muchos esfuerzos se han enfocado en elaborar vacunas que generen una respuesta amplia de anticuerpos neutralizantes lo cual se ha intentado perfeccionar con el paso del tiempo en los diferentes ensayos clínicos. En 1984, la Secretaria de Salud de Estados Unidos, Margaret Heckler, afirmó que tendrían la vacuna lista para ensayos en un período de dos años, pero dicha predicción se vio nublada por varios factores que han persistido a lo largo del tiempo y han impedido el desarrollo adecuado de una estrategia de inmunización contra este virus. Entre estos obstáculos se encuentran la variabilidad de los subtipos virales y la alta tasa de mutación, así como la ausencia de correlatos de protección y de modelos animales adecuados.<sup>5</sup>

A ello se le suma que la infección natural no induce una respuesta inmune que permita la eliminación viral, por eficiente que esta sea, como es el caso de algunos individuos que llevan más de treinta años infectados y no han desarrollado sida, y a quienes se les denomina hoy “no progresores”.

Quizás el principal obstáculo para el desarrollo de las vacunas contra el virus sea su alta tasa de mutación. En comparación con el nuevo coronavirus SARS-CoV-2, un virus con una tasa de mutaciones de  $10^{-6}$  errores por ciclo, el VIH tiene una tasa de mutaciones de entre  $10^{-5}$  y  $10^{-3}$  errores por ciclo,<sup>6, 7</sup> lo que implica que es entre diez y mil veces más susceptible de tener mutaciones, en comparación con el primero: una cifra bastante alta.

Desde el inicio de la epidemia, un sinnúmero de vacunas candidatas han fallado en otorgar protección a las personas inmunizadas y se ha concluido que este es un patógeno distinto a cualquier otro por la condición que implica integrar su genoma al del propio humano. Muchas tecnologías y abordajes se han intentado utilizar, en su mayoría vacunas recombinantes y de vectores virales. Algunas incluso se han diseñado para estimular la inmunidad de células T contra el VIH, distinto al método convencional que se centra en la respuesta de células B y anticuerpos. En cualquier caso, los mejores intentos en el diseño de una vacuna para este virus resultaron en una eficacia modesta, por debajo del umbral clásico requerido del 50 %, tal como sucedió en el estudio RV144, también conocido como el estudio Thai.<sup>8</sup> Otros estudios en diversas fases clínicas como el STEP o el Phambili han cursado con desenlaces semejantes o menos significativos.

Actualmente, la pandemia del covid-19 ha catapultado nuevas plataformas de desarrollo de vacunas al conocimiento generalizado de la comunidad científica, lo cual ha suscitado, entre otros aspectos, esperanza sobre la vacuna para el VIH. Recientemente, un grupo de investigadores publicaron hallazgos de fase 1 para una vacuna de ARN mensajero contra el VIH que demuestra, al menos en concepto, la generación de anticuerpos dirigidos contra el virus.<sup>9</sup> De cualquier manera, aún queda mucho por investigar al respecto y los procesos de evaluación se deben seguir de forma rigurosa.

Ante la inminente llegada de un virus respiratorio que azotó rápida y gravemente al mundo, la comunidad científica respondió como era esperado, destinando recursos y tiempo al desarrollo de estrategias de prevención de la pandemia y convirtiéndola en su prioridad. No obstante, cuando la coyuntura por el covid-19 pase, seguiremos encontrando nuevos casos de VIH mientras se le permita a este virus crecer de forma insidiosa y persistente. ¿Encontraremos algún día la vacuna contra el VIH? No lo sabremos si no destinamos más tiempo y recursos a su investigación. En lo que puede ser el comienzo de una nueva era dorada de la investigación en vacunas, debemos alcanzar el paso del virus si queremos tener alguna posibilidad de ganarle la carrera o por lo menos controlar su expansión.

## Bibliografía

1. UNAIDS. (Diciembre de 2020). *Fact Sheet - World Aids Day 2020*. [https://www.unaids.org/sites/default/files/media\\_asset/UNAIDS\\_FactSheet\\_en.pdf](https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/UNAIDS_FactSheet_en.pdf)
2. Connor, E. M. et al. (1994). Reduction of Maternal-Infant Transmission of Human Immu-

- odeficiency Virus Type 1 with Zidovudine Treatment. *The New England Journal of Medicine*, 331(18), 1173-1180. <http://www.nejm.org/doi/abs/10.1056/NEJM199411033311801>
3. Knight L. (2008). The First 10 Years. [www.unaids.org](http://www.unaids.org)UNAIDS/07.20E/JC1262E
  4. UNAIDS (2020). 90-90-90 Treatment Target. <https://www.unaids.org/en/90-90-90>
  5. Letvin, N. L. (2006). Progress and obstacles in the development of an AIDS vaccine. *Nature Reviews Immunology*, 6, 930-939. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17124514/>
  6. Yeo, J.Y.; Goh, G. R.; Tran-To Su, Ch., Ken-En Gan, S. (2020). The determination of HIV-1 RT mutation rate, its possible allosteric effects, and its implications on drug resistance. *MDPI*, 12(3), 297. <https://doi.org/10.3390/v12030297>
  7. Bar-On, Y. M.; Flamholz, A.; Phillips, R.; Milo, R. (2020). Sars-cov-2 (COVID-19) by the numbers. *Elife*. DOI: 10.7554 / eLife.57309
  8. Ng'uni T, Ch. C., Ndhlovu, Z. M. (2020). Major Scientific Hurdles in HIV Vaccine Development: Historical Perspective and Future Directions. *Frontiers in Immunology*, 11, 2761. *Frontiers Media S.A.*
  9. Jardine, S., Schief, W. (2021). Fact sheet: Understanding the results from IAVI G001. HIV R4P. <https://www.iavi.org/images/phocadownload/IAVI-G001-Fact-Sheet.pdf>

# Vacunación: más que un debate se requiere una ética global

Pablo J. Patiño

Hace un poco más de doscientos años, el médico británico Edward Jenner, sin tener conocimiento sobre el mundo microbiológico y menos sobre el sistema inmune, desarrolló la primera aplicación exitosa de un proceso de vacunación. Desde entonces, las vacunas han disminuido en gran medida la carga de enfermedades infecciosas en todo el mundo, lo que permitió la erradicación de la viruela, una enfermedad que causó la muerte de más de trescientos millones de personas en el siglo xx, y condujo al control de enfermedades como la poliomielitis, el tétanos, la difteria y el sarampión, entre

muchas otras. Con la excepción del agua potable y el saneamiento, ninguna otra medida de salud pública ha tenido un efecto tan importante en la reducción de la mortalidad y en el crecimiento de la población en el último siglo.

El efecto más notorio de las vacunas puede ser la reducción de la mortalidad: se estima que han evitado anualmente seis millones de muertes por enfermedades prevenibles con ellas; sin embargo, el desarrollo de programas de vacunación tiene muchos otros beneficios (ver esquema).

BENEFICIOS PARA LA SALUD	BENEFICIOS ECONÓMICOS	BENEFICIOS SOCIALES
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reducción de la morbilidad y mortalidad por enfermedades infecciosas</li> <li>• Erradicación de enfermedades infecciosas</li> <li>• Inmunidad de rebaño</li> <li>• Reducción de las infecciones secundarias que complican las enfermedades prevenibles con vacunas</li> <li>• Prevención del cáncer</li> <li>• Prevención de la resistencia a los antibióticos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ahorro en el gasto de servicios sociales</li> <li>• Ganancias de productividad</li> <li>• Minimización del impacto en las familias</li> <li>• Preparación rentable para brotes</li> <li>• Establecimiento de programas para el desarrollo de vacunas que pueden generar rentabilidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Equidad de la asistencia en salud</li> <li>• Fortalecimiento de la infraestructura de atención social y en salud</li> <li>• Impacto en la esperanza y la calidad de vida</li> <li>• Empoderamiento de la mujer</li> </ul>

Adaptado de Rodrigues y Plotkin, 2020.



A pesar de tales logros, las transformaciones radicales en la densidad, la distribución por edad y los hábitos de viaje de la población en todo el mundo que posibilita el contacto estrecho entre personas de prácticamente todos los puntos del planeta, favorecen la propagación global de patógenos. Este riesgo pandémico aumenta aun más por el cambio climático que influye en la distribución, abundancia y prevalencia de vectores portadores de patógenos, y así se promueven infecciones con una variedad de enfermedades transmitidas por diferentes organismos. Todas estas condiciones favorecen la aparición de patógenos nuevos y reaparición de antiguos que tienen el potencial de convertirse en amenazas pandémicas adicionales a la de la covid-19.

En los años previos a la pandemia actual, la aparición y rápida propagación de infecciones graves ha puesto de relieve la necesidad de una preparación mundial para las pandemias que puede requerir el desarrollo extremadamente rápido y la distribución masiva de vacunas contra diversos patógenos, incluso algunos potencialmente desconocidos. Entre los agentes infecciosos que han causado mayor impacto en la salud global se destacan los que a continuación se describen:

- El virus de la inmunodeficiencia humana (VIH), el agente causal del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA), corresponde a una zoonosis de primates no humanos cuyos primeros casos se presentaron a principios del siglo xx en África central y que, después de su extensión al resto del mundo, ha cobrado unos 33 millones de vidas. A pesar del desarrollo de la terapia antirretroviral de gran actividad, los medicamentos son costosos y el acceso a la terapia sigue siendo problemático en entornos con recursos limitados en los que se producen la mayoría de las infecciones. El desarrollo de una vacuna contra el VIH, que se necesita con urgencia, ha resultado extremadamente difícil y la identificación de un método adecuado para generar dicha vacuna es un foco de investigación activa.
- Los virus de la influenza A ocurren en brotes estacionales anuales. Sin embargo, su capacidad para infectar una variedad de especies diferentes, así como su alta variabilidad genómica, conlleva además el riesgo constante de que una zoonosis introduzca un virus con propiedades inmunogénicas completamente nuevas en la población humana. Esta imprevisibilidad se puede ilustrar con la pandemia de influenza A H1N1 de 1918 (“gripe española”), que resultó en la muerte de alrededor de 50 millones de personas, y con la “gripe porcina”, (H1N1), que llevó a una alerta de pandemia en 2009, aunque causó síntomas relativamente leves.
- El síndrome respiratorio agudo severo (SARS), que ocurrió por primera vez en China en 2002, fue causado por un nuevo coronavirus (CoV) y provocó un brote mundial con 8.000 pacientes infectados, lo que provocó 774 muertes en 26 países. En 2012, apareció un nuevo coronavirus en Arabia Saudita que provocó el síndrome respiratorio de Oriente Medio (MERS). Al igual que el SARS-CoV, el virus se originó en los murciélagos y probablemente se propagó a los humanos a través de dromedarios infectados. Según la OMS, ha habido 2.143 casos confirmados de MERS, con 750 muertes en 27 países desde 2012.

- Los ebolavirus, cuyo reservorio natural se cree que también está en los murciélagos, son responsables de fiebre hemorrágica con una alta tasa de mortalidad. Desde la aparición documentada de ebolavirus en 1976, se han presentado periódicamente brotes, principalmente en países de África central. La crisis del ébola de 2013-2016 en África occidental representó la primera epidemia causada por un virus del ébola con 28.616 casos y 11.310 muertes notificadas.
- Las enfermedades transmitidas por vectores como Dengue, Chikungunya y Zika, son transmitidas por especies de mosquitos *Aedes*, han sido responsables de brotes epidémicos y sus tasas de infección han aumentado dramáticamente en las últimas décadas: según la OMS, los casos de dengue se han multiplicado por treinta en los últimos cincuenta años. En la actualidad, más de la mitad de la población mundial vive en áreas donde están presentes estas especies de mosquitos. El virus del Zika se identificó por primera vez en primates no humanos en Uganda en 1947, y desde entonces ha causado varios brotes en diferentes áreas con síntomas leves; sin embargo, desde 2014, los brotes en Asia y las Américas se relacionaron con manifestaciones clínicas graves, incluido el síndrome de Guillain-Barré en adultos, y con anomalías congénitas, como la microcefalia después de una infección durante el embarazo.

Además de las amenazas pandémicas, el número de microorganismos resistentes a múltiples fármacos (Multidrug Resistant, MDR) es cada vez mayor, situación favorecida por el uso indebido y excesivo de anti-

bióticos. Los organismos MDR, como el *Staphylococcus aureus* resistente a la meticilina (MRSA), o la tuberculosis multirresistente (MDR-TB) se han convertido en una seria amenaza para la salud pública mundial. Según estimaciones de la OMS, en 2016 se registraron 490.000 nuevos casos de TB-MDR, de los cuales solo el 54 % pudo tratarse con éxito. La solución a esta creciente amenaza podría ser el desarrollo de vacunas eficientes para evitar que los organismos MDR se propaguen aun más.

Para ser eficaces contra una pandemia inminente, el desarrollo de vacunas y los procesos de vacunación deben superar una serie de desafíos. El beneficio de la vacunación no depende solo del efecto que tiene en la inducción de una respuesta inmunitaria protectora frente a un determinado agente patógeno. Son múltiples las condiciones por tener en cuenta para que el desarrollo y administración de una vacuna tenga los efectos benéficos deseados para una amplia población o incluso para toda la humanidad.

Tal vez la limitante más importante para lograr que una vacuna tenga la cobertura total de la población en riesgo es la falta de equidad en el acceso a la aplicación del biológico. En el siglo xx, el desarrollo, la concesión de licencias y la implementación de vacunas como parte de grandes programas de inmunización sistemática comenzaron a abordar las inequidades en salud que existían a nivel mundial. A pesar de esto, el acceso a las vacunas que previenen las enfermedades infecciosas potencialmente mortales sigue siendo desigual para los bebés, niños y adultos del mundo, situación que hoy es mucho más evidente como consecuencia del proceso de producción, distribución y apli-

cación de las vacunas contra la covid-19, que se puede considerar como un fracaso más de la humanidad.

Uno de los factores más determinantes en el acceso inequitativo es el fenómeno del nacionalismo de las vacunas, en el cual un número limitado de actores —invariablemente países de ingresos más altos— actúa de manera que resulta en la captura de la mayor parte de las vacunas desarrolladas recientemente. Durante la pandemia de gripe porcina de 2009, la capacidad mundial de producción de vacunas se estimó entre mil y dos mil millones de dosis. Los países de ingresos más altos colocaron rápidamente un volumen de pedidos que en conjunto excedió la capacidad de fabricación proyectada. Esto dejó a los países de ingresos bajos enfrentando un período de espera muy largo para que se les proporcionaran dosis adicionales de vacuna. Según una encuesta realizada en 2015, solo el 5 % de las dosis de vacuna contra la influenza se distribuyeron entre las regiones de la OMS de Asia sudoriental, mediterráneo oriental y África, que comprenden aproximadamente la mitad de la población mundial, situación que se repite durante la covid-19. En 2020, a medida que la demanda de vacunas covid-19 se disparó, los países de ingresos más altos volvieron a estar al frente de la línea de pedidos anticipados: incluso antes de que las primeras vacunas covid-19 llegaran al mercado, 32 países habían reservado más del 50 % del suministro mundial de vacunas.

En conjunto, estos representan el 13 % de la población mundial y sin una corrección a esta asignación inequitativa, la mayoría de las personas en los países de bajos ingresos tendrían que esperar hasta 2024 para

vacunarse. Por tanto, se requiere un mayor esfuerzo global para garantizar el financiamiento, la producción, el suministro, la distribución y la administración de vacunas a todas las poblaciones; en particular, a aquellas a las que es difícil llegar, incluidas las que se muestran escépticas acerca de su valor protector, así como aquellas que viven en regiones del mundo en conflicto.

Dado que los objetivos de una vacuna no están definidos antes de que se produzca un brote, el tiempo puede ser un obstáculo importante para el desarrollo de una vacuna eficaz. Hasta antes de la covid-19, el tiempo medio de desarrollo, desde la fase preclínica, de las vacunas convencionales era de más de diez años. Sin embargo, la necesidad de tener una vacuna para controlar los efectos de la pandemia actual ha permitido que en menos de un año se cuente con diferentes preparados con acción inmunizante. Gracias a que se aprovechó un amplio conocimiento científico, se aplicaron nuevos enfoques tecnológicos y se aceleraron los trámites regulatorios, fue posible el desarrollo de diversas vacunas que hoy se convierten en la estrategia esencial para el control de un brote de propagación global. Pero nada asegura que para nuevos agentes patógenos se pueda responder de la misma manera en medio de una epidemia, así que es necesario acelerar las acciones de investigación y desarrollo de vacunas para gérmenes existentes, así como para la identificación de microorganismos que pueden ser un riesgo potencial de otros brotes epidémicos.

La naturaleza impredecible de los patógenos emergentes representa uno de los problemas fundamentales para la preparación para una pandemia. Las zoonosis constituyen una

amenaza constante de introducir un patógeno previamente no caracterizado en la población, como fue el caso del VIH, ébola, SARS-CoV, MERS-CoV y SARS-CoV-2. Los brotes causados por el virus de la influenza pandémica demuestran el potencial de un patógeno conocido para mutar y adaptarse a un nuevo hospedero o entorno, con resultados impredecibles por sus propiedades inmunogénicas y la gravedad de los efectos orgánicos que induce.

Otro factor importante por considerar es el costo asociado con el desarrollo y la producción de vacunas utilizando tecnologías establecidas; se estima que el desarrollo de una nueva vacuna candidata asciende a más de 500 millones de dólares, con gastos adicionales para establecer instalaciones y equipos que oscilan entre 50 y 700 millones de dólares. Si bien algunos costos son indispensables para mantener los estándares de seguridad requeridos para el desarrollo y producción de cualquier vacuna, la necesidad de procesos e instalaciones va a depender de cada vacuna y de la tecnología que se utilice, lo que hace que los costos de validación y producción puedan variar, e incluso que pueda ser implementada por un gran número de países.

La capacidad de producción de vacunas por los distintos métodos o plataformas puede ser insuficiente para respaldar una vacunación mundial. Incluso si se conoce la amenaza potencial y se establecen tecnologías de fabricación de vacunas, como ocurre para la vacuna contra la influenza pandémica, es difícil lograr la capacidad para satisfacer las demandas máximas durante una pandemia. Gracias a los esfuerzos coordinados por la OMS, la capacidad potencial de producción de vacu-

nas antigripales pandémicas en 2015 podría en teoría apoyar la vacunación del 43 % de la población con dos dosis de vacuna. Situación que hoy es manifiesta por la incapacidad de las distintas compañías que han desarrollado vacunas para la covid-19 para producir vacunas a un ritmo y escala suficientes para lograr una inmunización mundial.

Es fundamental una comunicación oportuna, clara y transparente sobre los beneficios sanitarios, económicos y sociales de las vacunas y de los programas de inmunización para el control de las enfermedades endémicas, epidémicas y pandémicas, tanto en el ámbito individual como colectivo. Un ejemplo del daño que tiene la información errónea o tergiversada fue la publicación, en 1998, de un artículo en la revista *The Lancet* que sugería un vínculo entre la vacuna contra sarampión, rubeola y papera (MMR) y el desarrollo del autismo. Aunque luego se demostró que los investigadores habían falsificado los antecedentes médicos de los pacientes y habían elegido pacientes específicos para reforzar sus hallazgos y que *The Lancet* se retractó del artículo, este no se retiró hasta 2010. Durante esos doce años, a pesar de la publicación de muchos estudios que refutaron un vínculo potencial entre la vacuna MMR y el autismo, el daño estaba hecho y el número de personas vacunadas contra el sarampión disminuyó rápidamente. Adicionalmente, los medios de comunicación e Internet han permitido que la información errónea y las percepciones equivocadas sobre las vacunas se difundan amplia y rápidamente. La histeria que se desencadenó frente a las vacunas ha sido perjudicial porque: 1) provocó un aumento de la morbilidad y la mortalidad por enfermedades prevenibles como sarampión, papera,



tosferina, difteria, varicela y poliomielitis; 2) afecta la investigación para el desarrollo de nuevas vacunas; y 3) muchas personas se han tornado reacias a aceptar cualquier forma de inmunoterapia, comúnmente conocida como “vacunación”.

Con base en las reflexiones anteriores se hace necesario establecer algunos principios para tener en cuenta con el fin de consolidar una ética global en lo referente a la prevención de enfermedades infecciosas mediante estrategias de vacunación:

- *Equidad* que permita un acceso sin restricciones para todos los seres humanos en todas las regiones del mundo, lo cual implica el fortalecimiento de organizaciones multilaterales que limiten el efecto del nacionalismo en la producción y compra de vacunas.
- *Calidad* en el desarrollo y producción de las vacunas que permita asegurar una eficacia adecuada, con mínimos o sin efectos adversos.
- *Solidaridad* para promover la restricción temporal o incluso la eliminación de la propiedad intelectual sobre aspectos científicos y tecnológicos esenciales que permita disminuir los costos y facilitar la producción de vacunas críticas por parte de un número amplio de organizaciones y países.
- *Impacto social* en todo el mundo gracias a la inversión suficiente en I+D para el desarrollo de nuevas vacunas contra agentes infecciosos conocidos y en la investigación sobre potenciales nuevos microorganismos que pudieran causar epidemias.
- *Capacidad y articulación* para producir de forma rápida el número suficiente de vacunas para cubrir las necesidades de los procesos de inmunización.

- *Transparencia y comunicación oportuna* para evitar la información errónea que ponga en duda los beneficios de la vacunación o que promueva la acción tendenciosa de los movimientos antivacunas.

En conclusión, el impacto de las vacunas es amplio y de enorme alcance, aunque en muchas ocasiones no es posible cuantificar, analizar o comunicar de forma coherente. Tradicionalmente, los beneficios percibidos de la vacunación han consistido en reducir la morbilidad y la mortalidad por infecciones y, aunque, esos siguen siendo los motores para el desarrollo de nuevas vacunas, en particular en preparación para brotes o contra infecciones que afligen a los más vulnerables de la sociedad, es necesario incorporar una apreciación cada vez mayor de los efectos y condicionamientos políticos, económicos y sociales que influyen sobre el desarrollo y la evaluación de los programas de vacunas, para así generar un mayor beneficio para la sociedad y por tanto una implementación más equitativa.

Existen aún desafíos para la vacunación a todas las personas vulnerables en todo el mundo, en particular aquellas en comunidades a las que es difícil llegar geográfica, política y culturalmente, y estos desafíos solo pueden superarse con el compromiso continuo y la dedicación a este esfuerzo a nivel nacional e internacional, pero también a escala individual.

## Fuentes básicas

1. Ehreth J. (2003). The global value of vaccination. *Vaccine*, 21(7-8), 596-600. doi: 10.1016/s0264-410x(02)00623-0.

2. Emanuel, E. J., Persad, G., Upshur, R., et al. (2020). Fair Allocation of Scarce Medical Resources in the Time of Covid-19. *New England Journal of Medicine*, 382(21), 2049-2055. doi: 10.1056/NEJMsb2005114.
3. Gust D. A., Darling, N., Kennedy, A., Schwartz, B. (2008). Parents with doubts about vaccines: which vaccines and reasons why. *Pediatrics*, 122(4):718-725. doi: 10.1542/peds.2007-0538.
4. Immunization Safety Review Committee. (2001). Immunization Safety Review: Measles-Mumps-Rubella Vaccine and Autism. (Stratton, K., Gable, A., Shetty P., McCormick, M., eds). National Academies Press.
5. McClellan, M., Udayakumar, K., Merson, M., Edson, G. (2021). Reducing Global covid Vaccine Shortages: New Research and Recommendations for US Leadership. Duke-Margolis Center for Global Health Policy. [https://healthpolicy.duke.edu/sites/default/files/2021-04/US%20Leadership%20for%20Global%20Vaccines\\_1.pdf](https://healthpolicy.duke.edu/sites/default/files/2021-04/US%20Leadership%20for%20Global%20Vaccines_1.pdf).
6. Plotkin, S., Robinson, J. M., Cunningham, G., Iqbal, R., Larsen, S. (2017). The complexity and cost of vaccine manufacturing. An overview. *Vaccine*, 35(33), 4064-4071. doi: 10.1016/j.vaccine.2017.06.003.
7. Pronker, E. S., Weenen, T. C., Commandeur, H., Claassen, E. H., Osterhaus, A. D. (2013). Risk in vaccine research and development quantified. *PLoS One*, 8(3):e57755. doi: 10.1371/journal.pone.0057755.
8. Rauch, S., Jasny, E., Schmidt, K. E., Petsch, B. (2018). New Vaccine Technologies to Combat Outbreak Situations. *Frontiers in Immunology*, 9:1963. doi: 10.3389/fimmu.2018.01963.
9. Rodrigues, Ch. M. C., Plotkin, S. A. (2020). Impact of Vaccines: Health, Economic and Social Perspectives. *Frontiers in Microbiology*, 11:1526. doi: 10.3389/fmicb.2020.01526.
10. Rouw, A., Wexler, A., Kates, J., Michaud, J. (2021). Global covid-19 Vaccine Access: A Snapshot of Inequality. KKF. <https://www.kff.org/policy-watch/global-covid-19-vaccine-access-snapshot-of-inequality/#>.
11. Santos Rutschman, A. (2020). The Reemergence of Vaccine Nationalism. *Legal Studies Research Paper*, 2020-16. Georgetown Journal of International Affairs (próximamente Saint Louis U). <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3642858>.
12. Shoup, J. A., Wagner, N. M., Kraus, C. R., Narwaney, K. J., Goddard, K. S., Glanz, J. M. (2015). Development of an interactive social media tool for parents with concerns about vaccines. *Health Education & Behavior*, 42(3), 302-312. doi: 10.1177/1090198114557129.
13. Smith, T. C. (2017). Vaccine Rejection and Hesitancy: A Review and Call to Action. *Open Forum Infect Diseases*, 4(3). doi: 10.1093/ofid/ofx146.
14. Tokish, H., Solanto, M. V. (2020). The problem of vaccination refusal: a review with guidance for pediatricians. *Current Opinion in Pediatrics*, 32(5), 683-693. doi: 10.1097/MOP.0000000000000937.
15. UN News. (2021). Inequity of COVID-19 vaccines grows 'more grotesque every day'. <https://news.un.org/en/story/2021/03/1087992>.
16. University World News. (2021). How academics can address rise of vaccine nationalism. <https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20210413081054270>.

# Las curaciones por el espíritu

Judith Nieto

El arte médico, tan antiguo como el hecho de enfermar, y el afán de hallar sentido al porqué de la proclividad a la dolencia, han sido preocupaciones de los hombres de todos los tiempos y geografías, quienes han persistido en el afán de curar y de saber cómo intervenir la enfermedad, y en lo posible, alejarla de quien la padece. Esto explica por qué la enfermedad o el estado antinatural del hombre han colmado la preocupación de pensadores y artistas de las más diversas tendencias y épocas.

Basta volver a la literatura griega clásica, a palabras de estricto alcance poético, para encontrar en ellas la preocupación por la enfermedad y, en especial, la inquietud constante por restablecer el estado natural del hombre: la salud. En tal sentido, en el prólogo a la obra *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, su autor, Pedro Laín Entralgo, plantea que en el canto XII de *La Eneida*, por ejemplo, se lee: “Prefirió conocer las virtudes de las hierbas, y los usos de curar, y ejercitar sin gloria las artes mudas”. Estos versos permiten leer la forma como Lapix trata de socorrer el cuerpo gravemente herido de Eneas: sin el recurso de las palabras, solo con sus manos y con hierbas procura inútilmente sanar a su progenitor. Al final, es Venus quien asiste de modo decisivo a quien antes parecía morir. La presencia invisible y mágica de la divinidad alcanza aquello que no pudieron ni las manos ni los ungüentos del apurado hijo.

Es importante notar que el verso “ejercer sin gloria las artes mudas” alude a la medicina como un arte que puede practicarse sin la necesidad de palabras. La medicina es, según Laín Entralgo, “arte muda”. La expresión puede tener una intención adversativa, en tanto hace apreciar la diferencia entre las habilidades silenciosas preferidas por Lapix y las destrezas sonoras en las palabras y musicalidad manejadas por Apolo.

Otra consideración sobre el “arte muda” se impone a lo anunciado desde la misma voz poética de Virgilio leída en la actualidad, pues, además de mostrar que la medicina supersticiosa siempre se ha ejercido, es evidente que ella fue un procedimiento común, previo a la medicina técnica o científica del presente, y por ello es concebida y ejercida *muta ars*, arte sin palabras.

Ya en la breve muestra destacada de *La Eneida* parecen postularse algunas formas de procurar el alivio y de sanar un cuerpo herido. Sin embargo, con esta respuesta nacen otros cuestionamientos: ¿la medicina ejercida sin tener en cuenta la palabra como alternativa curativa fue privativa del ejercicio médico de la Antigüedad, en particular de la clásica? ¿existen o han existido otras intervenciones, además de las mágicas y de las populares, que aspiren al mismo fin?

Un nuevo contraste aparece ante este último modo de curar y la forma vigente hoy, pues del arte sin palabras aplicado desde el lejano

mundo clásico se ha llegado al tratamiento por medio de la palabra y a intervenciones propagadas en el presente y vinculadas esencialmente con la psicoterapia verbal.

Lo anterior lleva a pensar que tan histórico como el hombre es el temor a la muerte, lo que ha llevado a que, desde sus comienzos, la humanidad viva en una infatigable lucha por evitar y, si es el caso, negar la muerte. Para ello, el mismo hombre ha inventado cuanto recurso ha sido posible para detener esta realidad que inminentemente llega a poner fin a aquello que un día tuvo principio. Así, tan urgente como el afán de vivir, es la brega por no morir, por evitar la muerte, anhelo al que se han afiliado los más caros intereses de la ciencia, hoy erguida en cumbres impensables e inesperadas, como la pretensión de no envejecer y de no deteriorarse, según rezan los mandatos de la ilusión de la *eterna juventud*.

Tras esta aspiración se mueven mercados e individuos; unos y otros en el intento de ganar la batalla siempre vencida por el deceso, realidad que triunfa por doquier y declara como inútil tal esfuerzo. Además de señalar que inevitablemente la vitalidad y las pretensiones de la inmortalidad descienden con la edad, pues la muerte, mal verdadero e incurable como el de la vejez y el de tantas enfermedades, suele deslizarse entre los hilos frágiles del cuerpo cuando es transgredido por inconvenientes de salud.

Todo esto confirma que lo que subyace a la urgencia por aliviar la enfermedad es la negación de la muerte, circunstancia vivida en y fuera de la ficción. La condición de mortales hace inaplazable el fin. De ahí que, en el pasado, hoy y siempre, la enfermedad, independiente de su carácter, persista, persevera, y lo haga de cara a la ciencia y a la técnica, cuyos prodigios causan asombro hoy a muchos, aunque, quién lo creyera, otros ven con una indiferencia y hastío tales, capaces de horrorizar a los sabios de la Antigüedad, siempre tan afectados por la maravilla, por la extrañeza.

Entonces, una especie de batalla contra los males que afectan el cuerpo y el alma ha sido la lidia histórica adelantada por el hombre 'beneficiado' por la técnica. Aquel que tiene a su favor el capital, el saber producido en los espacios que imparten formación y en los emporios industriales, siempre abiertos a afianzar el consumo del prodigio entregado por la ciencia mediante el señuelo de la salvación que esta parece portar. Es la misma inquietud que hoy se impone al cuerpo cuando se enferma, cuando se debate contra una patología de la que quiere y necesita liberarse.

## Referencia

Entralgo, P. L. (2005). *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*. Ánthropos.





Fotofija, Chavo del 8, Chespirito, Televisa

Solo un chavo

## El Chavo del 8: comedia social y su línea de tiempo flotante

Carlos Aguasaco

Los programas de televisión abierta transmitidos en franjas de treinta minutos tienen siete de ellos reservados para la publicidad, uno para las cortinas de apertura y cierre, y entre veintiuno y veintidós para cada episodio. Esa segmentación que ahora tiende a desaparecer con el auge de los servicios de *streaming* y televisión por demanda fue determinante en el desarrollo de las series escritas por Roberto Gómez Bolaños. Esos veintiún minutos representaban el espacio para desarrollar la trama del capítulo con su nudo y apropiado desenlace. Al tratarse de una breve comedia seriada, *El Chavo del 8* representa la encarnación televisiva del cuadro de costumbres y del sainete o del entre-més del Siglo de Oro.

Desde el punto de vista del espacio de representación, esta comedia social adapta a la televisión los principios del “teatro a la italiana”, en que la llamada cuarta pared es una proyección imaginaria del auditorio. La cuarta pared reemplazada por la pantalla de televisión subdivide y multiplica la recepción del contenido. En lugar de una única sala de teatro, cada aparato receptor se convierte en un pequeño salón y las familias en auditorios multigeneracionales que pagan su entrada a la representación, con la atención que le prestan a los siete minutos de publicidad que patrocinan la producción. Como es lógico, la multiplicación del auditorio y su diversidad en términos

socioeconómicos, y de edad, presentan una serie de retos que determinan el éxito o el fracaso comercial de una serie.<sup>1</sup> Para la época, ver televisión era una práctica social de grupo. Para algunos lectores jóvenes, esto puede parecer increíble, pero para quienes crecimos en un mundo sin internet ni teléfonos inteligentes, la televisión era una actividad social y socializante. En muchas ocasiones, los aparatos de televisión fungieron como niños virtuales de una infancia que crecía bajo el tutelaje de una pantalla. Además, al regresar los padres a casa, la familia encontraba en la televisión un tipo de entretenimiento colectivo económico e hipnótico.

Para que una serie tuviese éxito se requería aplicar los principios de lo que he llamado la metáfora articularia. Es decir, se necesitaban representaciones que respondieran a las necesidades de entretenimiento y socialización del espectro más amplio de la sociedad. Más aun cuando los principios de la llamada economía de la atención y el mercado de bienes culturales permitían al público cambiar de canal en cualquier momento. Mientras hoy en día la tecnología permite, e invita, a atomizar la recepción, en las últimas décadas del siglo veinte vivimos la época de la masificación y, en Latinoamérica, la competencia por el capital simbólico del televidente se libraba entre pocos conglomerados televisivos, dos o tres canales con cobertura nacional por país. Las alternativas

más rentables para los productores de televisión eran aquellas obras que requirieran la menor inversión y lograran la atención del público más amplio. Así, los noticieros de televisión, los programas de concurso y los melodramas tenían éxito, pero su crecimiento y alcance eran limitados. Las noticias nacionales no podían exportarse como series enlatadas (sí, eran latas con rollos de cinta las que se transportaban por correo de un país a otro); aunque eran populares, los programas de concurso tenían una fecha de expiración similar a los noticieros; los melodramas, también conocidos como telenovelas, lograron éxito continental, pero la necesidad de avanzar la trama determinaba que en algún momento debería llegarse al capítulo final. Para afrontar y superar todos estos retos, Roberto Gómez Bolaños optó por una tipología dramática que nunca caducara y mantuviera el interés más amplio en todos los estamentos sociales a través del continente: la comedia social con línea de tiempo flotante.

Las series con línea de tiempo flotante mantienen a sus personajes en un presente continuo y envolvente que se adapta e incorpora elementos de la cultura popular y de los ciclos de noticias. El ejemplo más icónico y comparable a *El Chavo del 8* es la serie *Los Simpson*, que ya acumula más de treinta temporadas y setecientos episodios narrados en un presente perpetuo. La serie televisiva de *El Chavo del 8* tuvo doscientos noventa episodios, fue producida diez años como serie independiente (1971-1980) y se mantuvo como *sketch* en el programa *Chespirito* hasta 1992. Roberto Gómez Bolaños (1929-2014) interpretó el personaje del Chavo del 8, un niño de ocho años, mientras él, como actor, tenía entre cuarenta y sesenta y

un años. No obstante, la serie y los *sketches* se mantuvieron en circulación y emisión constante en veinte países, incluyendo varios canales en los Estados Unidos.

La comedia social en la que se constituye *El Chavo del 8* es una tipología ideal para alcanzar y mantener popularidad en el mercado de productos audiovisuales. Para el productor era una serie muy económica, pues se utilizaba el mismo estudio, la misma escenografía, el mismo trabajo de cámaras, el mismo vestuario y, en muchas ocasiones, se hacían variaciones del mismo argumento. La línea de tiempo flotante eliminaba la necesidad de un capítulo final, pues siguiendo el modelo de la novela picaresca, se trataba de una narrativa del llegar a ser (de formación, un tipo de *bildungsroman* audiovisual). La única limitante sería la edad del actor que, al pasar los sesenta años, decidió dejar de interpretar a un personaje de ocho. No obstante, vale la pena anotar que también en México, Xavier López Rodríguez interpretó a su personaje Chabelo hasta los ochenta años de edad.

Para el público, la serie puede leerse como una simple comedia de equivocaciones, como una comedia física (*slapstick comedy*) con golpes, pellizcos y batallas de agua que no representan violencia real sino una práctica carnavalesca adaptada a la televisión. Es decir, algunos espectadores pueden optar por justificar o desestimar la violencia representada en cada episodio. Otros pueden leerla como un espejo cóncavo de las sociedades latinoamericanas de finales del siglo veinte marcadas por la desigualdad, el hambre y la incapacidad del Estado para ofrecer oportunidades y servicios sociales a los niños desamparados. En cada personaje,

El Chavo, El Señor Barriga, Ñoño, Doña Florinda, Don Ramón, Quico, La Chilindrina, La Bruja del 71, El profesor Jirafales, Doña Nieves, Jaimito el Cartero, La Popis, Godínez, El Señor Hurtado y Paty, el espectador puede ver un estereotipo que representa un estamento social. El niño huérfano y hambriento, el rentista, el niño rico, la viuda emprendedora y su hijo malcriado, el desempleado crónico y su hija pícara y lista, la solterona obsesionada con la juventud y un amor imposible, el profesor que, como Sísifo, trata cada día de enseñar una lección en condiciones adversas, el novio perpetuo que nunca llega al compromiso, la abuela que cría a su nieta casi en la miseria, el empleado público que nunca hace su trabajo y se limita a evitar la fatiga, los niños cándidos, el ladrón de barrio y la niña bonita que pasa un día por la vecindad.

También hay espectadores que leen la serie como una apología de la violencia y del maltrato infantil; otros dirán que normaliza o naturaliza la injusticia social con una mirada judeocristiana que invita a los latinoamericanos a reconciliarse con una pobreza crónica, pero marcada por valores de honestidad y caridad. Las lecturas de género serán implacables y, entre otras cosas, deconstruirán la hetero-normatividad sexual de la serie. Algunos lingüistas hablarán del léxico de los personajes como un instrumento de interpelección y dominación postcolonial. Muchos mexicanos serán críticos del reduccionismo representativo y considerarán que un país tan rico y diverso como el suyo no puede reducirse a la música ranchera y al *Chavo del 8*. Es curioso, pero los críticos más severos de

la obra de Roberto Gómez Bolaños son sus compatriotas y los *intelectuales* que se ven eclipsados por sus series. Algunos pueden hacer, con base en la serie, una lectura de la crisis de la modernidad y de su desarrollo desigual en Latinoamérica. Habrá otros que lean en *El Chavo del 8* una versión televisiva del concepto de la *cultura de la pobreza* propuesto por Oscar Lewis en su libro *The Children of Sanchez, Autobiography of a Mexican Family* (1961). Otros, entre los que se encuentra el autor de este texto, verán en *El Chavo del 8* la persistencia residual y efectiva de elementos medievales y renacentistas, tanto en lo formal como en lo literario e ideológico.<sup>2</sup> Todas esas lecturas serán válidas y justificadas. Cada una tiene un valor real en la ontología de nuestra época. El valor, la riqueza de la obra de Roberto Gómez Bolaños está, desde mi punto de vista, en su capacidad para engendrar y articular una multiplicidad de lecturas alrededor de una comedia social y su línea de tiempo flotante.

## Notas

- 1 Para leer una breve historia de la televisión en México, recomiendo leer el primer capítulo de mi libro *¡No contaban con mi astucia! México: parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de 'El Chapulín Colorado'*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014. PDF disponible en: [https://academicworks.cuny.edu/cc\\_pubs/807/](https://academicworks.cuny.edu/cc_pubs/807/)
- 2 "De la novela picaresca a *El Chavo del 8*". *Resonancias de El Chavo del 8 en la niñez, educación y sociedad latinoamericana* (Daniel Friedrich y Érica Colmenares, eds.) (pp. 97-117). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO. PDF disponible en: <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2020/07/el-chavo.pdf>



# Fue sin querer queriendo

María Paulina Mejía Correa

Una mujer llama a su novio con el nombre de su anterior pareja. Un joven invita a una chica a salir por primera vez y olvida su billetera. Una joven se presenta al examen de admisión de la universidad y al ingresar a la institución se da cuenta de que olvidó la contraseña. El Chavo, por “accidente”, golpea a Quico y le dice: “Fue sin querer queriendo”.

Roberto Gómez Bolaños fue el creador y protagonista de una serie de televisión mexicana llamada *El Chavo del 8*, una serie que ha dejado huella en varias generaciones. Y este personaje, El Chavo, que enternece a más de uno, tiene unas frases que han logrado permearse los dichos de varios países hispanohablantes: “Se me chispoteó”, “¡Todo yo! ¡todo yo! ¡todo yo!” y “Fue sin querer queriendo”.

Esta última frase —*Fue sin querer queriendo*—, aparentemente anodina, nos pone frente a una paradoja muy particular: en el ser humano pueden coexistir dos modalidades de querer que se contraponen y hacen visibles múltiples contradicciones que nos habitan cuando una de ellas irrumpe sin ser invitada. Así, *sin querer* decir o hacer, hay un *queriendo* que también comanda nuestros actos. El Chavo, pues, deja ver que lejos de ser una unidad, somos una división y somos gobernados por intenciones que pueden desbordar nuestros más elevados presupuestos. El Chavo nos enseña que, en muchas ocasiones, los seres humanos realizamos actos que, lejos de ser inocentes, sacan a la luz un contenido psíquico no admitido por la conciencia.

Quizás, si Freud hubiese tenido la oportunidad de ver la serie *El Chavo del 8*, con gusto habría utilizado la expresión *sin querer queriendo* para dar cuenta de la división subjetiva que nos constituye, división que delata esa falta de reinado de la razón sobre nuestros actos. Así las cosas, es posible que sin querer se quiera, es posible realizar actos sin intención declarada y sin que el querer de la conciencia le haya dado licencia.

Freud denominó a estos actos “parapraxias” o “actos fallidos”. Lo fallido se produce porque algo viene en lugar de otra cosa; así, para la conciencia lo fallido es un acto malogrado, pero para el inconsciente lo que llamamos “accidente” es un acto logrado, en tanto pudo realizar una intención que yacía oculta y silenciada. De tal modo, una de las intenciones —el *queriendo*—, debe haber sucumbido a cierta represión para que ella pueda manifestarse como una perturbación de la otra —del *sin querer*—. En palabras de Freud: “Ella misma tiene que haber sido perturbada antes que pueda devenir perturbadora”.<sup>1</sup>

Nos dice Jean Allouch<sup>2</sup> que lo que llamamos accidental —inhibiciones, pesadillas, actos fallidos, entre otros— tiene un sentido que le comunica al sujeto a su pesar, y frente a esas comunicaciones podemos asumir diversas posiciones.

Así las cosas, si bien la acción perturbadora tiene un sentido, este no todas las veces es admitido por el sujeto. Para salirle al paso a

la traición psíquica que ocasiona el acto fallido, algunas veces acudimos a justificaciones como: fue un simple descuido, es por la fatiga, no fue mi intención, fue un accidente.

La serie *El Chavo del 8* nos ofrece una particular salida a la perturbación que sufre la conciencia. En una ocasión el Chavo le tira tierra “accidentalmente” al señor Barriga, acto que justifica con su célebre frase: “Fue sin querer queriendo”. El señor Barriga, muy enojado, dice: “¿Pero, por qué el Chavo siempre me coge a mí de puerquito?”. A lo que don Ramón responde: “Es que el Chavo siempre se deja llevar por las apariencias”. Ambos, don Ramón y el Chavo, hacen o dicen más de lo que se puede. Y frente a esta irrupción que desobedece a lo debido, esta serie nos propone la risa como salida a esta aparente traición. Resaltamos: la serie no nos hace reír de ellos, de sus personajes, sino con ellos. Quizás sea esta una de sus grandes cualidades, y es que en algún punto nos vemos allí reflejados en nuestras precariedades, en nuestras torpezas, en la falta de reinado que tenemos sobre nuestros actos. Así, esta serie logra volver humor lo que podría ser un drama: “Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: ‘Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!’”.<sup>3</sup>

Freud refiere que el humor es liberador, en tanto su esencia “consiste en ahorrarse los afectos a que habría dado ocasión la situación y en saltarse mediante una broma la posibilidad de tales exteriorizaciones de sentimiento”.<sup>4</sup> Pero, también, tiene las cualidades de lo grandioso y lo patético, porque logra que el sujeto no se deje arrear por sus torpezas. Por tanto, “El humor no es resignado,

es opositor; no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales”.<sup>5</sup>

“Se me chispoteó” es otra maravillosa frase que el Chavo del 8 utiliza cuando el *queriendo* sale al paso del *sin querer* de la conciencia. Al profesor Jirafales le dice maestro Longaniza, y cuando recibe por ello una reprimenda, el Chavo, con esa mirada tierna y su mano halando las cargaderas de su pantalón, le responde: “Se me chispoteó”.

Digamos que el Chavo es un antihéroe: el huérfano que dice: “Yo sí tengo padres, pero no me los presentaron”; el niño que no hace gala de sus fortalezas; por el contrario, deja ver sus flaquezas y sus contradicciones y con ello nos hace reír también a nosotros de nuestras precariedades.

El humor parece ser entonces un truco, un artificio que no solo nos ahorra displacer, sino que también nos cura, así sea momentáneamente, de los ideales de omnipotencia. Tal vez, el ser humano más serio, el más incapaz de reírse de sí mismo, sea aquel que hace de sus limitaciones y tropiezos, impotencia.

## Referencias

- 1 Freud, S. (1979). Parte I. Los actos fallidos (1916 [1915]). *Obras completas (Tomo XV)* (p. 58). Amorrortu.
- 2 Allouch, J. (2020). *La escuela lacaniana y su círculo mágico. Unos locos se sublevan* (p. 11). El Cuenco de Plata.
- 3 Freud, S. (1979). El humor (1927). *Obras completas (Tomo XXI)* (p. 162). Amorrortu.
- 4 Freud, S. (1979). El humor (1927). *Obras completas (Tomo XXI)* (p. 174). Amorrortu.
- 5 Freud, S. (1979). El humor (1927). *Obras completas (Tomo XXI)* (pp. 158-159). Amorrortu.

# El Chavo: es que no me tienen paciencia

Omar Rincón

*¿Sabías que la gente dice que tú y yo  
estamos locos?*

Y tal vez estemos locos para seguir hablando de *El Chavo*. Y más locos ensayar ideas sobre esa “nada” o “basura” que dicen los intelectuales es la televisión. Y realmente locos para admirar y gozar y aprender con El Chavo del 8. La cordura está en reconocer que las obras de valor cultural son aquellas que se pueden ver y gozar siempre y cada vez nos emocionan distinto. El Chavo es tan calidoso que se ha vuelto parte de nuestra memoria colectiva latinoamericana: siempre ha estado ahí. Y nos define.

La escenografía es fea y a punto de colapsar. Las vestimentas obvias y sin recursos. Las actuaciones como sin sutilezas, siempre repitiendo los mismos gestos. Las situaciones cambian para ser las mismas de siempre. El habla es repetitiva. Las cámaras registran. Las luces alumbran. Lo sonoro efectiza. Todo parece como si no quisiera ser. Esta precariedad parece un defecto. Pero, exactamente, es esta ausencia de pirotecnia visual la que nos lleva a no perdernos en los adornos y a concentrarnos en la pepa del asunto: espejearnos en sus relatos.

Tenía todo para ser un rotundo fracaso. Era un programa precario, artesanal, demasiado barato y todos sus elementos técnicos y escenográficos, sus personajes y vestuario e incluso sus libretos infantiles parecían pensados para ser el mayor desastre de la his-

toria de la televisión. Sin embargo, *El Chavo del 8* fue el programa latinoamericano más exitoso del mundo. Estuvo al aire durante veinticinco años (un récord en términos de América Latina), a menudo desplazando a la audiencia de telenovelas y noticieros muy costosas y cadenas establecidas. Y más: hasta el día de hoy se sigue repitiendo con éxito, incluso teniendo en cuenta que la mayoría de su audiencia ya conoce todas las historias. Este es un fenómeno comercial poco común para un programa latinoamericano. En 1975, cinco años después de su aparición, ya alcanzó los 60 puntos en el rating, un récord para la época en México. Ha sido doblado a más de cincuenta idiomas y visto en países tan lejanos como China, Japón, Corea del Sur, Tailandia, Marruecos, Angola, Rusia, Arabia Saudita e India, sin mencionar su asombroso éxito en todos los países de América Latina, y en algunos de Europa (Grecia e Italia, sobre todo). En los años más exitosos, el programa fue visto por alrededor de 350 millones de personas a la semana. Hoy en día, se pueden encontrar en Internet más de 500 sitios dedicados al Chavo del Ocho, con una comunidad de más de 100.000 personas.<sup>1</sup>

‘Parecía que podría ser el mayor desastre de la historia de la televisión. Sin embargo, *El Chavo del 8* fue el programa latinoamericano más exitoso del mundo’. Y ahí no hay dudas: es un hecho contundente. Dicen que el “del 8” se refiere al primer canal que emitió el programa (canal 8); dicen que Roberto

Gómez Bolaños dice que Chavo se refirió a sí mismo como “del 8” porque siempre tuvo ocho años; dicen que *El Chavo del 8* tuvo 290 capítulos; dicen que en Brasil se le llama “Chaves” y da mucha risa como el venezolano que cambió nuestra historia de odios políticos; dicen que en Argentina, en una encuesta con jóvenes, estos dijeron que los programas más educativos de la tele eran *Los Simpson* y *El Chavo*; dicen que el Chavo es un ícono pop que se codea con símbolos como el Che Guevara, Frida Kahlo y Bart Simpson; dicen... dicen mucho de El Chavo, porque él dice mucho de nosotros los latinos.

El creador, don Roberto Gómez Bolaños, se llamó a sí mismo *Chespirito* como un homenaje a Shakespeare, quien también fue entretenedor popular, pero que con el tiempo se convirtió en un ícono de alta cultura. Chespirito es un Shakespeare latino, uno que es de culto porque sus historias no dan risa, sino que nos ponen frente a los grandes dilemas de nuestra latinidad: la torpeza en sus héroes, la astucia como creatividad pública, la locura como modo de sobrevivir, el vecindario como democracia, los niños de la calle como marca política. Chespirito nos hace reír, pero de nuestros modos sublimes de sufrir como continente. Y en su espejo todos devenimos chespiritos: narradores chistosos de nuestros destinos trágicos latinoamericanos.

### *Se me chispoteó*

El Chavo y sus dichos conquistaron el alma de América Latina y se convirtió en parte de nuestra memoria sentimental. El Chavo hacer reír. Y la risa es el pensar de los pobres, la crítica de los de abajo, la denuncia popular. Y es que la buena risa no se queda en el chiste, sino que atraviesa el pensar con la

ironía. Y la risa de El Chavo denuncia una sociedad de excluidos que solo sobrevive en el común, en esa solidaridad de los de abajo.

No hay familia modélica: Don Ramón es padre soltero y maltratado por su hija y demás habitantes de la calle/vecindario; Doña Florinda es madre solitaria que es asediada por el profesor Girafales; El Chavo vive en la calle y duerme en un barril; el señor Barriga es el rico explotador; Quico es el niño consentido y malcriado, y la señora que vive sola es una bruja. Luego, ¿de qué nos reímos? De los juegos populares del convivir, esos que solo se pueden habitar en lo público, en el vecindario, en la calle. Y en América Latina nos toca vivir en la calle, ya que no cabemos en el adentro/privado.

Y nos reímos. Pero, no nos reímos de la pobreza, la decadencia del modelo de familia, las injusticias cotidianas que nos habitan. Eso es lo que se denuncia. Esa sociedad-vecindario de lo disfuncional latinoamericano en el que una niña se burla de su padre, una madre soltera tiene amante, un niño malcriado abusa de sus amigos, un capitalista explota a los vecinos, una señora mayor se dedica al chisme, una dama llama “chusma” a los pobres, un niño vive en un barril y no entiende nada del mundo porque se toma en serio el lenguaje.

El humor habita en el lenguaje. Allí donde las culturas se hacen. Y en la América Latina popular, nos gusta el jugar con las palabras. Y esos juegos terminan constituyéndose en expresiones populares con potencia expresiva porque sintetizan modos de pensar en graciosas frases de sentido ambiguo. El habla chavista reconoce ese mal uso cotidiano de la gramática española. Y así crea una nueva habla y todo un modo de reír.



Un habla de la “ch”. Chespirito, Chavo, Chapulín, Chiripiorca, Chipote Chillón, Chusmachusma, Chilindrina, Chimoltrufia, Chómpiras, Chaparrón. Todo un modo de *ritmiar* el programa, una repetición que genera santo y seña al programa. Y es que la ch no existe en otros idiomas, es un invento de juntar dos letras independientes para crear juegos sonoros latinos. Y más en México donde la ch es un habla como lo canta Café Tacuba en *Chilanga Banda* donde bailamos con eso de:

*Ya chole, chango, chilango  
Que chafa chamba te chutas  
No checa andar de tacuche  
Y chale con la charola Tan choncho como una  
chinche  
Más chueco que la fayuca  
Con fusca y con cachiporra  
Te paso andar de guarura Mejor yo me echo  
una chela  
Y chance enchufo una chava  
Chambeando de chafirete  
Me sobra chupe y pachanga [...]*

y siguen muchas más ch-palabras. ¡Todo un ritmo esta ch!

El humor llega porque El Chavo le asigna a cada palabra su significado literal: mata la metáfora. Se toma en serio el decir. Ironiza, al no tener ironía. Nos produce risa en ese hacer que las palabras signifiquen lo que son. Y esos juegos de lenguaje se evidencian en las situaciones de convivencia, esas en las que hacemos la vida con otros, y la convivencia se hace lenguaje, y el lenguaje es el humor.

Y así se creó un habla *chaviana* que nos habita: “Fue sin querer, queriendo”; “Se me chispoteó”; “Es que no me tienen paciencia” (El Chavo). “Cállate, Cállate, Cállate, que me desesperas”; “No te doy otra, no más porque

mi abuelita fue trapecista, cirquera, campeona de tiro al blanco” (Don Ramón); “No me simpatizas” (Quico); “Vámonos, tesoro, no te juntes con esa chusma” (doña Florinda); “Pa’ qué te digo que no, si sí”; “Como digo una cosa, digo otra” (Chimoltrufia).

**Fin**

El Chavo es una locura. Una locura televisiva, ya que siendo un relato audiovisual precario es una gran historia que nos espejea. Una locura latina, ya que nos recuerda que para sobrevivir nuestra precariedad social solo nos queda el humor como recurso. Una locura cultural, ya que es la construcción de un habla para sabernos y reconocernos latinoamericanos. *¿Sabías que la gente dice que tú y yo estamos locos?*

## Referencia

Machado, A. y Vélez, M. L. (2018). *Análise do programa televisivo*, Editorial Alameda.

## Para saber más de *El Chavo del 8*

Friedrich, D. Parra, V. et al. (2020). *Resonancias de El Chavo del Ocho en la niñez, educación y sociedad latinoamericana*, CLACSO.

Hincapié, J. F. (2021). *El Chavo del 8*, Rey Naranja Editores.

Rincón, O. (9 de marzo de 2012). Chespirito, el superhéroe de América Latina. Periódico El Tiempo de Colombia. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11319565>



IMAGINA...

# Imagine: el punto culmen musical y social en la carrera de Lennon

Camilo Daza Arenas

Aunque muchas veces se puede tildar de utópica, *hippie* o socialista, “Imagine” de Lennon representa un momento especial en su carrera y legado. Para comprender esto es necesario comenzar por hablar de los inicios del exintegrante de los Beatles.

John Lennon provenía de la clase trabajadora de Liverpool, Inglaterra, donde fue puesto al cuidado de sus tíos George y Mimi. Desde temprana edad demostró interés por la música que estaba sonando en Estados Unidos con artistas como Chuck Berry, Ray Charles, y cómo no, Elvis Presley. Sin duda, su paso por la escuela de Bellas Artes le dio un impulso a su espíritu artístico y a su personalidad revolucionaria.

Aunque John siempre se caracterizó por su creatividad y capacidad compositiva, es claro que conocer a Paul McCartney potenció su musicalidad y le permitió crecer como artista. Los Beatles siguen siendo una banda de culto, ampliamente reconocida por los críticos musicales, la academia y la industria de la música. Es difícil medir y analizar el impacto de los Beatles en unas pocas líneas, pero la mejor forma de comprender su importancia es hablando de su transformación a través del tiempo. Hablamos de transformación y no de evolución, porque este último término puede interpretarse como si los últimos discos de los Beatles fueran mejores que los primeros y esto implicaría una des-

contextualización de su música. La banda más emblemática de la historia estuvo activa entre 1960 y 1970, diez años en los que experimentaron lo que muchas otras agrupaciones hacen en treinta o cuarenta años de carrera.

Para empezar, dadas las influencias que compartía Lennon con sus compañeros, el *rock & roll* hizo parte fundamental de su primera etapa. La relevancia de Elvis fue clara cuando se formó el cuarteto de Liverpool, influyendo en su música, su ropa y estética. Claramente, su paso por Alemania (Hamburgo), le dio un giro a su música y puntualmente a su vestimenta. Cuando volvieron a Liverpool se dieron a conocer en el Cavern Club, entre el 61 y el 63, donde su futuro representante, Brian Epstein, fue testigo de su genialidad y dinámica como banda. En este punto se muestra esta primera faceta de los Beatles con canciones como “Please Please Me”, “She Loves You” y su gran éxito “I Wanna Hold Your Hand” con las que conquistaron el Reino Unido y Estados Unidos. Sobre el año 63 ya se había instalado la beatlemania y era el fenómeno musical más grande de la historia.

Volviendo un poco a Lennon, su contribución en la composición de la música, las letras, armonías y voces de los Beatles era evidente en las canciones antes mencionadas. La música que hacían en estos primeros

años estaba totalmente orientada al público de consumo, con letras de amor, armonías “sencillas”, instrumentación suave y textura del *rock & roll* con el *beat*.

Durante sus giras en Estados Unidos conocieron a Bob Dylan, al que le atribuyen su experimentación con el *cannabis*. Más allá de este hecho, la influencia de la música *folk* y social de Dylan les abrió un nuevo mundo en el que sus letras y contenido musical podría experimentar una transformación. El contexto del movimiento *hippie* y la experimentación con las drogas no pueden dejarse de lado en este punto; los Beatles quisieron expandir sus fronteras mentales y el movimiento psicodélico de la época fue el gancho perfecto para hacerlo. Discos como *Help!* y *Rubber Soul* dieron la posibilidad de mostrar canciones como la misma “Help!”, “Yesterday” o “Drive my Car” en las que se notaba una sonoridad diferente a la presentada en sus primeros trabajos.

En su última etapa, los Beatles se volcaron totalmente a la experimentación, inclusión de instrumentos diferentes, psicodelia, y mensajes encriptados dentro de sus canciones. Algunas de ellas como “Strawberry Fields Forever”, “Octopus’s Garden”, “Come Together”, entre otras. Aquí cabe resaltar el disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* por ser un álbum “conceptual”; es decir, un álbum con una idea que unifica la producción en su totalidad. Este caso es un poco complejo porque esta idea sobre la que se construyó el disco era la de una simulación de banda ficticia tocando en vivo. El mismo Lennon no estaba totalmente de acuerdo con la etiqueta de álbum conceptual porque dijo que las canciones que compuso para este disco no las hizo

pensando en esto. Esta dualidad entre conceptual o no, no hace que se pierda de vista la increíble producción, composiciones, experimentación y temáticas expuestas en el álbum.

Hablando nuevamente de Lennon, toda esta experiencia con los Beatles lo hizo subir al punto más alto de fama y reconocimiento de una banda en el mundo, además de darle la oportunidad de conocer otros músicos, culturas, músicas y hasta movimientos sociales que encaminaron lo que sería su carrera solista. Muchos dicen que su esposa y artista, Yoko Ono, fue la culpable de la separación del cuarteto de Liverpool. Más allá de las conspiraciones, es claro que Yoko influyó la vida de John porque su postura ante el consumismo, la guerra, la política, y hasta la misma religión, se volvió algo fundamental en la vida del ex Beatle.

Todo este recorrido lleva al punto culmen de la carrera de Lennon con “Imagine”. No solo por ser la canción más famosa de su carrera como solista sino por el significado que tuvo para él en su lucha social y el mensaje que quería entregar al mundo. “Imagine” es bien conocida por su invitación a imaginar un mundo unido, sin barreras religiosas, políticas, o incluso, sin límites territoriales entre los países. Lennon se inspiró en un poema de Yoko que decía algo así:

*Imagine the clouds dripping,  
Dig a hole in your garden to  
put them in*

Su oda a imaginar un mundo diferente y su propio manifiesto social, hicieron de Lennon el blanco de muchas críticas en esa época. El



mensaje antibelicista e igualitario, para muchos, no coincidía con su perfil de estrella de pop, adinerado y lleno de comodidades. A pesar de esta controversia, Lennon quiso entregar al mundo una canción que no solamente fuera agradable a los oídos, sino que estuviera cargada de un mensaje que invitara a repensarse la realidad e invitara a reflexionar acerca de un mundo mejor. Por eso mismo, optó por hacer una canción musicalmente sencilla, con acordes básicos, con su piano y voz como eje, acompañados de una batería, un bajo y unas cuerdas frotadas, bastante sencillas, pero que permiten que los oyentes se concentren en el mensaje.

Tal vez Lennon tenga como solista otras canciones más complejas, estructuralmente hablando, o que sea aclamado por muchas de sus composiciones hechas durante su etapa con la banda más reconocida e importante de la historia, pero “Imagine” tiene un mensaje que, después de cincuenta años, sigue cobrando fuerza y cumple perfectamente con el objetivo de su compositor. Luego de cuarenta y un años de esa trágica noche en la que fue asesinado Lennon, su legado musical sigue hablando a diferentes generaciones y representa una obra social y musical que no muchos artistas se atreven a abrazar en tiempos difíciles.

## 50 años de *Imagine* de John Lennon El himno nacional de la utopía

Gonzalo Velásquez Vásquez

Resulta que en la fila para vacunarse se encontraron varios cincuentones. Unos lucían mejor que otros, como en toda reunión de egresados, pero todos exhibían las credenciales envejecidas con las que reclamaban ser íconos de la generación nacida en 1971. Ahí estaban el Festival de Ancón, los primeros programas del *Chavo del Ocho* y el álbum *Imagine* de John Lennon. Todos nacidos en la resaca de mayo del 68 francés, en el requiebre de la guerra de Vietnam, en el fragor de la masificación de los medios de comunicación y en las tensiones de la guerra fría.

Entre ellos, con la foto de portada tomada por Yoko Ono con una cámara Polaroid y las diez canciones que se extienden por cuarenta minutos, el álbum de Lennon se destacaba por permanecer lozano y atrevido. Los demás en la fila murmuran: “ah, es que a ese lo han remasterizado varias veces”.

Y en ese álbum está “Imagine”, el tema que le da título y el más popular en su producción como solista, después de salir vivo del tsunami de los Beatles. Esa canción de Lennon que muchos catalogan como balada, con su piano limpio, su fraseo impoluto, sus cuerdas compactas y el mensaje idealista de su letra. Una tonada que, con el paso del tiempo, con su compositor fallecido y decenas de récords obtenidos en estas cinco décadas, sigue atrayendo a los oyentes de todo el mundo.

Al apagar las cincuenta velitas en este 2021, “Imagine” les contará a sus descendientes que la versión del álbum tiene más de 360 millones de escuchas en Spotify, y que su video oficial ostenta más de 219 millones de visitas en YouTube. Esto, sin contar los millones de copias físicas de vinilos y cedés vendidas desde su lanzamiento, y todo aquel pirateo que a principios de los 2000 se quedó sin conteos en el agujero negro de los MP3 compartidos mundialmente.

Obviamente, “Imagine” es una invitación, una provocación, una inspiración: a mirar el mundo sin fronteras, a no tener motivos para morir o para matar, a vivir en una hermandad pacífica en la que nadie tiene posesiones y todos compartimos el mundo sin rabia ni ambiciones. Un bonito himno *hippie* que capturaba el espíritu idealista del momento, pero que cuando cayó en manos de la crítica, de los políticos y de los seguidores, tomó rumbos inesperados. Muchos le reclamaron a Lennon la comodidad de proponer ese mundo sin pasiones materialistas desde sus mansiones en Inglaterra y Nueva York, o de hablar de paz sin condiciones para, en unos surcos más adelante en el álbum, emprender la bronca contra su amigo del alma Paul McCartney.

A pesar de las contradicciones y de los señalamientos ideológicos, hoy “Imagine” resuena como banda sonora de aquellos mo-

mentos de la humanidad en los que se necesita expresar ese sentimiento de unidad y solidaridad en circunstancias especiales de nuestras sociedades, de sentirse parte de ese espíritu de cuerpo que empieza y se nutre con las aspiraciones de cada uno. Decenas de artistas han hecho versiones posteriores, y muchos aun ubican a “Imagine” como canción de cabecera cuando se trata de imaginar un mundo diferente. *Puedes decir que soy un soñador, pero no soy el único...*

## Las raíces

Es justo y necesario visitar “Imagine” y no solo escucharlo como un ejercicio de nostalgia desempolvada. Nos corresponde entenderlo en el contexto de la discografía de Lennon, en su etapa de activismo político que hunde las raíces en su posición de Beatle rebelde en canciones como “Help!”, “Happiness is a Warm Gun” y “Revolution”. En *Imagine* –el álbum– encontramos expresiones directas de ese pensamiento insurrecto que más tarde abandonaría, hastiado de la sobreexposición mediática y de las discordancias de un cambio social que en la práctica nunca funcionó.

Otras canciones compuestas en esa tónica política serían “I Don’t Wanna Be a Soldier Mama”, con alusiones contra el masivo reclutamiento de jóvenes para la guerra de Vietnam, que con su estribillo repetitivo crea un ambiente hipnótico para exponer el anti-ideario para el futuro de cualquier joven: guerra, muerte, pobreza, derrota. Igualmente, “Gimme Some Truth”, en la que señala las trampas del mundo de la política y los dobleces paranoicos de quienes la ejercitan.

Esa rebeldía también fue leña para atizar el fuego de la contienda con Paul McCartney, el otro ídolo Beatle que fue su socio, amigo, colega, y a la vez contraparte. Al lado de un Lennon irreverente, Paul lucía como un acomodado defensor del *statu quo*, con canciones inocentes y melodías comerciales que igualmente se vendían por millones. Esa comparación permanente, que se acentuó con la separación del grupo en abril de 1970, se magnificó en los medios y alentó una disputa que vendía periódicos y revistas, subía el *rating* de las noticias, azuzaba el cotilleo y, al final, movía la registradora con la venta de los discos.

Así es como una de las canciones del álbum *Imagine* está dedicada a la pelea con McCartney y, desde su título, Lennon busca camorra. Con “How Do You Sleep?” increpa a Paul de todas las maneras posibles, desde la calidad de su música –que describe como sonidos para música ambiental (*muzak*)– hasta por ser un tipo con cara de niño apuesto que con el tiempo envejecerá sin dejar un legado plausible más allá de “Yesterday”.

Otras canciones del álbum tienen una receta muy bella a la que había acudido Lennon desde sus tiempos en los Beatles. Son esas confesiones honestas en las que hace a un lado las poses de estrella y la opacidad de su condición de celebridad, y abre su corazón para confesarse como un celoso arrepentido (la imperdible “Jealous Guy”) o la rendida confesión de amor a su Yoko Ono del alma (“Oh Yoko!”).

## Lennon rabioso

Es el momento de entender a ese Lennon que, a principios de los setenta, estaba can-

sado, agobiado de ser un exBeatle sobreex-  
puesto a los flashes y a las presiones de una  
industria de la música que había redefinido  
con sus tres compañeros. No era fácil para  
él que siempre se esperaba que fuera genial,  
innovador, transgresor, virtuoso y entrega-  
do, en un carrusel insaciable que no le per-  
donaría ningún error.

En su discografía posterior, Lennon em-  
prende un viaje introspectivo para sanar  
sus heridas y calmar la rabia. Explorará el  
mundo del *rock'n'roll* más primigenio, su  
relación con las drogas, la muerte temprana  
de su madre y el olvido al que lo sometió un  
padre cuando los abandonó en Liverpool,  
sin decir mucho. Y llegaría su álbum final,  
*Double Fantasy*, en el que hace a un lado al  
Lennon activista. Ya no es un “*working class  
hero*”, sino un dedicado esposo y padre de  
familia, cuya obra última —se lanzó jus-  
to antes de ser asesinado ese fatídico 8 de  
diciembre de 1980— tejió un detallado re-  
trato hogareño con las relaciones familiares  
más cotidianas. Esas que cultivó fuera de  
los reflectores, de la industria del entrete-  
nimiento y de las portadas de revista, entre  
1975 y 1980, con Yoko y sus hijos a su lado,  
preparándose para darle un nuevo aire a su  
relación y para envejecer juntos y tranquilos  
como bellamente lo describe en (“Just Like)  
Starting Over”.

## El himno siempre joven

El álbum *Imagine* que hoy podemos escu-  
char se grabó en el primer semestre de 1971,  
en el recién construido estudio que Lennon  
mandó a instalar al lado de la cocina de su  
casa campestre en las afueras de Londres.  
Los arreglos se hicieron en Nueva York, en  
unas sesiones llenas de energía. En la pro-  
ducción estuvo Phil Spector, siempre ves-  
tido de celebridad, con lentes oscuros y su  
actitud de rockero de hielo; en las guitarras  
el mismo John con su entrañable amigo  
George Harrison, y en el resto de la instru-  
mentación un sinnúmero de estrellas que lo  
hacen una obra memorable. Para acercarse  
al gran esfuerzo creativo que significó *Ima-  
gine*, basta con apreciar el documental *John  
& Yoko: Above Us Only Sky* (Netflix) y sen-  
tir la fuerza inextinguible de esos genios en  
ropa de trabajo.

\*\*\*

Ya vacunados, estos cincuentones se des-  
piden. *Imagine* le da un abrazo al *Chavo del  
Ocho* y el Festival de Ancón les extiende un  
codo antiséptico. Han ganado con el tiempo  
una inmunidad, la de ser reflejo de su época  
y cumplir el ideal de la cultura pop: vivir  
jóvenes por siempre en el corazón de sus  
seguidores.



# “Imagine” o una plegaria no atendida

Rodrigo Mora

En 1971, un periódico de esta ciudad, Medellín, una especie de pueblito casi tranquilo, se escandalizaba porque una horda de hippies mal olientes y zarrapastrosos se arremolinaba en un descampado a orillas del río Medellín, a escuchar el rock que tocaban unos tipos montados en la tarima nada glamorosa del Festival Ancón.

Mucho antes de que las notas desgarradas de la música salieran de los enormes amplificadores, desde la prensa de la ciudad brotaban las palabras edulcoradas de un arzobispo, que entonaba un cuasi sermón apocalíptico, la prensa lo imprimía y la comarca leía con fervor y con la boca abierta por la indignación y el miedo. Pero esa historia de Ancón ya la han contado muchas veces y de alguna manera se ha convertido en uno de los primeros intentos de flirteo con lo *open mind* que ha tenido esta ciudad y que fue divinamente sepultado entre las buenas maneras de la sociedad de la camándula, el billete, el Loco Quintero y el miedo al que dirán. La Tacita de Plata, desde siempre, se ha negado a aceptar los bordes despicados y ennegrecidos por la mugre.

Ese mismo año, un *hippie*/activista, tan famoso como Jesucristo, y su novia, que todo el planeta odiaba, y odia hasta nuestros días, escribían y grababan una canción icónica. John Lennon y Yoko Ono, expresarían toda su experiencia *jiposa* y todos sus sueños del *peace and love*, en una letra subversiva y en las notas de piano serenas, melancólicas y alegres como el canto de un pájaro invisible.

John Lennon y Yoko Ono... Años más tarde los vi en la televisión metidos en sus piyamas blancas... él tenía una barba poblada y el pelo largo. Cara de viaje lisérgico él y ella también... Escribieron “Imagine”, una de las canciones más famosas de esos tiempos... Una canción suave y áspera. Además de icónica, irónica, diría yo. Algodón de azúcar y vidrio molido.

¿Qué hacíamos los niños por esos días? Hacía un año ya que habíamos llegado a este barrio del norte... gritábamos, jugábamos fútbol en la calle estrecha o en la cancha de tierra negra de La Manga, en la parte de atrás del barrio. También, Luis y yo teníamos permiso expreso para entrar a los bailes que organizaba su hermana hippie. Ellos vivían justo al lado de mi casa. Muchos años después, supe que la música que bailaban era salsa y música de Los Rolling Stones, Los Yetis, Los Ampex, Los Flippers y The Speakers. Todo era paz y amor. A lo mejor también bailaban con las canciones de Los Beatles, ya no lo recuerdo. En fin, veíamos la iridiscencia de las túnicas de las mujeres y los peinados tipo afro en las cabezas de algunos tipos y las melenas de otros. Mucho pantalón bota campana y zapatos de tacón alto. En el aire, mucho *peace and love*.

Aquel año, Misael Pastrana Borrero era el nombre del presidente de Colombia y a nosotros nos importaba un pito porque poco nos importaban los presidentes, pero algo escuchábamos del odio que algunos le te-

nían y en mi casa especialmente era testigo del fervor que mi papá le profesaba. Las cosas me fueron mal desde niño, no podría decir más.

Mientras John y Yoko viajaban en ácido y escribían una canción alucinante, un tipejo como Pastrana mentía con cinismo y era acusado de estar en Palacio, sólo porque le había robado las elecciones a otro tipo, un General de la República, para más señas, y que había sido dictador de Colombia unos años antes.

A uno de los locos del barrio le llamábamos Pastrana, porque hablaba demasiado. No se callaba e iba por las calles recitando los altos precios de la papa, el aceite y el arroz, y al final siempre remataba diciendo que todo era culpa de Pastrana. John Lennon y Yoko Ono nunca conocieron a nuestro loco callejero, porque ellos andaban en su propio palacio de Inglaterra y nadaban en millones de dólares y creo que ni sabían que existía una ciudad apachurrada que se llamaba Medellín. Creo que nunca padecieron hambre y aún así escribieron un himno pacifista, en el que nos pedían que imagináramos un mundo que de todas maneras, y casi sin pensarlo, todos imaginábamos y a la vez sabíamos de su absoluta imposibilidad. Hasta los niños sabíamos que los mundos imposibles solo existen en la imaginación. Por aquellos días existían, esos sí, nuestros mundos

verdaderos, como la Operación Anorí, que en 1973 atiborró de soldados el pueblo de mis abuelos, sobre el cual volaban aviones militares que acallaban todas las canciones existentes y aterrorizaban a Ana Rosa, mi brava bisabuela. Si consultáramos sobre este capítulo de nuestra historia, leeríamos frases de este talante: Tras la operación, el gobierno del presidente Misael Pastrana Borrero dio un parte de victoria que confirmaba el desmantelamiento de la guerrilla del ELN. Jajaja. Guerra. La guerra nunca acaba. *Imagine all the people, living life in peace*, se escuchaba mientras el disco de vinilo giraba en un tornamesa en casa de una adolescente adormilada.

Dicen las malas lenguas que John Lennon dijo alguna vez: “‘Imagine’ es una canción antirreligiosa, antinacionalista, anticonvencional y anticapitalista, pero como está recubierta de azúcar, es aceptada”. ¿Ya les había hablado yo de algodón de azúcar y vidrio molido? Y es que la canción parece haber sido escrita por la mente de un niño loco de esos que dejan escapar sus palabras más mordaces enredadas en una voz dulce y cálida, que habla al oído de los hombres y les recuerda que deben estar avergonzados. Un niño nunca comprenderá la palabra fronteras. Un niño nunca entenderá el significado de la palabra país. Un niño nunca le encontrará sentido a la palabra religión. Los niños siempre seremos soñadores, nada más.







# Juan Antonio Roda

## Habitante de la pintura

Carlos Arturo Fernández Uribe

Varios de los principales artistas que, en la década de los años 50 del siglo pasado, marcaron la consolidación de la modernidad en el arte colombiano, gracias a una proximidad con los movimientos internacionales de las vanguardias, tienen la peculiaridad de ser artistas colombianos que no nacieron en Colombia. Tres de ellos forman parte de un amplio grupo de intelectuales y creadores nacionales de quienes se vienen celebrando los respectivos centenarios de nacimiento: Alejandro Obregón (1920-1992), Enrique Grau (1920-2004) y Juan Antonio Roda (1921-2003).

Por lo demás, si se amplía el marco temporal, aparecen otros dos artistas, nacidos extranjeros pero definitivos en la historia del arte colombiano. De una generación anterior a los ya mencionados, es el alemán Guillermo Wiedemann (1905-1969) quien llega a Colombia en 1939, huyendo del dominio nazi. Y más joven que aquellos, aparece Rogelio Salmons (1927-2007), nacido en París, en el seno de una familia de padre judeoespañol y madre francesa, originarios de Tesalónica (Grecia), que se radican en Colombia en 1931.

Cuando en la Historia del Arte se piensa en los movimientos que, en la segunda mitad del siglo XIX, marcaron el cierre de la vieja tradición renacentista y la apertura hacia un arte nuevo, se recuerda siempre que muchos de esos artistas nacieron alrededor de

1840, una fecha que adquiere un valor casi emblemático, aunque, en realidad, en ella no se hubieran producido obras muy significativas. Tras el interés por esa fecha se encuentra, por supuesto, la idea de que la historia se define a través de la sucesión de generaciones que, por diferentes caminos, van conformando unos intereses relativamente convergentes que le dan a cada generación un perfil particular. Más allá del posible debate sobre el carácter demasiado abstracto de esta idea, los esquemas generacionales ofrecen ventajas metodológicas para el relato de la historia. En ese orden de ideas, 1920 se puede considerar como una fecha crucial, determinante para la historia del arte colombiano. Parece casi increíble, pero, además de los ya señalados Obregón, Grau y Roda, alrededor de esa fecha nacieron Leo Matiz (1917), Rodrigo Arenas Betancourt (1919), Edgar Negret (1920), Lucy Tejada (1920), Manuel Zapata Olivella (1920), Cecilia Porras (1920), Nereo López (1920), Manuel H. Rodríguez (1920), Héctor Rojas Herazo (1921) y Eduardo Ramírez Villamizar (1922).

Pero regresemos a los artistas colombianos nacidos en el exterior entre 1920 y 1921. La relación con el país fue diferente para cada uno de ellos. Obregón, hijo de padre colombiano y madre española, nació en Barcelona, pero pasó parte de su infancia en Barranquilla. Grau nació en Panamá, solamente porque



su madre decidió viajar allí sabiendo que esa ciudad ofrecía una atención médica de mejor calidad, pero pocos días después del parto la familia regresó a Cartagena y, por tanto, el nacimiento de Grau en el exterior corresponde a una circunstancia más accidental. En Roda el asunto es más complejo.

Desde una perspectiva de las relaciones culturales del arte, el caso de Roda es diferente del de Obregón, Grau y Salmona, y quizá más cercano a Wiedemann, en la medida en la cual ambos llegan como artistas ya formados y se enfrentan a una realidad nueva y básicamente desconocida. Pero, a pesar de las diferencias, de todos ellos puede decirse que, en un momento en el cual muchos artistas latinoamericanos se aferran a las corrientes estéticas internacionales para desarrollar un arte nuevo, estos, por el contrario, lo buscan en la atmósfera propia del contexto colombiano.

Juan Antonio Roda nació en Valencia, España, el 19 de noviembre de 1921. Siendo muy niño, la familia se traslada a Barcelona donde desarrolla su formación artística y donde vive la tragedia de la Guerra Civil y los comienzos de la dictadura franquista en una zona predominantemente republicana. También en Barcelona comienza a exponer y obtiene los primeros reconocimientos por su obra. Gracias a una beca del gobierno francés, en 1950 comienza a estudiar en París, junto a su amigo Antoni Tàpies, lejos del conservadurismo y la censura del régimen español; París le posibilita el descubrimiento del cine, del existencialismo y de muchas facetas del arte contemporáneo. Tras un tiempo más en Barcelona, donde la situación política le resulta insostenible, regresa a París. Allí conoce a la escritora María For-

naguera, de padre catalán y madre colombiana, con quien se casa en 1953, y en 1955 se establecen definitivamente en Colombia buscando mejorar la situación económica familiar. Está próximo a cumplir treinta y cuatro años, la misma edad que tenía Wiedemann al llegar al país, y la suya es una difícil historia de descubrimiento y de inserción en la realidad colombiana, que solo es posible a partir de una de sus convicciones más profundas, a la que permanecerá fiel durante toda su vida: en la cultura y en el arte, la única seguridad radica en no estar seguros de nada ni atados a nada, ni siquiera a lo que uno mismo ha hecho o a aquello en lo que ha creído.

Lo que vendrá después será una dedicación total a la pintura, en la cual se unen la profundidad y el compromiso con el trabajo y el conocimiento amplio de la historia del arte español y, de manera particular, de la obra de Velásquez a quien considera el más grande pintor de todos los tiempos: cada vez que le fue posible, estudió con paciencia y pasión la pintura de Velásquez, hasta llegar a la convicción de haber penetrado en el sentido de su pincelada y en su uso de los colores. Se trataba, por supuesto, de algo así como una "intuición pictórica" que le permitía, desde su punto de vista, meterse en la atmósfera de las obras de Velásquez, rompiendo con la pretensión de entenderlas a cambio de la experiencia de vivirlas desde adentro. Quizá esta experiencia íntima lo lleva a la certeza de que el camino del artista es el de dejarse llevar por la obra que está creando; y, de la misma manera, que quien se acerca a una obra de arte debe también dejarse atrapar por ella, sin renunciar al propio bagaje cultural, pero, al mismo tiempo, sin imponer prejuicios intelectuales o es-

téticos, en la convicción de que la obra nos abre siempre mundos nuevos.

Es significativo el panorama extraordinariamente variado que despliega la pintura de Roda a lo largo de estos años. Desde su época de formación en Barcelona empezó a hacer retratos y continuará trabajando en este campo a lo largo de toda su vida. Son obras en las cuales se reconoce una especial penetración psicológica, muchas veces lograda con una total economía de medios: pero es una penetración que no solo se refiere a la persona retratada sino también a un análisis del propio artista en su relación con el otro. Y aunque, por lo general, son retratos realizados por encargo y, en consecuencia, con un fuerte predominio figurativo, este es siempre un campo de experimentación: no solo en una serie de autorretratos que igualmente se extienden a lo largo de los años, sino también, si aceptamos darle un sentido más amplio a la idea del retrato, como variaciones libres a partir de la historia del arte, desde las imágenes originales de Velásquez en la serie de los "Felipe IV", pasando por el arte colonial en los "Retratos de un desconocido", hasta el arte de su propio tiempo analizando la obra de Francis Bacon en los "Cristos": un amplio proceso que llega, incluso, hasta la abstracción.

Porque también debe afirmarse que Juan Antonio Roda se mueve libremente entre la figuración y la abstracción, sin sentirse jamás aprisionado en extremos irreconciliables; como se dijo, su más profunda convicción es que no hay que estar seguros de nada y, por eso, a lo largo de su vida parece estar siempre dispuesto a recorrer el sendero contrario de aquel en el que se siente seguro. Y lo hace con plena conciencia de

que ello tiene implicaciones graves en la comercialización de su obra, porque cuando el artista cambia se expone a la crítica devastadora o al rechazo de los galeristas y del público. Él lo enfrenta de la única manera que sabe hacerlo: "Yo lo único que sé es pintar, pintar todos los días desde por la mañana, aunque anuncien a los cuatro vientos que la pintura se va a acabar". Lo que explora en la figuración es la pintura misma: el dibujo, el espacio, la composición, la pincelada, el color, el orden y el caos, las atmósferas, el clima poético, la musicalidad, el juego entre mirada e imaginación, entre sueño y vigilia, la espontaneidad, la historia del arte y, seguramente muchos otros asuntos, todo ello más allá del terreno de las anécdotas o de la mera reproducción de las apariencias de lo real.

Y justamente persiguiendo los mismos problemas que buscaba en su obra figurativa, es decir, por el desarrollo de la pintura como tal, se lanza a una abstracción que, sin embargo, está siempre dispuesta a hacer patentes las múltiples variables que la aproximan y la separan de la figuración. En última instancia, lo que siempre persigue es la creación de aquellas atmósferas que facilitan al espectador aproximarse a la obra con total libertad y entregarse a la posibilidad de sentir, de tal manera que se establezca con la obra una comunicación interior, que no es posible traducir en palabras. Frente al siglo xx, ansioso de originalidad, que descubrió tantas posibilidades en el arte abstracto, bien puede preguntarse de qué tipo es la abstracción de Roda, corriendo el riesgo de encasillarlo como, de hecho, ocurre con muchos otros artistas. Pero, quizá, la búsqueda de la propia atmósfera que él persigue a lo largo de toda su obra como esencia misma

del arte, lo libera de esas catalogaciones y nos permite descubrir una abstracción de múltiples dimensiones: romántica, expresionista, lírica, gestual, informal, emotiva, onírica, pictórica, poética. No de otra manera podría entenderse, por ejemplo, su serie “Tumbas”, con la cual se inaugura el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1963, una serie con obras cargadas de emoción, apoteósicas, según Marta Traba, porque eligen la intensidad del desorden, pero nunca gratuitas porque en todos los casos las enfrenta a partir de la sensación que le producen distintos personajes de la historia, del mundo del arte y de la literatura. Volverá al año siguiente a una figuración profundamente expresionista en los ya mencionados “Felipe IV” y luego en los “Cristos” de 1968.

Conviene señalar que la manera como Juan Antonio Roda enfrenta su trabajo artístico es también compleja y sistemática, lo que incluso parece contradecir la emoción del desorden que busca en sus pinturas: afirma a veces que, a diferencia de lo que es normal para la mayoría de los artistas, él solo trabaja en una obra a la vez, procurando pintar doce cuadros al año. Y, como ya se ha dicho, trabaja por series, lo que significa que sabe que no es posible en una sola obra lograr el desarrollo de todas las ideas poéticas que le genera un problema; y menos aun porque es un proceso en el cual, como él dice, se deja llevar por el mismo desarrollo de la pintura. La más clara manifestación de la complejidad de este proceso creativo aparece en el elenco de sus exposiciones individuales, las cuales se realizan muchas veces como presentación de alguna de esas series.

Pero estos años, desde 1959, son también de una intensa dedicación a la docencia, pri-

mero en la Universidad Nacional y luego, entre 1961 y 1974 como profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Los Andes donde se convirtió en el maestro inolvidable de gran parte de una generación que va a dejar una huella definitiva en el arte colombiano. Allí fueron alumnos directos o indirectos suyos Beatriz González, Luis Caballero (quien afirmaba que Roda nunca fue su profesor, pero que él siempre fue su discípulo), Bernardo Salcedo, Olga de Amaral, Lorenzo Jaramillo, Maripaz Jaramillo, Carlos Rojas, Aseneth Velásquez, Juan y Santiago Cárdenas, en un período en el cual también Marta Traba era profesora en Los Andes: bastarían estos nombres de sus alumnos para hacer patente la importancia histórica de Juan Antonio Roda y para comprender que la actividad conjunta de Marta Traba y Roda fue definitiva en el desarrollo del arte colombiano.

Pero, al mismo tiempo que profesor, Roda era alumno y, bajo la asesoría de Umberto Giangrandi, se dedica al estudio del grabado: a los cincuenta años, una edad en la que la mayoría de los artistas se instalan en los logros obtenidos, un pintor admirado deja a un lado los pinceles y óleos que le han valido todo el reconocimiento del que goza: como tantas veces, renuncia a lo conocido y se lanza, sin salvavidas, al riesgo de un posible vacío. En efecto, a comienzos de los años 70, Roda parece abandonar la pintura y se adentra en un territorio casi desconocido para él; lo explora con el mejor de los guías que es el dibujo. Sus alumnos, como Lorenzo Jaramillo, por ejemplo, recuerdan la insistente afirmación del maestro: hay que dibujar siempre y se dibuja con los ojos, no con reglas, porque el dibujo permite profundizar en la forma, crear la imagen, gene-

rar una atmósfera poética que es caos, pero no desorden: “aprender a ver es un oficio muy largo”, decía Roda. Quizá podría suponerse que al dejar a un lado la pintura se abandonaba también el color, en aras del dominio del negro y el blanco; sin embargo, el grabado de Roda se revela como un territorio que entre los dos extremos genera infinitas gamas de grises que inducen, en quien observa la obra, la intuición de que nos encontramos en un universo lleno de variaciones cromáticas. No se trata de racionalizar o de entender, sino de abrirse a la fuerza de la sensibilidad y entrar en un terreno donde convive el sueño con la música y la poesía. El resultado de ese “salto al vacío” son algunos de los más impactantes grabados del arte colombiano, en las series “Risa” (1972), “Delirio de las monjas muertas” (1973) y “Amarraperros” (1976): todas ellas producto de imágenes casuales que lo impactan profundamente y de las que, de alguna manera, busca liberarse como si se tratara de una obsesión.

Pero, también dentro del grabado, se mueve explorando las más distintas posibilidades. Por ejemplo, el conjunto “Delirio de las monjas muertas” surge de la visión de algunas pinturas coloniales que representaban monjas muertas, un tema que se repetía con frecuencia a la largo de la América española, y que, tras siglos de olvido, empieza a ser conocido de nuevo a finales de los años 60. De allí surgen estos grabados en los cuales se acumulan fragmentos y detalles de cuerpos, velos, pliegues, adornos y variados elementos simbólicos en una conjunción que nos hace evocar el arte barroco, el misticismo, el erotismo reprimido, la censura opresiva y, al mismo tiempo la trascendencia. Roda, profundo conocedor de la poesía

mística española, sabe muy bien que este es un territorio extremadamente cargado de significados más allá del ámbito religioso, y nos introduce en él, como los grandes artistas del Barroco, evitando la lectura simplista que limita los campos del erotismo y la mística.

Y tras esta mirada sobre extrañas obras coloniales, que Roda recrea a partir de la riqueza de sus referencias literarias, vuelve los ojos a la realidad más cotidiana y prosaica, a su propio perro atado. La fragmentación continúa también en los “Amarraperros” pero, al contrario del “Delirio”, estamos ante una especie de simplificación general que se revela también profundamente significativa: en última instancia, no sabemos quién ata a quién, si el hombre o el perro, de tal manera que todos resultamos atados, oprimidos, encerrados, limitados, en obras que ofrecen una clara lectura política que surge de la creación de la imagen.

Sin embargo, tampoco el grabado se convierte en una meta final, sino que a partir de entonces se mueve libremente entre el grabado y la pintura. Tras la intensa dedicación a la gráfica durante los años setenta, regresa a la pintura con la serie “Los objetos del culto”, de 1979. Luego, mientras se desempeña como Cónsul de Colombia en Barcelona, en la primera mitad de los ochenta, vuelve a trabajar el grabado en la serie “Flora” (1983). En la etapa final de su vida trabaja siempre con gran intensidad y produce una notable cantidad de cuadros que se mueven entre la figuración y la abstracción, en series como “Flores” (que termina en 1987), “Montañas” (1989), “Ciudades perdidas” (1991), “Tierra de nadie” (1993), “La lógica del trópico” (1999) y “El color de la luz”, una serie



de 2000 que muchos consideran como las pinturas no figurativas más logradas en la historia del arte colombiano.

Retratista, pintor y grabador, Roda es “uno y trino”, como decía Juan Gustavo Cobo Borda. A lo largo de una vida de intenso trabajo y de la más radical honestidad frente al proceso artístico, Juan Antonio Roda crea uno de los conjuntos más extraordinarios de la historia del arte colombiano. Es la obra de un artista integral e íntegro que busca siempre “habitar la pintura”. En 1992, la Biblioteca Luis Ángel Arango presenta una gran retrospectiva titulada, justamente, “Habitar la pintura. Juan Antonio Roda 1938-1992”, curada por Carolina Ponce de León, que se expone algunos meses más tarde en el Museo de Arte Moderno de Medellín. A propósito de esta retrospectiva, Roda afirma que “Habitar

la pintura es para mí una forma de ser y estar en el mundo, en otras palabras: la manifestación y el ejercicio de una ética vital”.

Cuando falleció en su casa de Suba, cerca de Bogotá, el 29 de mayo de 2003, trabajaba intensamente en una nueva serie que titularía “Santuarios”, destinada a presentarse en su primera exposición individual en Madrid.

Tras su muerte se produjeron muchas exposiciones en homenaje y celebración del gran artista. Una forma privilegiada de aproximarse desde la distancia a la obra de Juan Antonio Roda es a través del catálogo de la muestra “Juan Antonio Roda. Exposición Retrospectiva”, del Museo de Arte Moderno Bogotá, en 2005, catálogo que está disponible en línea en la dirección <https://issuu.com/danielplata/docs/roda>

# Grau: apuntes sobre su vida y obra

Diego León Arango Gómez

El 19 de diciembre del año pasado se conmemoraron cien años del natalicio de Enrique Grau Araújo, pintor caribeño quien ha jugado un papel importante en el desarrollo moderno de la plástica colombiana. Grau nace en Panamá, departamento recién “independizado” de Colombia, porque en esa época a las familias pudientes de la costa les resultaba más seguro viajar por mar a la ciudad de Panamá, donde tenían contactos, familiares y una mejor atención en salud, que emprender un viaje más largo, de mayores tropiezos y riesgos, por el Magdalena, hasta llegar a Medellín o Bogotá.

Desde pequeño, Enrique Grau manifestó su interés por el dibujo y, rápidamente, su vocación por las artes visuales se convertirá en el motor de su vida, o en su vicio, como lo llegó a llamar posteriormente.

Sin tener una estricta formación de academia, sus ejercicios gráficos y pictóricos iniciales revelan un gran interés por la figura humana, apreciable en los retratos de las personas de su entorno familiar, los cuales ejecuta en un lenguaje realista, cercano al modernismo en su variante *Deco*, que se hace patente en la linealidad de sus trazos y en los contrastes tonales de los planos pictóricos, que lo acercan a la obra de Georgia O’Keeffe y Tamara de Lempicka.

Cuando tenía veinte años se anima a presentar su retrato *Mulata cartagenera* (1940) en el Primer Salón Nacional de Artistas de 1940,

y obtiene una mención de honor y posteriormente una subvención económica del gobierno para estudiar en Estados Unidos, lo que le permite desplazarse a Nueva York y estudiar en la *Arts Student League* durante el periodo de 1941 y 1943.

Allí, el grupo de destacados pintores americanos que integraban la planta de profesores, como Thomas Hart Benton, Vaclav Vytlacil, Morris Kantor y otros, se engrosaría con la llegada de artistas europeos que habían emigrado escapando del régimen nazi o de los impactos de la guerra, como el artista Hans Hoffman y el pintor expresionista George Grosz, y, en conjunto, contribuyeron a la formación de una importante generación de artistas norteamericanos de la modernidad de la talla de Jackson Pollock, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Louise Nevelson, Cy Twombly, Donald Judd y algunos latinoamericanos que lograron acceder a esta centro de estudios, como lo hace primeramente Grau y luego, en los años 60, la escultora colombiana Feliza Bursztyn.

En la biografía de Grau se destaca, de su paso por la *Arts Student League*, la influencia de sus profesores de pintura, Morris Kantor y George Grosz, cuyos ecos se harían sentir en obras posteriores a 1945. De hecho, la influencia de Grosz se puede apreciar en obras como *El tranvía incendiado* (1948) o *Maternidad* (1948). En ellas se siente la aproximación del artista a lenguajes expresionistas y su-

rrealistas que luego nutrirá con otros trabajos en los que, en un aparente realismo, se arriesga a alterar las leyes de la construcción pictórica en perspectiva: el tamaño, la proporción y las relaciones escalares entre los objetos, para deformar el espacio y los volúmenes, vaciándolos de su contenido real, dejando solo su máscara, su antifaz. Lo que vemos como real en obras como *Jaula* (1949) y *Jaula N.º 2* (1949) se torna simulacro, un falso espacio, un falso volumen, una ilusión, que se devela y oculta en las atmósferas cambiantes de luz y sombra. En suma, una escenografía que se sostiene en la apariencia de su propio lenguaje y forma.

La ruptura que implican estas obras respecto del arte representativo, cultivado en el comienzo de su trabajo artístico, muestra a un artista que asume el hecho de la pintura, no como un medio para representar imitativamente lo que el ojo percibe de la realidad, sino como una labor reflexiva y de construcción pictórica en la que lo visual se torna lenguaje y se refiere a sí mismo y a su historia, haciendo que la realidad representada solo sea un pretexto para este diálogo que el artista establece.

Este proceso se consolida con las obras que realiza en su estancia en Europa, cuando en 1955 y 1956 va a profundizar sus estudios en la Academia de San Marcos en Florencia, donde logra una clara aproximación al lenguaje moderno de las vanguardias. Obras como *Desayuno en Florencia* (1955), *La pitonisa de Florencia* (1955), *Jaula en Florencia* (1956), *La cámara oscura* (1956), por poner algunos ejemplos, acusan la aproximación a los lenguajes de las vanguardias europeas y en particular la “cubización” (geometrización) de las formas y la reducción a planos,

propias del cubismo; las reducciones o simplificaciones de las formas a sus elementos esenciales, características de la abstracción italiana, tipo Giorgio Morandi; la creación de espacios arquitectónicos y plazas ilusorias, a la manera de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico y Carlo Carrá; las deformaciones de cuerpos, poscubistas a lo Amedeo Modigliani.

Todo lo anterior como una búsqueda de elementos esenciales que converge en la creación de símbolos que se resuelven en las atmósferas poéticas de las sombras y colores, como se insinúa en *Elementos bajo un eclipse 1* (1957), que bien puede ser considerada la síntesis de esta fase y que fue merecedora del primer premio del X Salón Nacional de Artistas de 1957, o en las formas netas que sugiere el *frotage* contra el fondo blanco del soporte, del poco conocido y menos significativo dibujo *Naturaleza muerta lunar* (1958), ganador del primer premio en dibujo en el XI Salón Nacional de Artistas de 1958.

En todo este periplo formativo de exploración de los núcleos formales de los lenguajes modernos, emergen los puntos de anclaje de toda su producción artística: el dibujo, la figura humana y los fondos escenográficos. Su diferente tratamiento indicará las variaciones de su estilo, de sus intereses existenciales, de sus épocas creativas y de su visión del tiempo y del entorno.

De la discreta vitalidad que asoma en los retratos de la primera época, cuya tensión psicológica se percibe contenida o ligeramente esbozada en la mirada, el gesto carnal o la sonrisa, como en *Mulata cartagenera* (1940), pasamos a la adusta severidad del tratamiento de la figura humana en las

obras de la fase de exploración de lenguajes modernos. Las figuras parecen hieráticas y encerradas en sí mismas. Parecieran estar congeladas en el tiempo, gozando de una eternidad que les es esquiva, sin que en ellas respire la vida. Su rigidez formal, acentuada en su gesto quieto y congelado, en su boca rígida e inexpresiva, las sustrae del tiempo de la vida y las conserva en una eternidad pictórica, en un no tiempo. Un no tiempo que se diluye en el espacio ficticio y escenográfico que las rodea, donde a palpitos emergen formas de ciudades que se eternizan en el arte y esconden la vida en su cotidianidad.

Después de los años 60 vuelve la sonrisa, la voluptuosidad de la carne y el exuberante latido de la vida a los cuadros de Grau. *La gran bañista* (1962), *La Cayetana* (1962), *Mujer con sombrilla* (1963) y *Las tres gracias* (1963) son ejemplos de este paulatino retorno, en un lenguaje neo-figurativo: en sus cuerpos chaparros palpita la vida, con una fuerza que se asoma en la robustez de sus carnes, en la expresión de sus bocas y de sus miradas, en las poses y gestos; en ellos se concentra el dramatismo, que se acentúa con el manejo de los brillos, los contrastes tonales, los golpes de color vivo y de forma (inesperada, agigantada o recortada) en los atuendos y adornos que engalanan, y que se destacan contra la simplicidad de sus fondos.

Con la sonrisa vuelve el instante y, con este, los acontecimientos cotidianos, plenos de rituales, colmados de encanto, de coquetería, de gracia, mágicos y festivos, y no siempre banales. Sin prisa, pero sin pausa, su obra se va llenando de los elementos con los cuales se configura el relato de cada evento en que se aventura su proceso creativo. Hay una

puesta escenográfica que respalda la narrativa del acontecimiento, la cual se nutre de una actitud neo-barroca, cuyo signo es el desprecio del vacío y la conquista de la plenitud y lo lleno. Basta ver cualquiera de las obras de la serie de pinturas y esculturas sobre Rita, realizadas a partir del año 1980, para sentir la abundancia de elementos que configuran el universo íntimo de Rita, cuyo ritual se configura a cada instante, como lo enfatiza en el título de las obras, cuando marca el minuto preciso de la acción, como en el cuadro de *Rita 10:30* (1989) o en la escultura *Rita 5:30* (1984) y en las subsecuentes obras de la serie.

No obstante, más allá de la capa de aparente belleza, brillo, fasto y frívola vanidad que pueda presentar las obras de su edad madura, ellas son, al mismo tiempo, un acto de celebración de la vida cotidiana, con lo que tiene de misterio, magia, azar y riesgo, y una sutil y discreta ironía. Sin proponerlo directamente, pero exacerbando la trivialidad, Grau maliciosamente interroga y cuestiona.

Si bien el instante que marca el acontecimiento es el sello de su obra madura, las series sobre las mariamulatas y Galápagos, que desarrolla en el último decenio de su vida, nos advierten de una mutación en sus preocupaciones estéticas, y otras maneras de considerar el tiempo, al percibir otras realidades paralelas o concomitantes a la existencia humana.

Las mariamulatas son esos pájaros negros que pueblan el Caribe colombiano con sus revoloteos y algarabías, seres cuya presencia anónima y casi inadvertida han estado como telón de fondo de la vida diaria, en las playas y en la ciudad, impertérritas y a-



temporales. Las iguanas de las Galápagos también han estado ahí, anónimas y silenciosas, pero siempre ahí, en una eternidad insospechada, con la carga de su memoria ancestral, con una omnipresencia que rebasa la efímera temporalidad de los acontecimientos de nuestra propia vida. Grau visita la dimensión oculta de esos seres anodinos para traerlos en su obra a una presencia que se torna ineludible.

Un Grau maduro, compañero del siglo veinte, ya casi imperturbable y despojado de todos los artificios de la vida social, de sus gustos y refinamientos, de sus juegos y disfraces, devela en esos seres inadvertidos *un mundo vital con su propio ritmo, lánguido y mágico.*

## Notas al margen sobre *Violencia* de Alejandro Obregón

Jacobo Cardona Echeverri

En agosto de 1962, la obra *Violencia* de Alejandro Obregón ganó el primer premio del XIV Salón Nacional de Artistas, certamen organizado por la División Nacional de Difusión Cultural. Actualmente, la obra hace parte de la colección del Banco de la República, tras pertenecerle por cuarenta años a Hernando Santos, abogado y periodista, sobrino del ex-presidente de Colombia, Eduardo Santos.

No deja de resultar paradójico que el cuadro, como objeto, se inscriba en un circuito operativo de distinción social; es decir, que contribuya a legitimar una jerarquía, tanto económica como simbólica. La posesión del cuadro indica tanto el “gusto correcto” — con el cual puede valorarse la legitimidad artística de un objeto— como el poder económico, pues de otra manera no sería posible adquirirlo. Ambos tipos de capital se equilibran mutuamente, y con ellos se obtiene el prestigio o autoridad que permite ocultar o normalizar las condiciones históricas y sociales de producción desigual de la riqueza. Dos fotografías reproducidas en dos medios impresos de comunicación confirman esta premisa. La primera, publicada en la revista *Aló*, especializada en temas de farándula, música y moda, presenta el cuadro colgado en una pared de la casa de Hernando Santos Castillo en 1994.

De alguna manera, esta publicación orienta las tendencias de un sector de la población, sobre todo femenino, mediante la difusión de

los valores simbólicos —y raciales—, asociados a un determinado estilo de vida. La casa de Hernando Santos es el prototipo de lo que *debe* ser una casa, el modelo de un diseño y una arquitectura, de las elecciones decorativas afortunadas, del orden espacial preciso. La otra fotografía, publicada por el diario *El Tiempo* el 28 de febrero de 1989, muestra el cuadro colgado en lo que parece ser la pared de una galería; alrededor se encuentran Hernando Santos, los expresidentes López Michelsen y Pastrana Borrero, el político e industrial Fabio Echeverri Correa y el cardenal Mario Revollo Bravo. En el pie de página puede leerse que estos hombres, representantes de los poderes políticos, eclesiásticos y económicos del país, simplemente hablan, en alusión al óleo, de cómo erradicar la violencia. La frase es de una ingenuidad peligrosa y desconcertante, pues evidentemente silencia el hecho de que son estos poderes los principales causantes —por acción y omisión, por la indiferencia o defensa de un modelo económico y político— de la violencia que ha sufrido la mayoría de los colombianos.

Cruel paradoja, la pintura enseña uno de los efectos más dolorosos de la confrontación originada por las visiones del mundo que estos hombres representan y, a la vez, contribuye a consolidar esas mismas visiones al naturalizar las jerarquías de las que participan como privilegiados. No está de más anotar que ambas publicaciones, el periódico y la revista, pertenecían a la misma casa editorial y

que, durante gran parte de su historia, esta le perteneció a la familia Santos. El diario es el de mayor circulación del país, y durante los años 1981 y 1999 estuvo bajo la dirección de Hernando Santos Castillo.

Pero el cuadro no sirve solamente para separar y diferenciar, también sirve para pensar. En cuanto a su contenido, podría decirse que el cuadro refleja, de manera concisa y radical, el período conocido en la historiografía oficial como la Violencia (1948-1958), época caracterizada por el enfrentamiento entre liberales y conservadores, que causó casi doscientos mil muertos y la migración forzosa de más de dos millones de personas. Las fechas están motivadas por dos hechos representativos: en un primer momento, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y, en segundo lugar, el pacto bipartidista llamado Frente Nacional.

Es precisamente en 1962, año en que se exhibe por primera vez el cuadro, cuando la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional presenta el primer estudio con ambiciones científicas sobre el fenómeno, llamado *La violencia en Colombia*,<sup>1</sup> obra pionera sobre una realidad social que solo hasta inicios de los noventa reclamaría un protagonismo intelectual por parte de las más variadas disciplinas sociales. La pintura, bajo la luz de estas nuevas proyecciones, se antoja profética y esclarecedora, pues no solo evoca unas condiciones singulares de exclusión (la mujer, el espacio rural), con resonancias históricas y geográficas concretas, sino que, también, al replantear en términos pictóricos una tradición realista, redirige la mirada a las esferas sensoriales, emocionales y representacionales. Este tránsito o transformación, de lo figurativo a lo abstracto, de lo material a lo espiritual, de lo corporal al paisaje, juego de

sombras expansivas y fronteras diluidas, es también deformación, paso metafísico de la forma a lo indefinido, por un lado, y realización de lo aberrante o lo distorsionado, por el otro. En este último aspecto, la pintura es registro de una tecnología: producir el monstruo y volver añicos la metáfora.

Dice Daniel Samper Pizano que *Violencia* es para los colombianos lo que *Guernica* o *El grito* son para el mundo: imágenes que resumen el horror, la desesperanza, la barbarie de que es capaz el ser humano. Muchos especialistas usan, precisamente, esos adjetivos para describir lo que ha pasado con los cuerpos, en su mayoría civiles o no combatientes<sup>2</sup> que han sufrido los diferentes tipos de violencia en nuestro país.

Se habla de actos salvajes, atroces, irracionales, bárbaros.<sup>3</sup> De alguna manera, tales acercamientos semánticos reproducen un esquema valorativo que contrapone lo civilizado —supuesto estadio cultural caracterizado por un avanzado desarrollo tecnológico y moral— a lo natural o primitivo y, en ese circuito, diferencia y descarta lo humano de lo subhumano o animal. Esto significa que lo *humano* no es una cualidad innata de una clase de seres o especies biológicas, como se intenta invocar a través de la presumible transparencia del ejercicio institucional o epistemológico, sino un estatuto que se obtiene mediante la observancia de prácticas inscritas en el mandato liberal. La retórica legalista, cuya máxima expresión es la Declaración Universal de los Derechos Humanos, puede prescribir la igualdad de hombres, mujeres, niños, negros, hispanos, migrantes, obreros, estudiantes, europeos, esquimales, gerentes, transexuales, indígenas, árabes, judíos, secretarías, pero las

tecnologías de identificación, exclusión y separación, que fácilmente podríamos llamar las *tecnologías de lo humano*, como una cédula de ciudadanía, la *Green Card*, un crédito bancario, un diploma, un registro civil, una licencia de conducción, un certificado de propiedad, terminan por *in-formar* qué tan humano se puede ser, es decir qué tan cerca se encuentra alguien de ser como un hombre (masculino), heterosexual, blanco, propietario, occidental.

John Steinbeck recuerda en *Viajes con Charley*, su maravillosa crónica sobre el recorrido que hizo por Estados Unidos, que alguna vez observó tras la ventana de su apartamento a una mujer borracha salir de un bar; era invierno y la mujer resbaló en el hielo; el hombre negro que trabajaba para él pasaba por allí, pero premeditadamente la evitó. El escritor se lo recriminó y él le contestó que, si lo hubiera hecho, fácilmente ella se hubiese puesto a gritar, a vociferar que la estaban violando y la gente, obviamente, le creería a ella. El hombre sentenció: hace mucho ya que llevo *practicando* lo de ser negro. Nos *realizamos* en las prácticas o ejecuciones de una acción, y no en la simple incorporación mental de ideas asociadas a una esencia o sustancia predeterminada.

Las premisas bajo las que se efectúa cualquier discriminación son exitosas, no solo porque se presentan como coherentes con un orden natural, sino porque existe un régimen tecnológico que sustenta y motiva la reproducción de acciones que finalmente terminan por ocultar la arbitrariedad del poder establecido. El sentido común no es más que el resultado de sistemas de pensamiento que *acontecen*, tras un progresivo modelado institucional, en los gestos y las actitudes corporales.

El hecho de que un acto sea racional o irracional a los ojos occidentales, mediante las formalizaciones performáticas de enunciación, es suficiente para demarcar esa posición en términos ontológicos y universales; por ejemplo, mil personas mueren de hambre cada hora en el planeta, a pesar de que los países más *desarrollados* poseen la tecnología agrícola para alimentar a doce mil millones, casi el doble de la población mundial (¿es racional matar de hambre a tantas personas?); pero cuando este fenómeno tiene algún tipo de protagonismo mediático, o se destaca en un punto de la agenda del G8, la tragedia se torna inevitable y es asumida como un hecho aislado, efecto colateral de las equivocadas políticas públicas de los gobernantes locales.

Escasamente se asignan las respectivas responsabilidades asociadas a la implementación sistemática y premeditada del modelo económico liderado por el Fondo Monetario Internacional o por el Banco Mundial, o a los sucesivos siglos de explotación y opresión colonial. El subdesarrollo, el salvajismo o la irracionalidad de los pueblos primitivos son suficientes razones para justificar su suerte, también un punto de partida para que ellos logren, tras la asimilación de ciertos requerimientos o prerrogativas técnicas, volverse *humanos*. Humanos como los que cuelgan costosas pinturas en las paredes de sus casas.

## Notas

1. Escrito por Monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña, el libro generó un gran debate en la época, fue censurado y tildado de sectario, además de abrir un nuevo cauce en las investigaciones sociológicas en el país.
2. De 220.000 personas asesinadas en cinco décadas de conflicto armado, 166.609 fueron víctimas civiles.
3. El período de La Violencia es vista por muchos académicos como una época de irracionalidad.







# Tan lejos, tan cerca: Dante Alighieri nuestro contemporáneo

Luca D'Ascia

Puede haber muchas razones para que nos quedemos fascinados por Dante, pero creo que la mayor es su distancia. El asunto no es temporal: tiene que ver con aquello que en la jerga filosófica se llama *otredad*. Nuestro mundo es un fragmento, coexistencia de posibilidades contradictorias: lo es en un nivel teórico, como nos enseña la física cuántica, pero también en la dimensión empírica de una vivencia cotidiana nunca satisfactoria, nunca definitiva. Por eso viajamos, en el espacio, con la mente, cumpliendo con el amor por lo más lejano que desde algún punto misterioso de nuestro cerebro nos insufla nuestro pasado de nómadas prehistóricos, tomándonos en serio la abigarrada fauna de mediaciones simbólicas, espíritus que se han vuelto narraciones y conceptos, que benignas o malignas se interponen entre nosotros y la realidad, esa presa tan huidiza siempre.

Para Dante era distinto. Nadie fue más viajero que él. En su *Divina comedia* nos lleva a recorrer todos los vericuetos de aquel universo de mediaciones simbólicas: el infierno, el purgatorio, el paraíso, regiones fantásticas que integran un cosmos mitológico complejo. En aquel cosmos, un monoteísmo tardío, retorno de lo sagrado en medio de una sociedad saturada de cultura y de civilización, había dado cabida a todas las figuras de la representación y de la ciencia del mundo clásico, desde el Cancerbero de tres

cabezas hasta las sutilezas de la astronomía ptolemaica. Sin embargo, todo aquello que el Alighieri rozaba con su imaginación, se le volvía concreto, real: fue su privilegio de hombre de la Edad Media nacido en Florencia en 1265, muerto en 1321 en el exilio de Rávena.

No se le escapaba que su infierno, purgatorio y paraíso eran representaciones de una condición psicológica y que el contenido de la *Divina comedia* era “el regreso del alma de la enfermedad del pecado al estado de gracia”, como se expresa con toda precisión teológica en una carta a su protector, el señor de Verona, Cangrande della Scala.

Sabemos qué han hecho los modernos de esta condición psicológica: son “infierno” resplandeciente y barroco las *Flores del mal* de Baudelaire, la *Puerta del Infierno* de Rodin, un Dante releído a través de los poetas malditos. Fragmentos, como lo es, y nada más, incluso el *Fausto* de Goethe, condenado a repetir la maldición de la modernidad: “En el destello multicolor nos encontramos con la vida”. Destello no es luz, “*der farbige Abglanz*” [el reflejo de color] queda muy lejos de aquello “*was die Welt / Im innersten zusammenhaelt*” [que mantiene unido al mundo en su ser más íntimo]. Eso que tiene conectado al universo, el principio íntimo de la vida es, en cambio, algo que Dante, poeta viajero, aprieta en el puño desde un comienzo:

*La gloria de Aquel que todo lo mueve  
a través del universo penetra y resplandece  
en una parte más y menos en otra.*

*En el cielo que más de su luz abarca  
estuve yo...*

Dante ha llegado a la visión de Dios y, sin embargo, en el Uno ha encontrado platónicamente el múltiple todo, “atado por amor en un único volumen”, rescatado de la indiferencia parmenídea por un talante de observación que sólo vive para contar todo y se olvida de la discreción clasicista para no dejar escapar nada que exhale el olor intenso y punzante de lo real.

En la *Divina comedia*, lo psicológico se vuelve objetividad, descripción en detalle de un más allá más real que lo terrenal, evidencia de imágenes que no pueden ser otra cosa que lo que son, como si un demonio feliz estuviese nombrándolo todo en el último día de la creación:

*Como la lagartija bajo el duro azote  
del ardor del verano, desplazándose  
/ de uno a otro seto  
relámpago parece si el camino cruza.*

“Realismo figural” fue la fórmula utilizada por uno de los mayores intérpretes de Dante, Erich Auerbach, y quería decir con eso que en el más allá el individuo sigue teniendo los mismos rasgos que lo caracterizaron en vida, pero resumidos y concentrados en una síntesis esencial que justifica lo eterno y definitivo de su condena o de su salvación. El estilo de Dante es el del epitafio, la vida reducida a su mayor brevedad y, por lo tanto, a su máximo potencial de significación. Ulises llega a la montaña del purgatorio, más allá no hay

nada a lo que el deseo humano de “poner en práctica virtud y conocimiento” pueda aferrarse. Ve cómo surge el huracán:

*(...) tres veces hizo que el navío diera vueltas  
/ alrededor de sí mismo;  
a la cuarta le hizo levantar la popa hacia arriba  
y la proa ir hacia arriba, como otro quiso,  
hasta que el mar volvió a cerrarse por encima  
/ de nosotros.*

Todo dicho de la forma más sencilla, más objetiva, pero los límites del valor humano frente al dios extranjero, al dios desconocido, no hubiesen podido enunciarse con más resignada, amarga dignidad. Con razón estos versos, de un poeta cristiano y teológico, se han celebrado como un monumento al humanismo, al hombre en revuelta contra lo absurdo.

Detrás de tanta objetividad está un sujeto poderoso. Quien se coloca en el lugar de Dios para juzgar a los personajes representativos de su época (“por eso se te enseñan en el más allá / solamente las almas famosas y conocidas”, dice en el “Paraíso” el antepasado de Dante Cacciaguida) no es un “ser genérico”, una alegoría de la humanidad con sus conflictos históricos y sus anhelos espirituales. Es el propio Dante, ciudadano de Florencia, quien a los nueve años se enamoró de Beatriz Portinari e hizo de esta vivencia novelesca el prototipo de la sublimación cultural del deseo.

Ya lo había dicho Guido Guinizzelli, renovador del lenguaje poético italiano a mediados del siglo XIII, dirigiéndose al propio Dios:

*Señor, tenía aspecto de un ángel  
que fuese de tu reino;  
no fue pecado para mí, si en ella puse mi amor.*

Tomando paulatinamente las distancias del “primero de sus amigos”, Guido Cavalcanti, que había vuelto a cantar la enfermedad de amor de la elegía griega y latina, “la flor de amor que muerde el alma” de Safo, Dante expresa de forma contundente en su *Vita Nova*, mezcla singular de poesía y prosa que precede a la *Divina comedia*, la dimensión sagrada y perturbadora de lo femenino (¿Quién es esta que llega, que cada uno la mira / y que le hace temblar el corazón a quien le otorga su saludo?). No por eso Beatriz, ya muerta, deja de ser una santa de su devoción privada, que lo guía en un camino de pecado y de redención hasta la visión de Dios. La dialéctica cristiana de las *Confesiones* de San Agustín se vaporiza en el crisol alquímico del culto a la mujer-ángel de tradición ocitánica, cercano a la antigua herejía del catarismo, como ha mostrado Denis de Rougemont. “Levanta la mirada”, dice Beatriz a Dante, personaje de la *Divina comedia*, “pues no solamente en mis ojos se encuentra el paraíso”. No solamente en los ojos: ante todo, en ellos, espejo caleidoscópico del deseo y de la representación.

Sin embargo, Dante, como Sócrates, es ciudadano y moralista, no menos que amante y “erótico”. El lirismo quieto y contemplativo no es para él. Sus logros poéticos presuponen un compromiso constante con la tarea de desentrañar conceptos. Con esto no nos referimos sólo a los tratados propiamente filosóficos que compuso: el *Convivio*, comentario inacabado a unos poemas selectos y al mismo tiempo enciclopedia filosófica en italiano; el *De vulgari eloquentia*, que plantea en latín cuestiones álgidas de la lingüística de los idiomas romances; el *De monarchia*, sobre la relación entre el Imperio y la Iglesia, que al plantear la paz perpetua como condición

para la “explicación de toda la capacidad del intelecto posible” se adelanta por ciertos aspectos al ideal político kantiano; la *Divina comedia* es grandísima poesía precisamente porque se alimenta sin cesar del momento prosístico, reflexivo, ensayístico –algo que desconcertó a los lectores clasicistas y, más tarde, a los cultores de la lírica moderna, todo irracionalidad fragmentaria y “electricidad de contactos”–.

Este sedimento prosístico del que se desprenden los rayos metafóricos de la invención lingüística más audaz y perentoria es cosa muy distinta de la curiosidad intelectual del científico. El conocimiento puro no existe para Dante, sino que todo está en función de la buena política. La “corrupción” italiana y las luchas partidistas en la Toscana dividida en ciudades-Estado autónomas y conflictivas habían sido el marco de su vida, le habían costado el exilio de Florencia y le habían enseñado “el sabor a sal que tiene el pan regalado por la conmiseración de otros”. Para “reformular” Italia, este país ufano de sus miserias que nadie hasta hoy en día ha logrado reformar (¡Ay, Italia en la esclavitud, albergue de dolor, / no señora de provincias, sino burdel!), Dante confía en el emperador y, por lo tanto, tiene que “regresar a los orígenes”, reactivando el mito fundacional del Imperio.

En otras palabras, tiene que volver a escribir la *Eneida* de Virgilio, pero desde su conciencia cristiana, sintetizando el esquema narrativo del poema clásico con la vivencia agustiniana de la conversión. Y he aquí que, así como Eneas guiado por la Sibila baja al Averno, misteriosa morada de los antepasados para conocer el futuro de Roma, Dante, personaje, recorre el más allá buscando para



su “Italia en la esclavitud” un futuro menos atormentado.

Esta pasión política transforma sus encuentros con las almas de los tres reinos en unos centelleantes enfrentamientos verbales. La crónica de un siglo convulso desfila delante de nosotros despojada de lo anecdótico y sumida en un claroscuro dramático cuya intensidad sólo Shakespeare logrará igualar. Pues para Dante, como para Shakespeare, tras el drama del poder está el drama de la conciencia. El “zorro viejo” por antonomasia, el capitán de ventura, Guido da Montefeltro, que un pontífice ebrio de codicia absuelve de antemano antes de que le aconseje una traición y después se encuentra llevado al infierno por un diablo razonador que no se deja aplacar por su hábito franciscano, es el primer representante de una galería de tipos maquiavélicos que, en los siglos venideros, irá poblando el gran teatro del mundo.

# Dante, peregrino de la interpretación

Gonzalo Soto Posada

En su carta XIII a Cangrande della Scala, gran condotiero y gobernante de Verona, que lo hospedó en dicha ciudad durante su exilio, Dante expone su teoría interpretativa. La afirmación que queremos destacar de ella es que todo texto es polisémico. Para ello, Dante acude a la célebre teoría medieval de los cuatro sentidos de la escritura: literal, alegórico, moral y anagógico o superior. Desde aquí explica los sentidos múltiples de su obra clásica, la *Divina comedia*. Esta es polisémica.

Si ello es así, todo texto es polisémico; es una obra abierta, no cerrada. El texto crece con sus lectores, ningún texto está definitivamente escrito, leído e interpretado. Se presta, por su polisemia, a que el lector sea su coautor. Se pasa de una interpretación desde el autor a la recepción que el lector haga del texto. Este deviene el que le da vida al texto; sin él, el texto moriría en los anaqueles de la sin memoria. Su obra vive gracias a sus lectores. Estos se convierten en la memoria viva del texto. Incluso en las llamadas ciencias duras, todo texto incita a crear nuevos paradigmas científicos; es acicate para que desde él, pero no dentro de él, se vaya en otra dirección interpretativa. Con mayor razón en los textos literarios como la *Divina comedia*: es una obra abierta que incita a nuevas lecturas interpretativas que nunca cierran el sentido de la obra; de ahí su polisemia.

En este sentido, hay que luchar contra los despotismos y tiranías hermenéuticos que

cierran la obra como Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa*. Este asesina a quien intenta acceder al supuesto manuscrito sobre la risa de Aristóteles existente en la abadía. Quien no ríe cuando lee, asesina el texto; reír cuando se lee es la llamada de Dante a sus lectores, abrirlo a nuevas posibilidades de interpretación es su tarea. Es la inquietud de Guillermo de Baskerville en la ya citada obra de Eco. Desde su risa como serpiente hermeneuta siempre se encamina a disfrutar de la obra proponiendo nuevas alternativas de lectura. Esta hermenéutica de la risa, con su polisemia, enriquece el esplendor vigoroso de la obra que permanece como tiniebla luminosa que hay que descifrar y desocultar. Es el sentido griego de la categoría *alétheia*, como correr el velo siempre no desvelado plenamente por los lectores; este juego de correr los velos de todo texto de parte del lector crea nuevas instancias que, como signos interpretativos, dan qué pensar a otro lector.

En este estado de nuestra propuesta, el lector es, como intérprete, uno entre muchos lectores intérpretes. Como Heráclito en su fragmento 93, el lector ni demuestra ni oculta, simplemente da signos que, con su sugestión, son meras sugerencias interpretativas. Una sugerencia es una llamada a que otro lector rompa con ella. Es la continuidad discontinua de la tradición hermenéutica de una obra. Esta tradición invita, como dice Séneca, a sacar agua del propio pozo, no para repetirla sino para transformarla. Repetirla, sin innovarla, es arar en el desierto

hermenéutico del que no se atreve a abonar la tradición. Este abono es el pedacito de luz que brilla escondiendo nuevos sentidos que están ahí llamando y clamando por nuevas interpretaciones y rupturas. Esta riqueza oculta de todo texto hace que sepamos más lo que no es, que lo que es.

Es un *Deus absconditus* que, como escondido, atrae nuevos signos interpretativos que nunca cierran su sentido. Si lo cerraran, el texto se petrificaría como una roca impenetrable a las lecturas que, como taladros, lo perforan e inventan y reescriben. Es decir, el texto es un cheque abierto a ser copado con nuevas cifras interpretativas. Texto, tradición e innovación copulan y de esta milagrosa cópula escapan hijos nuevos que siguen rutas alternas a las ya creadas. Así, todo texto es un laberinto rizomático que, cual bambú, hace brotar nuevas raíces en lugares insospechados por el que siembra. El autor siembra, el lector cosecha haciendo hablar a aquel; el autor es la voz pasiva de la interpretación, el lector, su voz activa que, cual verbo irregular, conjuga de distintos modos. Esta irregularidad de la interpretación, que no regularidad, hace del texto, no una ruta a seguir claramente como una carretera ya abierta, sino a abrir nuevas sendas carreteables en la montaña infinita del texto. Este es una mina inagotable, que no agotable, de propuestas y sugerencias siempre problemáticas que como interpretaciones invitan a copular nuevamente con el texto. Es la riqueza móvil del texto que siempre está pasando de la potencia al acto interpretativo, gracias al motor del lector sin término *ad quem* sino a *quo*, desde el cual la causa eficiente que es el lector imprime una nueva forma en la materia siempre actualizable del texto. Este es principio de

determinabilidad; el lector, principio de determinación; el texto es lo determinable, el lector lo determinante.

En este juego se agita la polisemia de Dante. Sus obras son pozos inmensos de sentidos. Su *Divina comedia* es una obra abierta que, como montaña, puede ser explorada de forma múltiple nunca acabada. En la carta, el mismo Dante nos dice cuál es su sentido literal y cuál su sentido alegórico. El literal es el estado de las almas después de la muerte; el alegórico es el hombre, que por sus méritos y deméritos, y a causa de su libre albedrío, está sujeto al premio y al castigo de la justicia divina.

La alegoría, para el nacido en Florencia, viene de *alleon* en griego, cosa que en latín se dice "otro", o "distinto". El maestro medieval de las etimologías, Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías* u *Orígenes*, nos dice que, hallado el origen de la palabra, se agarra el significado profundo de dicha palabra. Pues bien, ese "otro", o "distinto", es el lector que pone su granito de arena para hacer crecer el texto con su interpretación. Alegoría, nos dice Isidoro, es la expresión de un concepto distinto: se dice una cosa, pero es preciso entender otra. Dante, que no cursó estudios superiores, pero sí tuvo una formación académica muy sólida, leyó con seguridad a Isidoro y su explicación de alegoría. De este modo, en todo texto siempre hay que buscar algo distinto de lo que se dice literalmente. Es la tarea del lector. Su lectura siempre es alegórica. Es un enigma que siempre hay que descifrar alegóricamente, desciframiento que nunca termina y siempre crece.

Este carácter enigmático de todo texto lo vuelve un claroscuro que brilla por su tiniebla, tiniebla luminosa siempre a interpretar de

distinta manera por el lector. Este hace brillar la tiniebla, pero nunca este brillo es definitivo; queda su lado oscuro como enigma que dice sin decir todo; este todo nunca se abarca por su carácter enigmático y oracular; es la *otredad* de todo texto, como dice el nacido en 1265.

Esta *otredad* es la riqueza del texto en medio de la pobreza del que lee; es que, hermenéuticamente hablando, la pobreza es riqueza y la riqueza es pobreza. Por ello, desde la *otredad* del texto, todo texto es siempre *lo otro* a interpretar. Es la tarea del lector, pobre en su riqueza y rico en su pobreza. Esta riqueza pobre y pobreza rica del intérprete es la que permite la discusión en torno a un texto, discusión animada por la polisemia de todo texto. Como decíamos antes, el que interpreta sugiere y da signos, nunca es autoridad absoluta. Si lo fuera, el texto moriría pobremente y perdería su riqueza enigmática, riqueza enigmática que es lo que impulsa a decir siempre *otredades* dando razones para ello e intentando persuadir y convencer. Se propone, pero no se impone una interpretación definitiva. Proponer, no imponer es la tarea hermenéutica.

Como Eco en su *Obra abierta*, todo texto es una obra abierta, nunca cerrada: “la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante”. Si es ambigua, la relación palabra-concepto-cosa, concepción medieval del signo lingüístico o lenguaje, siempre es ambigua. Este triángulo del lenguaje que le imprime su significado es tarea del lector hacerlo vivo, gracias a su interpretación: un significante con muchos significados que, por lo tanto, siempre remite a ir cada vez, por la *otredad*, más allá, un *excelsior* hermenéutico que siempre grita: *eureka*, lo he hallado, sin hallarlo en forma impositiva.

Quien impone sin proponer cierra el texto, lo vuelve tiranía hermenéutica, cuando lo que hay que buscar es una democracia, que no demagogia, hermenéutica. Esta democracia hermenéutica permite el diferir de las diferencias como concordia en la discordia que siempre, por su *excelsior*, sube más allá desde un acá que nunca acaba. Es la polisemia del fallecido en Rávena en 1321.



# Sobre Dante y Beatriz<sup>1</sup>

G. K. Chesterton  
Traducción Gustavo Arango Toro

Lo interesante, y uno podría decir que lo divertido, de “Los poetas hablan sobre los poetas”, la serie publicada por los señores de *Faber and Faber*, está descrito por esos jugetones editores como algo basado en las máximas impúdicas: “Se necesita un poeta para atrapar un poeta” y “Los bardos de igual plumaje terminan juntos”. No estoy seguro de que la segunda frase sea tan exacta como la primera. De tal modo que el señor Humbert Wolfe ha de escribir sobre Tennyson; y nunca se me habría ocurrido que esos dos excelentes bardos tuvieran una sola pluma en común. Pero la primera máxima tiene profundidad suficiente, y está bien respaldada por la segunda entrega de la serie, donde un esclarecedor bosquejo de Dante es presentado por el señor T. S. Eliot.

En casos semejantes, todos recogemos plumas sueltas aquí y allá, como Browning recogió la pluma del águila en el arbusto. El señor T. S. Eliot sería el último en presumir de haber desplumado por completo al águila de Florencia y Rávena. Si no es fácil escribir un libro corto sobre Dante, tampoco es fácil escribir un artículo corto sobre el señor Eliot. Así como él recoge dos o tres de las ideas de Dante, yo solo puedo tomar una o dos de las suyas, y el tema se hace más estrecho del poeta al crítico y del crítico al crítico del crítico. Pero todas sus ideas son a la vez sutiles y estimulantes, incluido un buen número que no tengo espacio aquí para considerar. Quizá el asunto más notable, en un

sentido popular, es su justa reconstrucción del asunto en torno a Beatriz, tal como aparece no solo en la *Divina comedia*, sino también en la *Vita Nuova*. Siempre ha habido controversia sobre Beatriz y, como sucede a menudo (me duele decirlo) en las controversias de los entendidos, se ha dicho toda clase de cosas absurdas. En un extremo está la escuela de aquellos que sostienen que Beatriz era una alegoría a orillas del Nilo o, en todo caso, que a duras penas era tan humana como para haber podido estar alguna vez a orillas del Arno. Algunos dicen que es un símbolo de la Teología y de la Sabiduría Divina o cosas semejantes; otros, desde universidades todavía más cercanas al manicomio, que es una alegoría de Italia unida o de la libertad o de la liga de las naciones o de sabrá Dios qué otra cosa. Sobre eso, en especial en el caso de la *Vita Nuova* (aunque no soy un conocedor y a duras penas soy educado en la lengua y las letras italianas), yo mismo no tengo la menor duda. El hombre —o, mejor, el muchacho— que recordaba con deleite tan ardiente que una niña lo hubiera saludado y le hubiera sonreído una mañana en particular, y con desesperación tan ardiente que no lo hubiera saludado ni le hubiera sonreído otra mañana, estaba enamorado. Aquel era su primer amor, su amor juvenil, su amor febril, sin duda, pero con toda seguridad era un amor humano; y, si no lo era, exclamaré modestamente con Shakespeare: “Nunca escribí jamás y ningún hombre amó jamás”. Y es obvio que

Dante tiene la intención de que ese mismo joven enamorado reaparezca en el paraíso, no solo por muchas frases en el paraíso, sino por las palabras bastante precisas al final de la *Vita Nuova*. Pero, cuando el extremo opuesto de la crítica sugiere que el amor humano es el tema general de los dos libros, entonces, como lo muestra el señor Eliot, la cosa se vuelve todavía más absurda.

Los románticos del siglo XIX sugerían que Dios, el universo, el cielo, el infierno y el purgatorio eran un elaborado y más bien laborioso elogio de Beatriz Portinari. Pero es más cierto decir, en el verdadero sentido de la obra, que Beatriz es un elogio de Dios. Ella es elevada, como flores en el altar, o como la llama de una vela, para ser el ejemplo de esa belleza terrenal que, usada de manera correcta, puede conducirnos a la belleza celestial. Los críticos se han equivocado del todo en la comparación entre la *Vita Nuova* y la *Divina comedia*. El punto es que la primera historia, ligera, juvenil y emotiva, en realidad es una historia triste; solo su culminación en el paraíso es una historia dichosa. La primera tiene un final que no es feliz —o, mejor, ese final infeliz que consiste en no tener final—. Es apenas el fragmento de la tragedia humana. Pues solo la épica religiosa, en el sentido exacto, es una comedia divina. A Dante se le dibuja como un espíritu oscuro y amargo, pero de hecho escribió el único de los grandes poemas épicos que de verdad tiene un final feliz.

El problema es que el tiempo de los románticos fue el tiempo de los racionalistas —o de aquellos que pensaban que eran racionalistas—. Después de haber actuado como realistas implacables y de haber eliminado las visiones espirituales, como quitando las

telarañas del cielo, de repente se volvieron sentimentales extravagantes frente a una flor silvestre o de jardín que veían crecer en la tierra de manera natural. Después de prohibir toda creencia en la leyenda de Adán y Eva, exigieron que se creyera de manera absoluta en la leyenda de Edwin y Angelina.<sup>2</sup> No estaban contentos con la simpatía natural, que sentíamos con sentimientos tan naturales, y decidieron darle la supremacía de los sentimientos sobrenaturales. Hicieron del sexo el fin supremo de la vida por la vida misma —un asunto del que entendían menos que de las flores silvestres o las del jardín—. Por eso no entendieron el significado de Dante, que consiste en que el amor humano puede ser una nueva vida; pero la nueva vida —tanto como la vieja— debe estar dedicada a un bien supremo. Los demás bienes son solo manifestaciones de ese bien supremo y deben dirigirse a él, como Beatriz a la visión beatífica.

Hay un comentario, en relación con esto, que se me ocurrió leyendo el libro del señor Eliot. La visión beatífica es descrita por Dante tan bien como podría hacerlo cualquiera —esto es, diciendo que no es posible describirla—. Pero el señor Eliot ha notado, como a menudo yo he notado, el efecto tan extraordinario del final, cuando —después de unos cuantos indicios grandiosos (como aquel sobre un sueño feliz pero olvidado)— el poeta de repente introduce el vasto, pero en apariencia muy distante, símil sobre lo que debió sentir Neptuno cuando el Argo navegó por primera vez sobre él. A primera vista, la imagen parece bastante fuera del tema; y, sin embargo, para la persona con imaginación, resulta perfecta. Parece haber una buena cantidad de estas imágenes irrelevantes, abruptas y abismales en la poesía

de Dante y en toda gran poesía. Al parecer la intención es sugerir una imagen vívida mediante la presentación inusitada de otra totalmente diferente. En lugar de decir que Beatriz le parecía hermosa, Dante dice que se sintió como Glauco cuando comió la hierba que lo volvió compañero de mar de los dioses. No sé por qué ese tenue sueño pagano me deleita, probablemente más que la mejor descripción directa de la belleza de Beatriz. Parece como si la súbita presentación de alguna visión bastante remota, tan imaginativa como la imagen principal, la completa y la hace convincente.

Hay muchos ejemplos en otros poetas, incluido el más bien trillado de Keats, cuando interrumpió un discurso razonable e inteligente sobre el ruiseñor para hablar sobre mares peligrosos y ventanas mágicas, con los que los ruiseñores nada tienen que ver. Como Dante, se salió de sí mismo, y las cosas irrelevantes eran la única manera de expresarse que tenía la imaginación. Pero hay algo más en esto que es relevante para la tesis del señor Eliot. Este llamado que se les hace a símbolos remotos, este invocar espíritus de las vastas profundidades, como el

Glauco de color verde mar en presencia de Beatriz, sugiere algo que tiene que ver con la teología del asunto. Sugiere que *todas* las imágenes hermosas son sombras de la única belleza verdadera y que –de algún modo–se pueden alternar o suplantar en beneficio de esa belleza suprema. Esto evita que se caiga en la mera idolatría de una sombra o de algo pequeño, como si fuera el origen de todo. A Beatriz hay que amarla porque es hermosa, pero es hermosa porque detrás de ella hay un misterio de belleza con múltiples facetas, un misterio que también está en las hierbas y en el mar, incluso en los dioses muertos. En imágenes como estas, y sin embargo más allá de ellas, habita una promesa. El poeta puede ver la hierba o el mar o el barco enorme que lo navega, mientras escucha una especie de susurro que le dice: “Tus ojos verán al Rey en su hermosura”.

## Notas

- 1 Incluido en *All is Grist* (1932).
- 2 Balada de Oliver Goldsmith, también conocida como “El ermitaño”, incluida en *El vicario de Wakefield* (1767).







# El subsuelo de Dostoievski en español

Jorge Mario Mejía Toro

*Siempre me parece que cuando entro en algún sitio  
soy el más miserable de todos  
y que todos me toman por un bufón:  
haré, pues, el bufón, porque todos  
vosotros, hasta el último,  
sois más estúpidos y miserables que yo.*

Dostoievski. *Los hermanos Karamázov*

Quería leer una vez más, para esta conmemoración irrepetible, la obra de Dostoievski titulada *Apuntes del subsuelo* o *Memorias del subsuelo*. Hace pocos años abandoné en la primera parte la relectura que había iniciado con el ánimo de regocijarme en el espectáculo de un semejante que al hacer el ridículo lo salva a uno de caer en él. No recuerdo con certeza la causa del abandono de la lectura, tal vez en ese momento necesitaba conjurar con la ficción otros ridículos de realidad más inmediata. O tal vez no me hallaba a gusto desde el momento en que leí, por enésima vez, aquella cantinela de *Soy un enfermo, soy malo, soy odioso...*

En esta nueva oportunidad que el destino me deparaba con la generosidad que suele caracterizarlo, resolví empezar, entonces, por la segunda parte, “A propósito de la nieve derretida” o “A propósito de nieve derretida” o “Sobre el aguanieve”. La lectura se me hizo muy difícil, la incomodidad mental se encarnaba en molestias en la nuca y el omoplato izquierdo, y eso que, para hacer más llevadera la situación, había elegido una traducción que no conocía. Era como reencontrarse con un amor de juven-

tud: uno ha creído que los estragos del tiempo le estaban reservados como precio de la permanencia de ese amor en el reino del deslumbramiento, y resulta que se encuentra con una caricatura que refleja aquella en la que uno ha acabado por convertirse.

A duras penas logré llegar al final de esa narración en la que ya no me sentía en casa. Me llamaron la atención un par de frases y la descripción del sonido de un reloj, de modo que, para mayor paladeo, las leí en las traducciones que había acumulado a lo largo de los años. Para mi sorpresa, eran completamente diferentes entre sí. En relación con el reloj, una hablaba de roznar, como si al reloj le apretaran el pescuezo; otra de roncar, como si a un hombre le apretaran violentamente la garganta; otra de agonizar, como si alguien estuviera estrangulando al reloj; al roznar seguía un repique claro y dos campanadas; al roncar, un agudo y ridículo campanilleo, tan claro que daba la impresión de que alguien había avanzado de pronto; al estertor, un sonido inesperadamente compacto, como si alguien se hubiera tirado de repente encima. ¿Cuál era entonces la descripción que Dostoievski había escrito en su lengua materna y, sobre todo, en su lengua literaria? Aunque leyera dos traducciones más que desconozco (y relejera otra que está extraviada desde mi último tasteo), me quedaría sin saberlo. Me consolé pensando que ese viejo reloj no caducará

con el progreso técnico de la relojería e irá siempre adelante en lo tocante a marcar la hora, sobre todo las dos de la mañana, en el alma desgraciada.

Las frases. El protagonista (y a la vez antagonista) frecuenta la avenida Nevski para imaginar cómo va a proceder cuando se decida a poner en obra su venganza contra el oficial que lo ha humillado sin siquiera reparar en él, venganza que consiste en no cederle el paso adrede, aunque para ello tenga que agarrarlo del cuello o, como dice otra versión, zarandearlo o, como dice todavía otra, aunque el oficial lo empuje. Cuando, tras varios intentos fallidos, decide abandonar definitivamente su plan, va a Nevski solo por presenciar su renuncia. Ve venir al oficial, cierra los ojos y tropieza con él. Su honor, su "punto de honor", está reivindicado, aunque el choque le haya dolido más a él y el oficial no haya advertido que no le cedió el paso. Está exultante, canturrea arias italianas, pero, como él mismo dice, el que haya leído la primera parte de sus memorias o apuntes, parte que termina con las razones irrefutables para no publicarla, sabe muy bien cómo se sintió tres días después (durante tres días, dice, al contrario, una de las traducciones).

El deleite de aquel par de frases (cuyas versiones, como ocurre con toda la obra, se asemejan en lo general, pero difieren en las particularidades, que son lo que hace a la literatura) tiene que ver con el problema de la venganza que el personaje trata desde el comienzo de su monólogo y que lo lleva a plantear la cuestión de la veracidad. Clasifica los secretos del ser humano en tres clases según el grado de contenido inconfesable: los que confiaríamos a los amigos, los que compartimos solo con nosotros mismos y

aquellos que uno mismo se oculta. De este último caso se ocupa en la segunda parte para poner a prueba su capacidad de verdad narrando minuciosamente un encuentro de veinte años atrás con una prostituta. Porque le ha dicho, con tímida burla, que habla como un libro, se venga de ella enamorándola con prédicas literarias. ¿Románticas? ¿Del "romanticismo ruso" o del "alemán y francés"? Uno se pregunta por las lecturas de este individuo dividido (o multiplicado), pues las parrafadas que lanza a la desventurada Liza son como para vengarse de ella matándola de tedio.

¿Qué hay, pues, de inconfesable en su confesión? ¿Ha progresado tanto lo inconfesable que la confesión de subsuelo, por más que suene como aquel reloj del burdel, se ha vuelto una antigualla? ¿Venganza imaginaria contra el hombre y real contra la mujer? Imaginaria, sobre todo, si el hombre es un oficial alto y fortachón. Real... ¿porque hace verdadero daño? Redime a la prostituta (así sea mediante fingido sermón) para mejor prostituirla y propinarle el golpe de gracia del pago, esos cinco rublos que le ha metido en la mano y que son, dice, el colmo de lo libresco, tanto que se oculta en un rincón para no ver la reacción de ella y después, avergonzado y desesperado, sale corriendo a buscarla. ¿Desquitarse con una mujer de las humillaciones de los hombres: colegas, clientes, el oficial, los condiscípulos y aun el criado que algo tal vez le insinúa cuando, del otro lado del tabique, ¿entona salmos? Que ella sea el objeto no disimula el hecho de que esta venganza es tan ridícula como la que propinó al oficial.

¿O lo inconfesable es el temor de amar? ¿Que, para vivir la vida verdadera, que el

personaje define como una vida no libresca, haya que perderse de amor? ¿Venganza del romanticismo? Tal vez lo inconfesable está en el sabor de la confesión y se nos escapa porque no podemos paladear la lengua de Dostoievski. La tarea de conocerla tomaría tantos años que, para cuando la hubiéramos terminado, estaríamos libres de toda clase de sospechas. Y al cabo comprobaríamos que tampoco basta saber ruso (o nacer en suelo moscovita) para comprender la literatura de Dostoievski. Pero al menos tendríamos la posibilidad de advertir que la confesión no *sabe* lo mismo al pasar de una lengua a otra.

Mientras tanto, quisiera decir una palabra sobre la actitud que parece predominar en los lectores de los apuntes. Admiran al personaje, pero lucen necesitados de diferenciarse de él. Lo analizan como personificación del resentimiento, la mala conciencia y el espíritu de venganza. Por poner un contraejemplo modesto, San Nietzsche, lejos de verlo como una confirmación anticipada de sus tesis genealógicas de la moral, se embriaga de dicha con el *arte* de Dostoievski para dar voz a semejante escarnio del “conócete a ti mismo” y por eso afirma que el escritor ruso es un sicólogo con el que él se entiende, el único del que ha tenido que aprender algo, uno de los mayores golpes de suerte de su vida (y eso que lo leyó en francés). Se analiza también al del subsuelo como caso de esquizofrenia y sadomasoquismo y la obra que lo crea se elogia como anticipo o aun crisálida del psicoanálisis.

Y peor que enaltecerlo como precursor de Nietzsche y de Freud (cosa de la que ellos se abstendrían) es glorificarlo como antihéroe para diferenciarse de él solapadamente y sentirse héroe de la bondad. Hay antihéroes buenos y malos. Bartleby o Gregor Samsa son antihéroes buenos y la empatía o compasión que nos inspiran nos hacen buenos; el individuo del subsuelo se presenta como un antihéroe malo, y cuando lo cuestionamos y hasta expiamos el deleite que secretamente nos procura, somos asimismo buenos. De un lado el subsuelo; del otro, nuestro escritorio o el sillón. No nos confundan con él porque exclamamos que es genial: al reconocer su potencia demoniaca, somos más angelicales que nunca.

Poner al del subsuelo en el pedestal invertido del antihéroe equivale a convertirlo en pieza del museo de cera de la cultura. Si él dice que ha reunido todos los rasgos de un antihéroe es para decir que no ha escrito una novela y que llamar de este modo a sus apuntes es ya una escapatoria.

Lo difícil, si no imposible, es pensar sin muletas los apuntes de este que se jacta de haber ido más lejos que nadie en la condición de la cojera humana, única comunidad en la que, para él, cabemos “todos nosotros”.

\*

Cuando había resuelto no publicar estas páginas madrugué un día, al alba como un condenado, a enviar el archivo. Cualquier parecido con el subsuelo es pura coincidencia.

# San Petersburgo en la obra de Dostoievski

Anastasia Espinel Souares

*Es una ciudad poblada por hombres medio locos.  
No es fácil encontrar algún otro lugar donde  
existen tantas influencias sombrías, macabras y  
extrañas en el alma humana.*

F. M. Dostoievski

Fiódor Mijáilovich Dostoievski entró en la literatura universal ante todo como un gran explorador del alma humana. Prácticamente todas sus obras tienen un marcado carácter psicológico y en sus páginas el autor pretende encontrar respuestas que nunca dejarán de atormentar al hombre. Pero, además de los inolvidables retratos de Rodión Raskólnikov de *Crimen y castigo*, de Leo Myshkin de *El idiota*, Alexéi Ivánovich de *El jugador*, Nétochka Nezvánova, el Soñador anónimo de las *Noches blancas*, existe otro gran personaje que une todos los escritos de Dostoievski como las cuentas de un precioso collar: la ciudad de San Petersburgo, el símbolo de la Rusia Imperial, aquella ciudad de muchos rostros y caracteres.

San Petersburgo ocupa un lugar importante en la obra de los antecesores de Dostoievski, otros clásicos de la literatura rusa. Cada escritor la veía de su propia manera, distinta de los demás. Para el fundador de la literatura rusa moderna Alexander Serguéyevich Pushkin (1799-1837), San Petersburgo es ante todo la obra del zar Pedro el Grande, “surgida de los bosques oscuros”, el símbolo de una Rusia modernizada y renovada por el gran zar reformador, ciudad heroica y legendaria:

*Te amo, creación de Pedro,  
tu aspecto severo y armonioso,  
las majestuosas aguas del Nevá  
entre tus parapetos del granito.  
¡Resplandece por siempre, la urbe de Pedro,  
indestructible como la misma Rusia!*

Después de Pushkin aparece otro genio de la poesía, Mijaíl Yúrievich Lérmontov (1814-1841). Aparentemente, el tema de San Petersburgo no ocupa un lugar importante en la obra del gran poeta ruso, pero, de todos modos, aquella “ciudad incomprensible” no lo deja del todo indiferente. Por un lado, no le parece un lugar demasiado agradable (*¡Ay de esta ciudad tan aburrida en medio del agua y la neblina!*); por el otro, es una ciudad hermosa, llena de *elegantes formas y contornos*, numerosos misterios y deseos secretos.

Un poco más tarde en el horizonte literario ruso, aparece Nikolái Vasílievich Gógol (1809-1852), en cuya obra San Petersburgo aparece más que todo como una ciudad ambigua, falsa, amanerada, que no tiene nada de la grandeza y la majestuosidad de la “urbe de Pedro” de Pushkin ni tampoco del romanticismo melancólico y un tanto sutil de Lérmontov:

En la avenida de Nevski todos los días se ve un grandioso desfile de modas: miles de trajes, vestidos, levitas, corbatas, sombreros, todo de una elegancia impecable, pero



nada de rostros humanos... ¡Qué falsa, hueca y vacía es toda esta gente que se oculta detrás de aquella fachada de elegancia!

El gran poeta Nikolái Alexéyevich Nekrás-ov (1821-1877), que en sus poemas percibía el mundo a través de los ojos del campesino ruso vio San Petersburgo como la última instancia donde sus personajes vienen a buscar la verdad y la justicia, pero jamás la encuentran ya que las puertas de la "Entrada principal", una de sus obras más célebres, siempre permanecen cerradas ante los representantes del pueblo. Tanto la pomposa "Entrada principal" como toda San Petersburgo en general se convierte en la obra de Nekrás-ov en el símbolo de la desesperación y de los sueños frustrados para el pueblo entero.

Pero ninguno de los clásicos rusos ha dejado una descripción de San Petersburgo tan viva e implacable como lo hizo Dostoievski. La San Petersburgo de Dostoievski es una ciudad macabra, nefasta, un laberinto de callejones oscuros, canales apestosos y cuchitriles atestados, donde en verano reina un calor insoportable y en invierno un frío glacial, tal como la percibe Raskólnikov, el protagonista de *Crimen y castigo*: "En todas partes no había más que polvo, mugre, ladrillo..."; ciudad por cuyas interminables calles circula una multitud indiferente y con frecuencia hostil. La San Petersburgo de Dostoievski, implacable con todos los "humillados y ofendidos", convierte a Rodión Raskólnikov en asesino y a la dulce y noble Sonia Marmeládovna en una ramera, transforma a Leo Myshkin en un idiota, envenena la niñez de Nétochka Nezvánova y pisotea los sueños más puros del Soñador de las *Noches blancas*. Es una ciudad que

destruye en los personajes de Dostoievski todo lo humano, un antro de vicio y de oscuridad donde no hay rostros sonrientes ni gente feliz, donde los niños en vez de jugar y estudiar piden limosna, se prostituyen en las calles o hacen trabajos pesados y hasta los animales –perros, caballos, palomas– viven agobiados por el insoportable peso de crueldad y desesperación.

En *Crimen y castigo*, la obra más famosa y al mismo tiempo la más polémica de Dostoievski, el ambiente y el paisaje urbano parecen estar íntimamente ligados a las acciones y los sentimientos de los personajes. En cuanto a su protagonista, Rodión Raskólnikov, sólo en una ciudad como esta, lúgubre desesperada y misteriosa, podía haber nacido "el sueño horrendo de un mísero estudiante"; de tal modo, San Petersburgo no es únicamente el escenario del crimen cometido por Raskólnikov, sino también su instigador y cómplice. El alma de Raskólnikov posee la misma dualidad que la ciudad que lo rodea: su lado oscuro es como la Plaza Sennaya "con su colorido triste y horrendo" mientras el otro resplandece como las aguas del Nevá en todo su "panorama espléndido".

En un cálido día de verano, Raskólnikov contempla la vista que se abre ante sus ojos desde el puente Nikoláyevski:

Este espléndido panorama le hacía sentir un frío incomprensible; la exuberante visión tenía un espíritu sordo y mudo para él... Siempre le sorprendía esta impresión lúgubre y misteriosa que le producía la vista, pero se decía que más adelante reflexionaría sobre ello...

De tal modo, el paisaje urbano no sólo rodea al protagonista, también penetra en el interior de su alma y, en gran parte, determina su comportamiento. En el alma de Raskólnikov reinan el mismo frío, la oscuridad y la humedad que están impregnando el panorama de San Petersburgo. El espíritu “sordo y mudo” que percibe al contemplar el paisaje de la ciudad repercute en su alma como “la canción solitaria y triste de un viejo organillo”.

Proyectada por Pedro I el Grande como una “ventana a Europa”, San Petersburgo era, a diferencia de Moscú, una ciudad ajena e incluso hostil al espíritu tradicional ruso, donde los valores tradicionales desaparecen, reemplazados por una nueva visión del mundo capitalista y racional, donde reina únicamente el dinero. La búsqueda de la riqueza y de los placeres se convierte en motivación central del hombre de la civilización urbana en la cual el dinero es instrumento de la felicidad. El dinero no sólo permite acceder al poder, marca también la división del mundo entre ricos y pobres. San Petersburgo ejerce una influencia nefasta sobre la gente que llega allí de la provincia en busca de una vida mejor: los más jóvenes son los primeros en caer en esta trampa moral de la civilización urbana. Por eso Rodión Raskólnikov se aparta con tanta rapidez de sus raíces, de la religión ortodoxa y de la tradición espiritual rusa del altruismo y sacrificio; por eso Sonia Marmeládovna, aquella muchacha que puede ser considerada todo un dechado de la bondad, de la honradez y del espíritu cristiano, se ve obligada a prostituirse para salvar del hambre a su padre degradado por la miseria, a su madrastra

enferma y a sus pequeños hermanos que prácticamente desde la cuna tendrán que aprender a sobrevivir en la calle.

El mismo Dostoievski, a lo largo de su vida, había residido en diferentes zonas de San Petersburgo así que conocía en detalle la topografía de la ciudad, lo cual le permitió describir con exactitud los recorridos de sus personajes y las casas donde residían. Tras la muerte del escritor, su viuda Anna Grigórievna Dostoiévskaya (1846-1918), descodificó las abreviaturas que su esposo usaba a menudo para ubicar la acción en una calle, plaza o canal de la ciudad, permitiendo a los lectores curiosos comprobar por cuenta propia los desplazamientos de los personajes de las novelas por las intrincadas calles de la ciudad. La calidad del aire, la luz o falta de ella, los tonos de gris, los olores, las sensaciones que evocan esas calles y plazas, todo esto forma parte de la personalidad de los personajes y de la trama de la novela. Se podría decir que, fuera de esa ciudad, la obra de Dostoievski simplemente no habría podido existir.

La San Petersburgo de Dostoievski es injusta e implacable, pero no es eterna. Un día, “los ofendidos y humillados” salieron de sus sótanos y tugurios a las calles principales y tomaron por asalto el Palacio del Invierno; el hacha vengadora ya no cayó sobre la cabeza de una anciana sino sobre el régimen zarista y la vieja San Petersburgo se convirtió en el Petrogrado, cuna de la Revolución de Octubre del año 1917. Posteriormente, en 1924, se llamará Leningrado, en honor al fundador del Estado soviético, y tan sólo en 1991 recobrará su nombre histórico. Sin embargo, a pesar de todos aquellos cataclismos históricos, algunos barrios

viejos de la ciudad aún se ven casi igual que en los tiempos de Dostoievski y conservan aquel espíritu de antaño que impregna la obra de uno de los clásicos más brillantes de la literatura rusa. Por lo tanto, no es de extrañar que una de las excursiones peatonales más populares por las calles de San Petersburgo lleva el nombre simbólico de “Tras las huellas de Dostoievski”.

## Bibliografía

- Basin, E.Y. (2014). *El extraño Dostoievski*. Portal de la literatura rusa (en ruso). <https://fedordostoevsky.ru/research/creation/>
- Kiyko, E.I. (2012). *La biblioteca virtual de la literatura rusa en 15 tomos. Tomo 2. Crónica de Petersburgo de F.M. Dostoievski* (en ruso). <https://rvb.ru/dostoevski/02comm/17.htm>
- Nakamura, K. (2011). *El diccionario de los personajes de la obra de Dostoievski*, Hiperión (en ruso).

# Rabelais y otros textos

Gustave Flaubert  
Traducción de Leticia Bernal Villegas

*¿No es acaso el corazón del hombre una enorme  
soledad donde nadie penetra?*

*Noviembre. Gustave Flaubert*

## Rabelais

Nunca fue un nombre tan generalmente citado como el de Rabelais, y nunca, tal vez, con más injusticia e ignorancia. Para algunos se trata de un monje ebrio y cínico, espíritu desordenado y fantástico, tan obsceno como ingenioso, peligroso por la idea, repugnante por la expresión. Para otros es un filósofo práctico, dulce, moderado, escéptico, es verdad, pero que conduce después de todo a vivir bien y a ser un hombre honesto. Alternativamente ha sido amado, despreciado, desconocido, rehabilitado; y desde que su genio prodigioso lanzó a la cara del mundo su sátira mordiente y universal, que se esconde tan francamente gracias a la risa colosal de sus gigantes, cada siglo le da vueltas explorando sus sentidos, interpretando de mil maneras este enigma extenso tan trivial, tan grosero, tan alegre, pero en el fondo, quizás, tan profundo y tan verdadero.

Su obra es un hecho histórico; por sí misma tiene tal importancia, que se conecta con cada época y en ella explica el pensamiento. Así, cuando aparece primero en el siglo XVI es una revuelta abierta, un panfleto moral. Tiene toda la importancia de lo actual, está

en el sentido del movimiento, lo dirige. Rabelais es, entonces, un Lutero en su género. Su esfera es el reír. Pero impulsa tan fuerte el reír, que con él demuele tantas cosas como la cólera del bueno de Wittenberg.<sup>1</sup> Lo maneja tan bien, lo cincela de tal manera en su vasta epopeya, que el reír se hace terrible. Es la estatua de lo grotesco. Eterna como el mundo.

En el siglo XVII, Rabelais es el padre de aquella literatura, ingenua y franca, de Molière y La Fontaine. Los tres, inmortales y genios buenos, los más verdaderamente franceses que hayamos tenido, lanzan sobre la pobre naturaleza humana una medio sonrisa de bonhomía y análisis; francos, libres, ajenos a las convenciones, hombres como deben ser en todo el sentido de la palabra; los tres preocupados de filósofos, sectas, religiones; tienen la religión del hombre, y la conocen. La han vuelto al revés y analizado, disecado; el uno en sus novelas, con grandes obscuridades, risas y blasfemias. El otro en el teatro, en el diálogo tan hábilmente roto, tan sabiamente verdadero, tan naturalmente sublime, más filósofo con la risa simple de Mascarille, el buen sentido de Philinte o la bilis de Alceste,<sup>2</sup> que todos los filósofos que han existido. Y, en fin, el otro, con sus fábulas para los niños y su moral para los hombres, con sus versos nobles que resuenan sobre los otros versos, con su palabra, su frase, ese no sé qué de sublime, con su



soneto cristalino, con todas esas perlas poéticas que construyen un tan vasto y resplandeciente collar.

Pero algunos raros espíritus, por fuera del movimiento general, han hecho de Rabelais su sujeto de estudio y su autor favorito. Además de los que hemos citado, La Bruyère lo disfruta y aprecia con imparcialidad. No es suficientemente correcto para el gusto escrupuloso de Boileau, para la reserva y pureza de Racine. Este siglo xvii puritano, gobernado por Mme. Maintenon,<sup>3</sup> y tan bien representado por el anguloso y sin relieves jardín de Versalles, tenía vergüenza de esta literatura desaliñada, ruidosa, desnuda. El gigante lo aterrizzaba. Sentía que se encontraba entre dos cosas terribles para él: el siglo xvi que había dado a Lutero y Rabelais, y la Revolución que debía dar a Mirabeau y Robespierre. Antes, los demolidores de creencias; después, los demolidores de cabezas: dos abismos en medio de los cuales se sostenía elevado en la adoración de sí mismo.

En el siglo xviii es todavía peor. Los filósofos son elegantes y no quieren a Rabelais. El pobre cura de Meudon se habría encontrado fuera de lugar en el salón de las marquesas *belles esprits* y en los pupitres de trabajo de Mme. Deffand o de Mme. Geoffrin.<sup>4</sup> No se comprendía esta locuacidad protuberante, este entusiasmo, este torbellino, esta vena poética palpitante de invenciones, de aventuras, de viajes, de extravagancias. El pequeño gusto almizclado, ordenado y frío del siglo tenía horror de lo que nombraba la desvergüenza del espíritu. Amaba más la desvergüenza de las costumbres. Voltaire, en efecto, solo perdona a Rabelais porque se burla de la iglesia. En cuanto al estilo, en

cuanto a la novela, apenas lo entiende, aunque pretende, sin embargo, dar una clave. En resumen, Voltaire llama al libro de Rabelais “un revoltijo de las mayores vulgaridades que un monje ebrio pueda vomitar”.

Debía ser así. La gloria de Rabelais, su valor mismo, como el de todos los grandes hombres, de todos los nombres ilustres, ha sido vivamente y durante mucho tiempo discutido. Su genio es único, excepcional, no hay otro en la historia de las literaturas del mundo. ¿Dónde le encontraríamos un rival? ¿Será acaso en la Antigüedad, en Petronio o Apuleyo, con su arte premeditado, medido, con sus contornos puros, su concepción sabia? ¿Será acaso en la Edad Media, en los ciclos épicos del siglo xii, en las tonterías, las moralidades, las farsas? ¡No, ciertamente! Y aunque toda la parte materialmente cómica de Rabelais pertenece al elemento grotesco de la Edad Media, no le encontramos un predecesor en ningún documento literario. Y en los tiempos modernos su imitador más exacto, Béroald de Verville,<sup>5</sup> el autor de *El arte de alcanzar*, está tan lejos, que no se le puede comparar con su modelo. Sterne<sup>6</sup> ha querido reproducirlo, pero la afectación que tan a menudo lo atraviesa y la sensibilidad refinada destruyen todo paralelo.

No, Rabelais es único porque es, por sí mismo, la expresión de un siglo, de una época. Tiene a la vez la significación literaria, política, moral y religiosa. Esta clase de genios, que crean literaturas en las que se contienen vejezes, aparecen de tiempo en tiempo, cada una dice su palabra, la palabra de su tiempo, y después desaparecen. Homero canta la vida guerrera, la juventud valiente y belicosa del mundo, la verde estación en la que los árboles prosperan. En Virgilio la civilización ya

ha envejecido: está llena de lágrimas, de matices, de sentimiento, de delicadezas. Dante es oscuro y brillante a la vez, es el poeta cristiano, el poeta de la muerte y del infierno, lleno de melancolía y de esperanzas.

Por otra parte, en las sociedades envejecidas, cuando todos comparten la saciedad y la duda habita en todos los corazones, cuando todas las cosas bellas soñadas, todas las ilusiones, todas las utopías han caído hoja por hoja, arrancadas por la realidad, la ciencia, el razonamiento, el análisis, ¿qué hace el poeta? Se recoge en sí mismo, tiene arrebatos sublimes de orgullo y momentos de desespero desgarradores. Canta todas las agonías del corazón y todas las nada del pensamiento. Entonces, todos los dolores que lo rodean, todos los sollozos que estallan, todas las maldiciones que aúllan resuenan en su alma, que Dios ha hecho vasta, sonora, inmensa, y en la voz del genio marcan eternamente en la historia el lugar de una sociedad, de una época, para escribir sus lágrimas, para cincelar la memoria de sus infortunios (Byron en nuestros días). Es por esto que la verdadera poética es más verdadera que la verdad histórica y que, en fin, los poetas mienten menos que los historiadores. Los grandes escritores son, pues, en el ciclo de las ideas como las capitales en los reinos. Reciben el espíritu de cada provincia, de cada individualidad, lo fusionan con lo que les es personal, original, lo amalgaman, lo organizan, y luego lo restituyen transformado en arte.

Cuando Rabelais nació, era el año de 1483, el año de la muerte de Luis XI. Lutero estaba por llegar. El rey había echado abajo el feudalismo, el monje derrumbará el papado, es decir toda la Edad Media, el guerrero y el

sacerdote. Y cansados del uno y del otro, el pueblo ya no los desea. Se había dado cuenta de que era devorado por el hombre de armas, y que el sacerdote lo explotaba y engañaba. Durante mucho tiempo se había contentado con la inscripción de sus burlas en las piedras de las catedrales, con hacer canciones contra el señor, con soltar, como en la *Novela de la rosa*, alguna palabra mordaz sobre el poder o la nobleza. Era necesario algo más: una revuelta, una reforma. El símbolo estaba viejo, y con él habían envejecido el misterio, la poesía; había una necesidad general de vencer los obstáculos, de entrar en otra vía. Necesidad de la ciencia, de la poesía, de la filosofía. Desde 1473 una caricatura, que representaba a la iglesia con un cuerpo de mujer, piernas de pollo, garras de buitre y cola de serpiente, había recorrido toda Europa. Era la época de Commines,<sup>7</sup> de Maquiavelo, de Aretino. El papado había tenido a Alejandro VI y a León X, que no valía más. La orgía intelectual pronto llegaría. Será larga y terminará con sangre. En el siglo XVIII se renovará y terminará de la misma manera.

En medio de tales acontecimientos y en una época así vivió Rabelais. No nos asombremos entonces si frente a esta sociedad que se tambaleaba en sus fundamentos, que jadeaba en sus desenfrenos ante tantas cosas demolidas y ante tantas ruinas, se haya elevado un enorme sarcasmo sobre ese pasado odioso de la Edad Media, que palpitaba todavía en el siglo XVI y lo horrorizaba.

.....

En mi opinión, quienes han pretendido dar las claves de Rabelais, ver alegorías en cada palabra y traducir cada broma, no han comprendido nada del libro. La sátira es ge-

neral, universal, y no personal ni local. Un estudio cuidadoso desmiente rápidamente esta tentativa vana.

¿Debería citar todo lo que el siglo XVI ha hecho en ese sentido y todo el barro que ha lanzado sobre la Edad Media de la que nació? Así, sin hablar de Ariosto, ¿no constituyen Falstaff, Sancho, Gargantúa, una trilogía grotesca que corona amargamente a la vieja sociedad?

Falstaff es, por sí mismo, el hombre de Inglaterra, el John Bull inflado de cerveza y de jamón, gordo, sensual, levantándose de entre los cadáveres, sacando de su bolsa una botella de vino añejo de España. No es de ninguna manera lo grotesco terrible de Yago, ni la inmoralidad razonada de Maure Hassan, de Schiller.<sup>8</sup> Su única pasión es amar. Y la lleva al grado más alto: es sublime. Es el egoísmo personificado con un cierto fondo de análisis y escepticismo que usa en su favor.

En cuanto al pacífico Sancho Panza, montado en su borrico, con su figura morena y perezosa, jadeando de noche, durmiendo de día, el hombre cobarde, el hombre que no concibe el heroísmo, el hombre de los proverbios, el hombre prosaico por excelencia, ¿no es acaso la razón que le grita con todas sus fuerzas a Don Quijote de detenerse y no correr tras los molinos de viento que toma como gigantes? El gentilhomme sin embargo corre, pero se quiebra los brazos, se hiere la cabeza. Su casco es un plato de barbería, su caballo, Rocinante. Y el asno del labriego se pone a rebuznar ante su escudo.

Colocada entre estas dos figuras, la de Gargantúa es más vaga, menos precisa. En ella

las formas son más amplias, más sueltas, más grandiosas. Gargantúa es menos glotón, menos sensual que Falstaff, menos perezoso que Sancho, pero es más bebedor, más reidor, más gritón. Es terrible y monstruoso en su alegría.

.....

Una última reflexión, para terminar. Rabelais solo ha sondeado la sociedad tal y como ella podía ser en su tiempo. Denunció los abusos, las ridiculeces, los crímenes y, qué sé yo, quizás vislumbró un mundo político mejor, una sociedad diferente. Tenía piedad por la que existía y, para emplear una expresión trivial, *el mundo era una farsa*. Él lo ha vuelto una farsa.

Después de él, ¿qué se ha hecho? Todo ha cambiado. Sobrevino la Reforma. La independencia del pensamiento. La Revolución. La independencia material.

¿Y qué más?

A miles de preguntas se les ha dado la vuelta; ciencias, artes, filosofías, teorías, ¡qué cantidad de cosas solo en los últimos veinte años! ¡Qué torbellino! ¿A dónde nos llevará?

Veamos: ¿dónde está usted? ¿En el crepúsculo? ¿En la aurora? Ya no tiene el cristianismo. ¿Qué tiene entonces? Trenes, fábricas, químicos, matemáticos. Sí, el cuerpo está mejor, la carne sufre menos, pero el corazón sangra siempre. El alma, el alma, ¿la siente usted desgarrarse, aunque la envoltura que la encierra esté calma y feliz? Vea cómo ella se abisma en el escepticismo universal, en este fastidio lúgubre que se ha hecho dueño de nuestra raza desde la cuna, mientras que

la política tartamudea, los poetas apenas tienen el tiempo de armonizar su pensamiento y lo tiran a medio escribir sobre una hoja efímera, y la bala homicida estalla en cada granero o en cada palacio donde habitan la miseria, el orgullo, la saciedad.

Los asuntos materiales se han resuelto. Los otros, ¿lo han sido? Yo os lo pregunto. Decídmelo. Mientras no hayáis colmado este enorme abismo que el hombre tiene, me burlo de todos vuestros esfuerzos, río a mi gusto de vuestras ciencias miserables que no valen una brizna de hierba.

Llega ahora, entonces, un hombre como Rabelais. ¡Que sea capaz de despojarse de toda cólera, de todo odio, de todo dolor! ¿De qué reírás? No de los reyes, ya no hay; tampoco de Dios, en el que ya no se cree, lo que produce miedo; ni de los jesuitas, es un asunto viejo.

Pero, entonces, ¿de qué?

El mundo material va mejor, o al menos va por el camino de mejorar.

¿Pero el otro? Será un buen jugador. Y si el poeta pudiera ocultar sus lágrimas y ponerse a reír, os aseguro que su libro sería el más terrible y el más sublime jamás hecho.

[Flaubert, Gustave. "Rabelais". En: *Par les champs et par les grèves*, París, G. Charpentier et Cia, Editeurs, 1886].

## Otros textos

### El arte

El arte no está hecho para pintar las excepciones, y siento una repulsión invencible de

llevar al papel cualquier cosa atinente a mi corazón. Incluso me parece que un novelista *no tiene el derecho de expresar su opinión*, cualquiera que ella sea. ¿Acaso el buen Dios ha dicho alguna vez su opinión? Tengo un montón de cosas que me ahogan, que quisiera escupir y me las trago. ¿Para qué decir las? El primer llegado es más interesante que M. G. Flaubert, porque es más *general* y, en consecuencia, más tipo.

[Carta de Gustave Flaubert a Georg Sand, diciembre 1866. En: *Correspondance entre Georg Sand et Gustave Flaubert*, París, Calma - Levy Editeurs, s.f.].

\*\*\*

Continuamente hago todo lo que puedo para ensanchar mi cerebro y trabajo desde la sinceridad de mi corazón. El resto no depende de mí. No hago de la "desolación" un placer, créalo, ¡pero no puedo cambiar mis ojos! En cuanto a mis "faltas de convicción", ¡qué desgracia!, las convicciones se me atragantan. Estallo en cóleras y vuelven las indignaciones. Pero en el ideal que tengo del arte, creo que no se deben mostrar las propias, y que el artista no debe aparecer en su obra más de lo que aparece Dios en la naturaleza. ¡El hombre no es nada, la obra todo! Esta disciplina, que puede partir de un punto de vista falso, no es fácil de observar. Y para mí, al menos, es una especie de sacrificio permanente que hago al buen gusto. Sería muy agradable decir lo que pienso y con frases aliviar al señor Gustave Flaubert, pero ¿cuál es la importancia de su dicho señor? [...] El arte no es solamente crítica y sátira, y nunca he intentado hacer, intencionalmente, ni la una ni la otra. Siempre me he esforzado en ir hasta el alma de



las cosas y detenerme en las generalidades más amplias, y expresamente he evitado lo accidental y lo dramático. ¡Ni monstruos ni héroes!

[Carta de Gustave Flaubert a Georg Sand, diciembre 1875. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

### La literatura

En cuanto a la literatura, creo que ella podría hacerte ganar suficiente dinero, pero (y el pero es enorme) trabajando de una manera expedita y comercial pronto terminarás por perder tu talento. Los más fuertes han perecido así. El arte es un lujo; quiere manos blancas y serenas. Primero se hace una pequeña concesión, después dos, después veinte. Uno se ilusiona sobre su moralidad durante mucho tiempo. Después deja completamente de importarle. Y después se vuelve un imbécil, del todo o casi.

[Carta de Gustave Flaubert a Ernest Feydeau, noviembre 1859. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

Menuda cosa es poner la literatura al servicio de las pasiones, y qué tristes obras este servicio produce, en todos los sentidos.

[Carta de Gustave Flaubert a Ernest Feydeau, noviembre 1859. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

Bien puede usted sostener que trabaja, yo afirmo que no. Entiendo por trabajar luchar contra las dificultades, y no soltar una obra hasta no encontrar en ella otra cosa para hacer. Está muy preocupada por la Verdad, pero muy poco por la Belleza; y me indigno (como la última vez) cuando la escucho hablarme de talentos de quinta [...]. Mejor encárnese sobre los clásicos, chúpeles hasta la médula; no lea nada mediocre como literatura; colme su memoria de estatuas y cuadros y, sobre todo, mire más allá del pueblo, porque este es un horizonte limitado y transitorio.

[Carta de Gustave Flaubert a Amélie Bosquet, mayo 1867. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

Usted me entristece un poco, querida maestra, atribuyéndome opiniones estéticas que no son las mías. Creo que redondear la frase no es nada, pero que *escribir bien* es todo, porque "escribir bien, es a la vez sentir bien, pensar bien y decir bien" (Buffon). El tercer término depende de los otros dos, porque es preciso sentir fuertemente para pensar, y pensar para expresar. [...] Concibo la forma y el fondo como dos sutilezas, dos entidades que nunca existen la una sin la otra. Este cuidado de la belleza exterior, que usted me reprocha, es para mí *un método*. Cuando descubro una mala asonancia o una repetición en una de mis frases, estoy seguro de que he tropezado con lo falso. A fuerza de buscar, encuentro la expresión justa, que es la única y que es, al mismo tiempo, la armoniosa. La palabra nunca falta cuando se tiene la idea.

[Carta de Gustave Flaubert a Georg Sand, marzo 1876. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

Una ensoñación, por incierta que ella sea, puede llevar a creaciones espléndidas, cuando parte de un punto fijo. Entonces la imaginación, como un hipogrifo que al emprender el vuelo golpea la tierra con todas sus patas, viaja en línea recta hacia los espacios infinitos. Pero, cuando encarnándose sobre un objeto desprovisto de plasticidad y vacío de historia, la imaginación intenta extraer de él una ciencia y recomponer un mundo, permanece más estéril y pobre que aquella materia bruta en la que la vanidad de los charlatanes pretende encontrar una forma y darle una crónica.

[Flaubert, Gustave. *Par les champs et par les grèves*, París, G. Charpentier et Cia, Editeurs, 1886].

\*\*\*

Vuelvo insistentemente sobre la justicia. Ved cómo en todo se ha llegado a negarla. ¿Acaso la crítica moderna no ha abandonado el arte a favor de la historia? El valor intrínseco no es nada en la escuela Sainte-Beuve / Taine. En ella todo se pone en consideración, salvo el talento. De ahí, en los pequeños periódicos, el abuso de la personalidad, las biografías, las diatribas. Conclusión: irrespeto al público. En el teatro, la misma historia. No interesa la obra, sino la idea que se predica. [...] En resumen: la primera injusticia es practicada por la literatura que no toma en consideración la estética, siendo esta una justicia superior. Los ro-

mánticos tendrán que rendir buenas cuentas de su sentimentalismo inmoral. Recuerde una pieza de Víctor Hugo en la *Leyenda de los siglos*, en la que un sultán se salva por la piedad que siente hacia un cerdo; es siempre la historia del buen ladrón, bendecido por haberse arrepentido. Arrepentirse está bien, pero no hacer el mal es mejor. La escuela de las rehabilitaciones nos ha llevado a no encontrar ninguna diferencia entre un canalla y un hombre honesto.

[Carta de Gustave Flaubert a Georg Sand, octubre 1871. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

Mirad cómo el desierto se extiende, un soplo de tontería, una tromba de vulgaridad nos envuelve, dispuesta a cubrir toda elevación, toda delicadeza. Nos alegra irrespetar a los hombres grandes, y quizá vamos a perder, con la tradición literaria, ese no sé qué de sutil que introducía en la vida algo más alto que ella [...]. Un poco de espíritu se gana por la cultura de la imaginación, y mucha nobleza en el espectáculo de las bellas cosas.

[Flaubert, Gustave. "Preface". En: Boiluhet, Louis. *Dernières chansons*, París, Michel Lévy Frères, Editeurs, 1872].

\*\*\*

## La política

El fin de la burguesía se inicia cuando adquiere los sentimientos del populacho. No veo que lea otros periódicos, que se regale una música diferente, que tenga placeres más elevados. En la una como en el otro, es

el mismo el amor al dinero, el mismo respeto al hecho cumplido, la misma necesidad de ídolos para destruirlos, el mismo odio hacia la superioridad, el mismo espíritu de difamación, la misma crasa ignorancia.

[Flaubert, Gustave. "Lettre au Conseil Municipal". En: *Par les champs et par les grèves*, París, G. Charpentier et Cia, Editeurs, 1886].

\*\*\*

Creo que la República burguesa puede establecerse. Su falta de elevación es, quizás, una garantía de solidez. Es la primera vez que vivimos bajo un gobierno sin principios. ¿La era del positivismo en política va tal vez a comenzar?

[Carta de Gustave Flaubert a Georg Sand, julio 1871. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

La humanidad no ofrece nada nuevo. Desde mi juventud, su irremediable miseria me llena de amargura. Creo que la muchedumbre, la cantidad, el rebaño siempre serán odiosos. Solo importa un grupo pequeño de espíritus, que se pasan entre sí la antorcha. [...] Mientras la Academia de Ciencias no reemplace al papa, la política toda entera y la sociedad, hasta sus raíces, solo será un montón de bromas repugnantes. [...] La idea de igualdad (que es toda la democracia moderna) es una idea esencialmente cristiana y opuesta a la idea de justicia. Mire cómo, ahora, predomina *la gracia*. El sentimiento es todo, el derecho nada.

[Carta de Gustave Flaubert a Georg Sand, septiembre 1871. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

\*\*\*

La prensa es una escuela de embrutecimiento, porque ella exime de pensar.

[Carta de Gustave Flaubert a Georg Sand, septiembre 1871. En: *Ceuvres complètes*. "Correspondance, 1871-1877", París, Club de l'honnête homme, 1975].

## Notas

- 1 Alusión a Lutero y sus 95 tesis clavadas en la fachada de la iglesia de esta población.
- 2 Mascarille: personaje de la comedia *Las preciosas ridículas*; Philinte: personaje de la comedia de su nombre, en la que se invierten los papeles representados por este y por Alceste en la comedia *El misántropo*.
- 3 Madame de Maintenon, nacida Françoise d'Aubigné (1635-1719), amante del Rey Sol, Luis XIV de Francia, se convirtió mediante matrimonio morganático en su segunda esposa, a la muerte de la reina María Teresa en 1683.
- 4 Marie de Vichy-Chamrond marquesa de Deffand (1697-1780), conocida por su trabajo epistolar, en su salón se reunían los enciclopedistas; Marie-Thérèse Rodet Geoffrin (1699-1777), organizadora de un salón literario muy conocido en su época.
- 5 François Béroald de Verville (1556-1626), novelista, poeta e intelectual del Renacimiento francés.
- 6 Laurence Sterne (1713-1768), escritor y humorista irlandés, autor de *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, obra emblemática y precursora de la novela contemporánea.
- 7 Philippe de Commines (1447-1511), escritor y diplomático francés.
- 8 Personaje criminal y bufón del drama satírico del joven Schiller, *La conjuración de Fiesco en Gênes*.







# Emilia Pardo Bazán, a cien años de su muerte

Emilia Pardo Bazán

## El encaje roto

Convidada a la boda de Micaelita Aránguiz con Bernardo de Meneses, y no habiendo podido asistir, grande fue mi sorpresa cuando supe al día siguiente —la ceremonia debía verificarse a las diez de la noche en casa de la novia— que esta, al pie mismo del altar, al preguntarle el obispo de San Juan de Acre si recibía a Bernardo por esposo, soltó un “no” claro y enérgico; y como reiterada con extrañeza la pregunta, se repitiese la negativa, el novio, después de arrostrar un cuarto de hora la situación más ridícula del mundo, tuvo que retirarse, deshaciéndose la reunión y el enlace a la vez.

No son inauditos casos tales, y solemos leerlos en los periódicos; pero ocurren entre gente de clase humilde, de muy modesto estado, en esferas donde las conveniencias sociales no embarazan la manifestación franca y espontánea del sentimiento y de la voluntad.

Lo peculiar de la escena provocada por Micaelita era el medio ambiente en que se desarrolló. Parecíame ver el cuadro, y no podía consolarme de no haberlo contemplado por mis propios ojos. Figurábame el salón atestado, la escogida concurrencia, las señoras vestidas de seda y terciopelo, con collares de pedrería; al brazo la mantilla blanca para tocársela en el momento de la ceremonia; los hombres, con resplandecientes placas o luciendo veneras de órdenes

militares en el delantero del frac; la madre de la novia, ricamente prendida, atareada, solícita, de grupo en grupo, recibiendo felicitaciones; las hermanitas, conmovidas, muy monas, de rosa la mayor, de azul la menor, ostentando los brazaletes de turquesas, regalo del cuñado futuro; el obispo que ha de bendecir la boda, alternando grave y afablemente, sonriendo, dignándose soltar chanzas urbanas o discretos elogios, mientras allá, en el fondo, se adivina el misterio del oratorio revestido de flores, una inundación de rosas blancas, desde el suelo hasta la cupulilla, donde convergen radios de rosas y de lilas como la nieve, sobre rama verde, artísticamente dispuesta, y en el altar, la efigie de la Virgen protectora de la aristocrática mansión, semioculta por una cortina de azahar, el contenido de un departamento lleno de azahar que envió de Valencia el riquísimo propietario Aránguiz, tío y padrino de la novia, que no vino en persona por viejo y achacoso —detalles que corren de boca en boca, calculándose la magnífica herencia que corresponderá a Micaelita, una esperanza más de ventura para el matrimonio, el cual irá a Valencia a pasar su luna de miel—. En un grupo de hombres me representaba al novio algo nervioso, ligeramente pálido, mordiéndose el bigote sin querer, inclinando la cabeza para contestar a las delicadas bromas y a las frases halagüeñas que le dirigen...

Y, por último, veía aparecer en el marco de la puerta que da a las habitaciones interio-

res una especie de aparición, la novia, cuyas facciones apenas se divisan bajo la nubecilla del tul, y que pasa haciendo crujir la seda de su traje, mientras en su pelo brilla, como sembrado de rocío, la roca antigua del aderezo nupcial... Y ya la ceremonia se organiza, la pareja avanza conducida con los padrinos, la cándida figura se arrodilla al lado de la esbelta y airosa del novio... Apíñase en primer término la familia, buscando buen sitio para ver amigos y curiosos, y entre el silencio y la respetuosa atención de los circunstantes... el obispo formula una interrogación, a la cual responde un "no" seco como un disparo, rotundo como una bala. Y —siempre con la imaginación— notaba el movimiento del novio, que se revuelve herido; el ímpetu de la madre, que se lanza para proteger y amparar a su hija; la insistencia del obispo, forma de su asombro; el estremecimiento del concurso; el ansia de la pregunta transmitida en un segundo: "¿Qué pasa? ¿Qué hay? ¿La novia se ha puesto mala? ¿Que dice 'no'? Imposible... Pero ¿es seguro? ¡Qué episodio!..."

Todo esto, dentro de la vida social, constituye un terrible drama. Y en el caso de Micaelita, al par que drama, fue logogrifo. Nunca llegó a saberse de cierto la causa de la súbita negativa.

Micaelita se limitaba a decir que había cambiado de opinión y que era bien libre y dueña de volverse atrás, aunque fuese al pie del ara, mientras el "sí" no hubiese partido de sus labios. Los íntimos de la casa se devanaban los sesos, emitiendo suposiciones inverosímiles. Lo indudable era que todos vieron, hasta el momento fatal, a los novios satisfechos y amarteladísimos; y las amiguitas que entraron a admirar a la novia

engalanada, minutos antes del escándalo, referían que estaba loca de contento y tan ilusionada y satisfecha, que no se cambiaría por nadie. Datos eran estos para oscurecer más el extraño enigma que por largo tiempo dio pábulo a la murmuración, irritada con el misterio y dispuesta a explicarlo desfavorablemente.

A los tres años —cuando ya casi nadie iba acordándose del sucedido de las bodas de Micaelita—, me la encontré en un balneario de moda donde su madre tomaba las aguas. No hay cosa que facilite las relaciones como la vida de balneario, y la señorita de Aránguiz se hizo tan íntima mía, que una tarde paseando hacia la iglesia, me reveló su secreto, afirmando que me permite divulgarlo, en la seguridad de que explicación tan sencilla no será creída por nadie.

—Fue la cosa más tonta... De puro tonta no quise decirla; la gente siempre atribuye los sucesos a causas profundas y trascendentales, sin reparar en que a veces nuestro destino lo fijan las niñerías, las "pequeñeces" más pequeñas... Pero son pequeñeces que significan algo, y para ciertas personas significan demasiado. Verá usted lo que pasó: y no concibo que no se enterase nadie, porque el caso ocurrió allí mismo, delante de todos; solo que no se fijaron porque fue, realmente, un decir Jesús.

Ya sabe usted que mi boda con Bernardo de Meneses parecía reunir todas las condiciones y garantías de felicidad. Además, confieso que mi novio me gustaba mucho, más que ningún hombre de los que conocía y conozco; creo que estaba enamorada de él. Lo único que sentía era no poder estudiar su carácter; algunas personas le juzgaban

violento; pero yo le veía siempre cortés, deferente, blando como un guante. Y recelaba que adoptase apariencias destinadas a engañarme y a encubrir una fiera y avinagrada condición. Maldecía yo mil veces la sujeción de la mujer soltera, para la cual es imposible seguir los pasos a su novio, ahondar en la realidad y obtener informes leales, sinceros hasta la crudeza —los únicos que me tranquilizarían—. Intenté someter a varias pruebas a Bernardo, y salió bien de ellas; su conducta fue tan correcta, que llegué a creer que podía fiarle sin temor alguno mi porvenir y mi dicha.

Llegó el día de la boda. A pesar de la natural emoción, al vestirme el traje blanco reparé una vez más en el soberbio volante de encaje que lo adornaba, y era el regalo de mi novio. Había pertenecido a su familia aquel viejo *Alençon* auténtico, de una tercia de ancho —una maravilla—, de un dibujo exquisito, perfectamente conservado, digno del escaparate de un museo. Bernardo me lo había regalado encareciendo su valor, lo cual llegó a impacientarme, pues por mucho que el encaje valiese, mi futuro debía suponer que era poco para mí.

En aquel momento solemne, al verlo realizado por el denso raso del vestido, me pareció que la delicadísima labor significaba una promesa de ventura y que su tejido, tan frágil y a la vez tan resistente, prendía en sutiles mallas dos corazones. Este sueño me fascinaba cuando eché a andar hacia el salón, en cuya puerta me esperaba mi novio. Al precipitarme para saludarle llena de alegría por última vez, antes de pertenecerle en alma y cuerpo, el encaje se enganchó en un hierro de la puerta, con tan mala suerte, que al quererme soltar oí el ruido peculiar

del desgarrón y pude ver que un jirón del magnífico adorno colgaba sobre la falda. Solo que también vi otra cosa: la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo; sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvencción y la injuria... No llegó a tanto porque se encontró rodeado de gente; pero en aquel instante fugaz se alzó un telón y detrás apareció desnuda un alma.

Debí de inmutarme; por fortuna, el tul de mi velo me cubría el rostro. En mi interior algo crujía y se despedazaba, y el júbilo con que atravesé el umbral del salón se cambió en horror profundo. Bernardo se me aparecía siempre con aquella expresión de ira, dureza y menosprecio que acababa de sorprender en su rostro; esta convicción se apoderó de mí, y con ella vino otra: la de que no podía, la de que no quería entregarme a tal hombre, ni entonces, ni jamás... Y, sin embargo, fui acercándome al altar, me arrodillé, escuché las exhortaciones del obispo... Pero cuando me preguntaron, la verdad me saltó a los labios, impetuosa, terrible... Aquel “no” brotaba sin proponérmelo; me lo decía a mí propia... ¡para que lo oyesen todos!

—¿Y por qué no declaró usted el verdadero motivo, cuando tantos comentarios se hicieron?

—Lo repito: por su misma sencillez... No se hubiesen convencido jamás. Lo natural y vulgar es lo que no se admite. Preferí dejar creer que había razones de esas que llaman serias...

*El Liberal*, 19 septiembre 1897.

# Azar

Natalia Maya

Ese martes, Lucía salió de su oficina justo a tiempo para coger el metro que la llevaría hasta la estación de Ayurá, donde todas las noches tomaba un bus alimentador que la dejaba a dos cuadras de su casa. Eran las primeras semanas de noviembre y las lluvias no cesaban en toda la ciudad. El martes era el día que la ayuda tenía libre y debía regresar temprano si no quería encontrar un desastre, especialmente ahora, que su papá no estaba del todo bien. Esa mañana su jefe la volvió a llamar, otra vez su compañero se había ido a quejar. Qué mala suerte la mía, pensaba mientras le ponía cara inexpresiva a su jefe delante de su escritorio. Desde que su colega cambió de horario y les tocó coincidir, ya no tenía tiempo de asueto para dedicarse a lo que se le antojaba apremiante. La estaba vigilando, era evidente, o cómo más pudo su jefe enterarse de que, después de sus horas laborales, se quedaba hasta tarde trabajando en su tesis de la maestría. También estaba lo otro, lo de las botellas debajo del escritorio. Esa semana olvidó sacarlas. ¿Se sentiría el olor del asiento de las botellas o, tal vez, sería su aliento lo que la delató? No recordaba haber arrastrado la lengua cuando le hizo esa pregunta. Ella siempre caminaba así, un poco para los lados... Nooo, eso último no era cierto, se dijo, y le dio risa. Ese día se sentía muy cansada, aunque ese cansancio era el acumulado del fin de semana por las labores con su padre y, claro, por la situación con su compañero de oficina, que no dejaba de darle vueltas en la cabeza, lo odiaba. Esperaba que le to-

cara una silla en el metro para tener las manos libres y ponerse a leer *Juego de azar* de Sławomir Mrożek. En su hora de almuerzo había empezado un relato en el que aparecía esta frase: “Cualquier niño sabe por la televisión que en el mundo civilizado se cometen unos crímenes extranjeros muy elegantes”. Entre el trabajo, la tesis y la enfermedad de su papá, le parecía que la vida no estaba siendo justa con ella y que ya no daba más.

Esa tarde, casi se pasa de estación por lo inmersa que estaba en lo que le dijo su jefe. Al punto que, cuando quedó un asiento libre delante de ella, en la mitad del recorrido, ni siquiera se percató. Qué manía fea la de poner quejas; eso no debe ser una manía, debe ser más bien un rasgo de la personalidad, pero de qué clase de personas, se preguntaba, mientras le daba vueltas en la cabeza. De lagartos, trepas, inseguros y envidiosos, se respondía. Solo hasta que se bajaba del metro y cogía su puesto en el alimentador, sentía un descanso por la cercanía de llegar a casa y, a la vez, aquella ansiedad que la invadía por lo poco que faltaba para sentarse al fin, frente a su computador, a esperar la videollamada de Roberto. Pegó la mejilla a la ventanilla una vez ocupó su asiento. Acto seguido, como lo hacía todos los días en ese momento del viaje, sacó las llaves de su bolso y se las metió al bolsillo del pantalón, aunque aún faltaban más de diez manzanas de recorrido. Del otro lado del vidrio, donde apoyaba su rostro, bajaban, sin apuro, algunas gotas de lluvia.



Los edificios estaban en una loma no muy empinada. Era una urbanización de ladrillo a la vista y balcones color crema. Doce torres uniformes. Durante el verano, años atrás, bajaba todos los días a la piscina para ponerse morena, como le gustaba a Roberto. Pero eso pasó hace mucho, cuando su mamá todavía estaba viva y no tenía la menor idea de lo que le aguardaba. “Cuídame a Emilio”, le hizo prometer en su lecho de muerte. No se enteró en ese momento de que aquello sería una sentencia. Un yugo. Una mortaja. Una daga.

Desde que se abría el ascensor ya se escuchaba el sonido del televisor en la habitación de su papá. Los audífonos que le pusieron meses atrás no le sirvieron para nada. Decía que escuchaba todos los ruidos a su alrededor, que lo aturdían las bocinas de los carros, los chillidos de los niños en el parque, los gritos de la vieja loca de la vecina... Escuchaba todo, menos la voz de la persona que le estaba hablando. Lucía se acercó hasta la puerta de la habitación y encontró a su padre dormido en la poltrona con el televisor encendido y el volumen a todo lo que daba. No entendía cómo lograba conciliar el sueño con semejante alboroto. Recordó la amonestación que le hicieron el mes pasado desde la administración: sus vecinos se quejaron porque no soportaban el ruido que venía desde su apartamento. Lucía se quedó contemplando un rato a su papá: ahora que tenía ochenta años, se veía tan apacible, tan indefenso. No siempre fue así; recordaba y se le venían pensamientos aciagos de su niñez, momentos dolorosos que prefería borrar para no atormentarse. Entró en la habitación y apagó el televisor. Su padre de inmediato se sobresaltó y abrió los ojos.

— ¿Por qué me lo apaga mijita? No ve que estoy viendo el noticiero.

Eran casi las nueve, el noticiero se había acabado hacía más de una hora. Se fue para su habitación y descargó el bolso y dos carpetas que trajo de la oficina con la firme intención de trasnochar. No le rendía mucho últimamente y pensaba que en la casa podía compensar lo que no hacía en la oficina.

— ¿Comiste algo?, le preguntó a su padre.

Del otro lado no se escuchó respuesta. Todavía se le olvidaba que Emilio no oía y que debía hablarle al oído en voz alta.

— No me grite mijita. Le respondía él, invariablemente, cuando se le acercaba a decirle algo.

En la cocina todo estaba revolcado, sobre el mesón encontró un reguero de leche. En el lavaplatos estaba un sartén con restos de comida quemados, tres platos con sobras y seis vasos sucios. Después se percató de que el reguero se esparcía por todo el mesón y también por el suelo.

¿Qué pasó aquí? Levantó la voz, pero no la escucharon. Se quedó de pie, abatida, mirando el desorden. Ahora me va a tocar limpiar y ya me va a llamar Roberto, pensó. Abrió la nevera para sacar hielo y la bolsa de leche cayó al suelo. Seguro Emilio la había dejado muy al borde de la puerta. Pegó otro grito; este, sin duda, lo escuchó su vecino del frente, y sin duda, su papá no. Esperó un momento para calmarse y se dirigió de nuevo a la habitación.

Encontró a Emilio de pie junto a la ventana del cuarto. Desde la puerta alcanzó a ver un zurullo debajo de la poltrona. Miró a su papá, pero no le dijo nada; avanzó hasta la poltrona para comprobar qué era aquello. Al pasar por su lado, notó que llevaba un pantalón distinto al que le había sacado en la mañana. A un lado de la poltrona vio otra torre de platos sucios, un pocillo y dos vasos, uno a medio llenar con el líquido ámbar que tomaba, según él, para que se le hicieran menos largas las tardes. Se agachó para comprobar qué había debajo de la poltrona, y encontró el pantalón caqui que le dejó en la mañana, planchado y colgado en un gancho de la manija de la puerta. Lo sacó de allí y de inmediato sintió aquel olor. Estaba orinado. Miró a su papá con el pantalón en las manos. Él se dio la vuelta y volvió a encender el televisor.

—Mijita ve, ya que estás aquí, por qué no me cambias el canal que se me volvió a dañar. Aquello sucedía todas las noches y casi todos los días. Todo el tiempo. Cuando intentaba pasar el canal, obturaba otro botón y lo descuadraba. Se metía al menú o a los correos y nunca lograba salir de allí y sintonizar de nuevo el canal que estaba mirando.

—¿Qué dice ahí? Vamos a tener que cambiar de televisor hija, este no sirve. Ve, y ya que estás aquí, ayúdame a buscar las gafas que no las encuentro. Es que no veo, será que las dejé en el comedor.

Mientras se volvía a sentar en la poltrona, Lucía se fue al cuarto de baño para echar el pantalón en el cajón de la ropa sucia. Otra vez el olor nauseabundo y penetrante del amoníaco. La taza estaba a rebosar de aquel líquido amarillento demasiado oscuro. Su

diatriba de todos los días otra vez no fue escuchada: la tapa no estaba subida y el asiento estaba mojado. En el suelo también había orines que se mezclaban con las pisadas de un zapato, dejando pequeños charcos negruzcos en el suelo y huellas que llegaban hasta el tapete de la habitación. Mientras limpiaba, pensó atormentada que se perdería la llamada de Roberto. Miró el reloj en la pared del cuarto y vio que iban a ser las nueve y media. Tiró el pantalón en la canasta y se fue apurada hasta el computador a prender la cámara. Faltaban apenas pocos minutos para que entrara la llamada. Se miró en el espejo de su habitación y se pasó una brocha con polvo por la cara para ocultar el brillo. Se pintó los labios y después se los secó en un trozo de papel para que no se vieran muy brillantes, para que no se notara que se acababa de retocar.

A las nueve y treinta y uno se sentó al frente del computador; todavía no entraba la llamada.

—Hija, me voy a hacer un sánduche. Escuchó que le decía su papá mientras avanzaba lentamente por el corredor con su bastón.

—Yo te lo hago papá. Tú quédate en la pieza por favor, yo te lo llevé allá. Le daba terror verlo caminar por la casa con el bastón, especialmente cuando no había nadie que lo supervisara. Las últimas caídas habían sucedido así.

—Por favor, papá —dijo Lucía.

—Hija, yo puedo.

Lucía se levantó de la silla del computador y le interceptó el paso. Se devolvió un se-

gundo para subir el volumen para, por si llamaba Roberto, poder escucharlo desde la cocina. Acompañó de nuevo a Emilio hasta el cuarto y le ayudó a sentarse en la poltrona. Recogió los platos y se tomó el resto del líquido amarillo que quedaba en el vaso. Puso el canal Animal Planet y se llevó el control lejos, donde no pudiera alcanzarlo. Al pasar por la biblioteca, en dirección a la cocina, se asomó de nuevo al computador. Todavía no había señales de Roberto. Falta un cuarto para las diez. Está temprano, alcanzo a hacer la comida, pensó.

Quedaba solo una tajada de jamón, la leche había terminado en el suelo de la cocina, tendría que traer otras dos bolsas. Se había olvidado de pasar al mercado; mañana trataría de ir a la salida del trabajo. También había olvidado reclamar los medicamentos para su papá, pero eso sí tendría que esperar hasta el sábado, se dijo. La vida se había vuelto una cadena de obligaciones y quehaceres y casi todo giraba alrededor de las necesidades de Emilio. ¿Cómo se le ocurrió volver a vivir en la casa de sus padres?, ¿por qué se dejó convencer y no metió a su papá en un hogar de retiro, como le aconsejaron, como su terapeuta se lo advirtió? Meses antes de irse a hacer el doctorado, Roberto le prometió que mandaría por ella, una vez pudiera solventarse. El tiempo fue pasando y Roberto, no solo terminó el doctorado, también encontró un trabajo allí, en el Instituto de Estudios Políticos de París. Los dos primeros años le estuvo insistiendo para que se fuera, pero siempre se presentaba algo apremiante: la cirugía de platina en el fémur, la masa en el pecho, el marcapasos, después el Parkinson y las nefastas consecuencias en la salud de su padre. Sus dos hermanas le decían que no se atrevían a

cuidarlo, que no se sentían capaces y argumentaban una cantidad de excusas vanas. ¿En qué momento se repartió la baraja y ella se llevó la peor carta? ¿O era ese el orden lógico de los acontecimientos? Tal vez para aliviar sus culpas, cada principio de mes le daban algo de dinero. No el suficiente, pero peor era nada, pensaba, y prefería no ahondar en ello, para no indignarse.

El aterrizaje en la certeza de la inminente vejez de su papá iba minando cada día su sueño de reunirse con Roberto en un futuro no muy lejano. Además, con el paso del tiempo y la distancia, los sentimientos por él ya no eran los mismos. El amor que sentía, ahora era circunstancial, aunque ella no encontraba las palabras precisas para describirlo. A ratos creía que su papá se le había vuelto una carga, pero después sentía lástima y se culpaba por pensar en eso. No obstante, a veces la manipulaba, y hasta podía ser cruel. Siempre tenía una tarea para que ella se ocupara, una demanda, una necesidad urgente. Una nueva enfermedad. Las ayudas que llegaban a su casa no le duraban mucho, ninguna aguantaba aquellos trotes. Unos pocos minutos al día, de algunos días, las palabras de Roberto eran como un bálsamo que le alivianaba la situación.

Y después pasó el accidente. Un martes en la tarde, de eso ya iban casi dos años, cuando abrió la puerta le sorprendieron unos quejidos que venían desde el balcón. Corrió hacía allí y encontró a su papá en el suelo. Se había tropezado en un muro que separaba la sala del balcón. Según le contó, estaba allí desde las diez de la mañana, cuando fue a alimentar a los pájaros. A su lado estaban los vidrios rotos de un vaso del que estaba tomando, ¿Whisky a las diez de la maña-

na?, le reprochó, mientras lo incorporaba e intentaba sentarlo de espaldas a la vidriera. De inmediato cogió el teléfono y empezó a llamar a sus familiares para que le ayudaran a levantar a su padre; ese día se percató de lo que pesaba aquel hombre y que, ni haciendo su mejor esfuerzo, podría levantarlo sola, en caso de que se volviera a caer.

Esa noche, las tías y sus dos hermanas le prometieron que pasarían más seguido por la casa a darle vuelta a Emilio. Por su parte, su papá les juró que no volvería a beber. No, al menos, mientras estuviera solo en la casa. Esa mañana, antes de la cirugía, se tomó su primer trago matinal y entendió por qué le apetecía tanto a su padre. Claro que ella no se iba a andar cayendo por ahí, como él. Todavía estaba muy joven y fuerte, se decía. Roberto se escuchaba preocupado cuando le contó la noticia del accidente aquella vez. Hablaron hasta muy tarde en la noche. Ella no podía parar de llorar porque se sentía culpable: si no se hubiera ido para cine a la salida del trabajo, tal vez hubiera podido evitarle tantas horas de sufrimiento. También se reprochaba porque no lo había llamado en todo el día. La noche anterior pelearon porque él la había acusado de robarle el dinero y ella se sentía indignada. Roberto la consolaba diciéndole que eran cosas de viejo, que seguro su papá ya estaba empezando a presentar síntomas de Alzheimer o de demencia senil. Cada vez que hablaba con Roberto sentía como que se reiniciaba, que podría con todos los obstáculos que le pusiera la vida, solo por saber que él la amaba tanto y que aquel amor tan bonito y profundo valía todos los sacrificios.

Una vez a la semana las familiares se aparecían por el apartamento. Se sentaban en la sala, como a hacer visita. Cada una de

ellas le tenía una lista de lo que debía hacer: cómo limpiarle los oídos, cómo ponerle el parche para el dolor de espalda, cómo hacerle la colada; se quejaban de que la casa oliera a orines, de que su papá estuviera en pijama toda la mañana de un domingo, o le reprochaban porque no lo había afeitado en dos días. Mientras las escuchaba, las imaginaba en la tarea de cambiarle el pañal a su papá todas las mañanas. Se divertía pensando que el contacto con la mierda les paralizaba la lengua.

Esa noche comenzó a escuchar unos ruidos en la habitación contigua. Al principio le pareció que su papá abría y cerraba cajones; se giró en la cama y se volvió a dormir. Una hora después los ruidos no cesaban, ahora sentía como que movían muebles por toda la habitación. Se levantó sobresaltada, tuvo conciencia de que se había quedado dormida esperando la llamada de Roberto. Cuando encendió la luz, encontró a su papá con la cabeza y el torso sobre la mesa de noche y el resto del cuerpo, desvencijado, en el agujero entre la cama y la mesa.

—Auxilio, auxilio, ayúdeme, me quedé atrapado. Otra vez el sueño recurrente: soñaba que estaba atrapado con el carro en una cuneta y que la gente que pasaba no quería socorrerlo.

—Papá, no pasa nada, le dijo esa noche y, a riesgo de lastimarse, intentó sola acomodarlo como pudo en la cama.

—Déjeme, déjeme. Auxilio, auxilio, le gritó, y enseguida llamaron de la portería para pedirle el favor de que calmara a su papá, que no estaba dejando dormir a los vecinos. Cada semana se repetían las quejas; a ve-



ces Emilio se pasaba toda la noche en una verborrea interminable en la que llamaba a sus hermanos o a su mamá, solicitaba ayuda porque se había quedado atrapado en la cuneta, o pedía que le trajeran las bestias... que ya se iba para el pueblo. A veces eran días completos con sus noches. No paraba ni cuando le daban la comida o lo llevaban al baño; era un continuo estado de vigilia que acababa cuando se le agotaba la energía y caía dormido durante dos días. El aturdimiento en el que quedaban Lucía y la señora que le ayudaba se manifestaba con dolores en la parte baja de la espalda, agotamiento, y, a veces, irritabilidad.

Vencida, Lucía se sentó en la poltrona y empezó a llorar. Marcó a Roberto, pero no le cogía el teléfono. El último médico que lo vio ya le había diagnosticado la demencia senil. La droga que le recetaban era muy fuerte, pero cada vez le obraba menos. Cuando le daban esos episodios no hallaba la manera de tranquilizarlo. Sintió verdadera impotencia cuando marcó a las casas de sus familiares y nadie le contestó. Qué raro que nunca aparecían cuando las cosas se ponían difíciles de verdad. Se fue hasta el cajón de la mesa de noche, sacó tres quetiapinas y fue por un vaso de agua. Una la reservó para ella, las otras se las metió a su papá en la boca y él enseguida las escupió al piso, luego le tiró a dar un manotazo en la cara, le erró. En ese momento apareció Esperanza y le ayudó a recoger las pastillas.

Señora Lucía, vaya mejor a ducharse mientras le preparo el desayuno. Se le va a hacer tarde para llegar al trabajo.

Se fue a su habitación y se recostó en la cama. Una ira reprimida se le despertó otra

vez, irrefrenable. ¿Cuánto más podrá durar esto?, ¿cuánto más sería capaz de aguantar?, ¿por qué a ella?, se preguntaba. Sentía el peso como el de una lápida sobre el pecho.

El apartamento estaba ahora en absoluto silencio; de pronto escuchó aquel sonido, y el peso cedió de inmediato. Conocía esa melodía, venía de la biblioteca, se levantó liviana. Por primera vez, en muchos días, caminó erguida por el corredor para llegar hasta el computador. Tuvo que contenerse un poco para no correr a contestar. La pantalla estaba encendida. Sus ojos se posaron en la apacible frente de Roberto, en sus cejas espesas, en su rostro angulado. Mientras lo miraba del otro lado y aún sin poder decir palabra, el fantasma de la ira se fue desapareciendo. Apagó la luz de la biblioteca y se sentó frente a la pantalla esbozando una sonrisa. Le dijo a Roberto que ya regresaba, se fue hasta la cocina y bajó de la alacena la botella de whisky que le traía todas las semanas a su papá del mercado. Se sirvió en un vaso hasta el borde, el hielo que sacó horas antes se había derretido. Cuando volvió, puso el vaso detrás de la pantalla, para que él no lo notara. Eran las seis de la mañana en Colombia, las doce del día en París. No reparó mucho en la cama deshecha que se alcanzaba a ver detrás de la figura de su amado. Tampoco hizo comentario alguno cuando vio pasar al fondo aquella sombra. Se salió del cuadro de la pantalla y se bebió un trago largo. No era la primera vez que veía una de esas cruzar aquella habitación. Lo miró a los ojos con ternura cuando le preguntó: ¿qué te pasa? y le dijo: mi amor, te he extrañado. Su corazón se apaciguó, y en esa encrucijada entre la soledad, la distancia y el azar, de nuevo el dolor se confundió con el amor.

# Luces

Paloma Pérez Sastre

Si no hubieras dicho que fuéramos por esa calle, no habríamos visto la luna.

Apareció silenciosa y se hizo notar, como los gatos. Le tomaste una foto y la pusiste en tu perfil del chat.

Ver o no la luna, ¿qué habría cambiado? No habría escrito, lo habría olvidado.

Volvimos a toparnos con ella en otra calle, y pudiste hacer una foto que la favorecía más.

Una caminata corriente, en una tarde que solo prometía compañía y, quizá, la irrupción de la lluvia.

Se trataba de pasar el rato, hablar de los hijos, dejarse llevar. Te pregunté por las costumbres judías de la época. Te oí pronunciar *Hanukkah*, una palabra ya conocida, y supe que este año, el primero de la peste, la celebración coincidió con las velitas.

La noche anterior había recogido, para guardarlas, las tablas empegotadas de parafina de colores de las velas de Alicia y sus invitadas.

Evoqué sus caritas cubiertas con tela; los ojitos atentos, alumbrados.

# Maternidades cítricas

Salomé Cantillo H.

El limón de hoy no está grande ni pequeño, está normal. Es decir, me cabe perfectamente en la circunferencia que forma la mano al juntar el índice con el pulgar. De niña guardaba varios limones en los bolsillos que, con la carga, terminaban por parecerse a los cachetes de las ardillas cuando se meten mucha comida a la boca. Mi abuela me dijo que por comer tantos limones iba a perder el brillo de los dientes. He imaginado que cuando el presagio se cumpla, alguien me escribirá en una carta de amor, que no sabe cómo agradecerle a esa ingesta desmedida de limones, por adornarme la cara con esa sonrisa mate que solo yo tengo. Mi abuela también me advirtió que, si seguía así de necia comiendo limones, que no me tragara las semillas, porque si lo hacía me iba a crecer un árbol. Al crecerme el árbol desde adentro, mi abuela separaría con sus manos de viejita, un pedazo de suelo para sembrarme. Si me clava a la tierra de pie o de cabeza, no importa mucho. De cualquier forma, el árbol me saldría por la boca y por el culo, y no seríamos dos, sino una sola cosa.

A los diecisiete años fui por primera vez al ginecólogo. Hacía cinco meses que no me venía la menstruación, pero no estaba embarazada, pues, de lo contrario, habría tenido una gran barriga de limón: con ese pequeño tumor que desfigura la superficie de la fruta, y que, si uno acaricia con los ojos cerrados, podría describir como ese tercer pezón que es el ombligo erecto de las emba-

razadas. La médica me dijo que no era nada mortal, que iba a sangrar pocas veces al año, porque mi endometrio era muy muy delgado. Me dijo un nombre que no recuerdo. Me dijo que era una condición, no una enfermedad. Me dijo que un embrión en mi útero no sobreviviría más de tres meses. Me dijo que me podía hacer más exámenes, y que en temas de fertilidad nunca se estaba segura. Ese día mi mamá lloró, en posición fetal, por sus nietos muertos.

En el colegio me di cuenta de que había muchas más niñas a las que previnieron de que al tragarse las semillas les crecerían árboles. Ellas no comían limones, pero sí mandarinas, naranjas y toronjas. Según eso, todas las de cuarto B éramos un bosque en potencia. Esa amonestación que nos hicieron correspondía, únicamente, a una fantasía masculina. Solo a un hombre se le ocurriría que algo podría llegar a gestarse en el estómago.

Si uno diera a luz al árbol por la boca, no podría volver a hablar. El cilindro de madera ocuparía todo el espacio, impidiéndole a la lengua moverse normalmente, y la boca quedaría silenciada en una eterna O. Si el árbol germinara desde el ano, los hombres experimentarían un placer sin ningún tipo de penetración. Un placer que encontraría origen, solamente, en esa expulsión prolongada del hijo vegetal. El problema es que el hijo no sería en realidad un hijo, porque no lograría desprenderse. Sería, entonces, el mismo padre, pero de palo.

Estoy segura de que cualquier embarazo que tuviese lugar en el estómago llegaría a infeliz término. Para sembrar un árbol apropiadamente, en un cuerpo humano, se necesita un útero. Incluso las paredes muy muy delgadas de mi endometrio abrazarían el fruto para hacerlo crecer hasta que el tronco se asomara por el ombligo. De esta forma, mi abuela no tendría que clavarme a la tierra, sino acostarme sobre la tierra, para esperar a que el árbol terminara de salirme, y no seríamos una sola cosa, sino dos. Como introducirme las semillas una por una, me resultaría muy incómodo, lo mejor sería meterme el limón completo por la vagina, e impulsarlo con los dedos. Por ejemplo, el de hoy tiene el tamaño perfecto, porque no está grande ni pequeño, está normal. Es decir, me cabe perfectamente en la circunferencia que forma la mano al juntar el índice con el pulgar.





**Ulises cien años**

## Liminar de *Mujeres de Babel. Voluptuosidad y frenesí verbal en James Joyce*

R. H. Moreno-Durán

Joyce significa alegría. Por lo mismo, regocijarse en Joyce, ¿no es tanto como regocijarse en la alegría? Esta tautología no debió serle indiferente a ese diestro y recursivo manipulador de palabras y etimologías y a la vez creador de ingeniosos neologismos que fue James Joyce, cuyo humor y permanente sentido lúdico desacralizan incluso las situaciones más dramáticas. Aunque alguna vez fungiese como profesor —de lenguas, por lo demás, y encima en tierra de infieles—, Joyce fue siempre un estudiante y toda su vida deambuló por un intrincado dédalo de inquietudes intelectuales que reaparecen y le dan sentido una y otra vez a su obra. Dueño de una hermosa voz de tenor, cabe preguntarse si Joyce cantó alguna vez el *Gaudeamus Igitur*, el himno estudiantil por excelencia, y cuya letra sugiere que no hay verbo sin alegría ni aprendizaje sin juego. En otras palabras, quienes nos regocijamos con Joyce —y entonamos el *Joyceamus Igitur*—, sólo emulamos la alegre picaresca de los *joculators*, los primeros estudiantes que convirtieron el conocimiento y la subversión en una pedagogía gozosa.

El hombre que inventó un idioma —el *joycenglish*— y que para darle forma a sus últimos libros entró a saco en la sintaxis y vocabulario de por lo menos sesenta y cinco lenguas, era algo más que un verbópata incorregible, era un visionario y un trans-

gresor. Intuyó que violar el lenguaje era la mejor forma de liberarlo y salvarlo de las ortodoxias y los cánones y, también, una oportunidad para cederle el auditorio a un verbo hasta entonces inaudible: el habla inhibida o tímida o amordazada de la mujer. Pues gracias a la palabra, la mujer sobrevive a la larga y compleja noche que la engendra. Y la lengua por fin disuelta de la mujer anegó de margen a margen las dos novelas mayores de Joyce —*Ulises* y *Finnegans Wake*—, al tiempo que anticipó la gran emancipación de ese género que tiene como escenario el amplio lienzo textual del siglo xx.

Porque el jueves 16 de junio de 1904 no es sólo el día que registra la peregrinación del judío errante de la modernidad, como tantas veces se ha dicho, sino también la eclosión oral de una mujer que desde su adolescencia in *partibus infidelium* —pues no otra cosa era Gibraltar para esa “española que se olía a sí misma”, concebida entre dos aguas por un oficial irlandés y una exótica joven judía— comprobó que en la soledad nocturna de su soliloquio el verbo se hizo carne y, sobre todo, confirmó con su experiencia que fuera de la carne no hay salvación.

Y precisamente, al dedicar su obra y destino a desentrañar los infinitos misterios del verbo, Joyce fue recompensado al permitírsele demostrar que todo en la vida es lenguaje, y que nada escapa del dominio de la semán-

tica, lo que es tanto como decir que todo es semen, semilla, cópula, fecundación y vida. En consecuencia, palabra y carne se reafirman tan tautológicamente como el sujeto Joyce y el sustantivo alegría, y de ahí que las máximas creaciones literarias de este escritor confluyan en sendos espacios nocturnos donde mujer y lenguaje se identifican al verse reflejados en el mismo espejo: carne que monologa al ritmo de la sangre en Molly Bloom, carne que se verbaliza y fluye como un río en Anna Livia Plurabelle.

Porque la novela del siglo xx encontró su sentido y consolidación y también su punto de crisis en los dos hitos que estas dos mujeres encarnan: Molly, en 1922, cuando el mundo intenta recuperarse de una sangrienta conflagración mundial, y Anna Livia, en 1939, cuando pese a la dolorosa experiencia vivida el lado nefasto de la condición humana se prepara para otra conflagración. Durante las dos guerras —la de 1914, cuando comienza la redacción de *Ullises*, y la de 1939, cuando termina su *Finnegans Wake*— Joyce se refugió en Zúrich, protegiéndose con palabras de la insensatez de quienes fueron incapaces de impedir la muerte colectiva. Golpeado por el peso de una realidad tan oprobiosa, el escritor intenta alcanzar y descifrar el cielo del verbo y para ello levanta los dos pilares de una nueva torre, que al estar esta vez construida con

palabras de mujer le dio forma diferente y aun hoy vigente a la utopía. La legendaria torre con que se identifican los balbuceos de nuestra especie dejó de ser la arrogante Babel y se convirtió, gracias al aporte de Joyce, en un país de palabras femeninas —que bautizamos Babeldonia—, donde todo lo que se dice, así sea en el silencio de la noche, está preñado de significado.

Y esto es lo que convierte al jueves 16 de junio de 1904 en efemérides: la celebración, no como con agresiva exclusividad se creía hasta ahora, del día del errante Leopold, sino también, y de forma entrañable, el día de Molly, pues es seguro que cuando comenzó a hablarse del Bloomsday no se hacía referencia sólo a Leopold sino sobre todo a su apellido, ya que sin su mujer y sus hazañas en el lecho marital Bloom no habría florecido ni tendría sentido. Pues lo cierto es que esas palabras, tan femeninas y fecundas que ni siquiera necesitaron traspasar los labios que las concibieron en la soledad de la mente confirman su perdurabilidad, y en medio de su aparente desorden imponen orden en el mundo caótico de quienes con sorpresa las escuchan e intentan comprenderlas. Lejos de cualquier intención blasfema, al devoto lector que se rinde ante Molly y su eferescente monólogo sólo le cabe suplicar:

¡Hágase en mí según tu palabra!

# Un regalo para Molly Bloom, lectora

Carlos Sánchez Lozano

A las tres de la tarde el señor Leopold Bloom, vendedor de clasificados para un periódico de Dublín, camina por el centro de la ciudad y encuentra una librería de segundazos. Se detiene: quiere llevar un libro de regalo a su esposa Molly. Esa mañana, conversando mientras le llevaba el desayuno a la cama, ella le ha manifestado que está por acabar una novela y desea leer otra igual de interesante. “Prometo traértela en la noche, luego de la vuelta del trabajo”.

Me detengo aquí para hacer una pregunta que usted como lector habitual se habrá hecho: ¿qué libro le regalaría a la persona amada?

Dar regalos, en general, es problemático, y lo es más si la destinataria es una persona por la que se tiene un interés afectivo particular, pues ello exige conocer en detalle los gustos de Molly de mi corazón. ¿Pero quién es uno para creer que conoce los gustos de una persona? La interpretación puede ser acertada, pero también incómodamente errónea. Un anillo, una blusa, incluso un perro, ofrecidos como sorpresa, con gran expectativa, pueden suscitar la reacción contraria: una sonrisa forzada de agradecimiento. “Metí la pata”, concluye el señor Bloom.

En el caso de los libros, piensa el señor Bloom, es todavía más complicado. ¿Qué libro le gustará a ella? A la *Ella* con mayúscula que hace palpar mi corazón. ¿Cómo dominar el arte de interpretar las señales

vagas? Ejemplo: Molly dice que *le encantan las historias de amor*. Pero vienen las preguntas: ¿historias largas, cuento tal vez, novelas sentimentales con tramas blandas, algo de porno suave al estilo de *Las sombras de Grey*, quizás una historia densa de mil páginas como *Ana Karenina*, poemas de Benedetti, de Neruda, de María Mercedes Carranza...? Ay.

Volvamos al señor Bloom y el libro regalo para su esposa Molly.

Pero antes el contexto.

La señora Bloom le es infiel a su marido y él lo sabe. Molly tiene sexo desde hace varios meses con su agente artístico, Boylan Blazes. Molly es cantante de música popular irlandesa y de algunas arias clásicas que le encantan. El “cretino” con quien me es infiel me saluda desde el andén opuesto levantándose el sombrero, mientras voy a camino a un restaurante. Son las tres de la tarde de un verano seco. Blazes lleva en la mano una canasta de flores y vino.

Más información. Hace ocho años ella quedó embarazada. El niño nació y a los pocos días murió. Se llamaba Rudy. Molly quedó destrozada, Bloom igual. El matrimonio perdió su coherencia.

Desde ese día no tienen sexo. Bloom no la ha dejado de amar y no sabemos exactamente qué piensa ella del asunto.



*... espero que él me escribirá una carta más larga la próxima vez si es cosa de que realmente le gusto a gracias a Dios de veras que tengo alguien que me da lo que tanta falta me hacía para darme un poco de ánimo una no tiene ninguna oportunidad en este sitio como ocurría hace mucho me gustaría que alguien me escribiera una carta de amor la suya no fue mucho y le dije que podía escribir lo que quisiera tuyo siempre Hugh Boylan en Viejo Madrid las estúpidas mujeres creen que el amor es suspirar me muerdo pero si él me escribiera supongo que habría alguna verdad en ello verdad o no le llena a una el día entero y la vida siempre algo en qué pensar a cada momento y verlo todo alrededor de una como un mundo nuevo...*

Lo cierto es que Leopold Bloom se siente culpable de la muerte del niño. ¿Cómo recuperar el afecto de Molly? Trato de demostrarlo de diversos modos: llevándole el desayuno a la cama, comprándole ropa interior que le gusta, incluso buscando un jabón de olor especial en las droguerías más recónditas de Dublín. Ella es imperativa: “cierra la puerta despacio para seguir durmiendo”.

Y ahora el bendito asunto del libro. Aquí estoy frente a un librero con cara de morboso que me muestra cuatro libros que ha sacado de una caja sucia:

- Bellas tiranas - James Lovebirch
- Relatos del gueto - Leopold von Sacher-Masoch
- Las dulzuras del pecado
- Las terribles revelaciones de María Monk

Seleccionar un libro de regalo a una mujer es un arte que exige paciencia y gran tino. Uno no puede guiarse exclusivamente por el título o por lo que dicen los editores en la contracarátula. En mi caso siempre cierro los ojos, primero, y luego abro al azar una página. Si una página es buena, el resto del libro lo será también.

El señor Bloom suspira al leer un fragmento de *Las dulzuras del pecado*:

*Ella pegó su boca a la de él en un lascivo beso voluptuoso mientras él le buscaba con las manos sus opulentas curvas dentro del deshállé... Llegas tarde – dijo él roncamente, observándola con miradas de sospecha. La bella mujer se quitó de encima la capa forrada de martas, exhibiendo sus regios hombros y su palpitante opulencia. Una imperceptible sonrisa jugueteaba en torno a sus perfectos labios al dirigirse a él con calma...*

“Me llevaré este”, le digo al librero y le entrego un billete.

## Poor James

Selnich Vivas Hurtado

No, no, mi pequeño James,  
no me pidas otro 16 de junio de 1904  
para saber si me quedaré viuda  
de un marido en exilio carnal,  
apocado por los amigotes intelectuales,  
la bohemia y los riñones asados.  
Ya han pasado cien años de tu *day*  
con la Nora Barnacle  
y no te dignas a confesarle  
que la engañabas conmigo  
y que me enseñabas  
cómo movía sus caderas,  
su andar airoso en el escenario.  
Viuda no soy.  
No.  
Ni de ella ni de ti.  
Ni de Leopold ni de Stephen.  
Más fértil de aventuras que mis amantes  
y supuestos precursores,  
esos que celebran tanto tus estudiosos desquiciados.  
Yo soy de la stirpe de las inmortales, como Orlando.  
De las mansitas que no se quedan calladas y estallan.  
Me pensaste una más de las Penélope, de las Bovary.  
Querías una Marie Arnoux.  
Y he llegado a ser una de las futuras,  
una de las que me acogieron en los pechos  
de esa América lejana, de europeos extraviados.  
Fui, hombre de gabardina negra, maestro de inglés,  
la emperatriz de México,  
la mismísima Carlota,  
dueña del mundo e historiadora de la locura y la alcurnia.  
Mientras tú acumulabas epifanías étlicas y pirotecnias verbales,  
yo fui Genoveva Alcocer,  
revolucionaria, astrónoma,  
amante de Voltaire, y tejedora de coronas  
frente al espejo caribeño en noches de truenos y huracanes.

Mi bacinilla llegó hasta Macondo  
en las manos de Fernanda del Carpio,  
de belleza tan desconcertante  
como la de mi madre Lunita Laredo.  
Tú, Sheamais Seoighe,  
el autor irlandés de una novela escrita en inglés  
y publicada en París,  
yo la mujer antes y después de las luchas feministas.  
Tú, *flâneur*, yo fermión.  
Vivo en Eccles Street 7,  
pero podría describir de memoria  
a Ítaca, Comala y el París  
de la *Rayuela*, buscando a la Maga.  
Por qué mis deseos tendrían  
que ser los de Hamlet y Tristram Shandy  
y mi manera de desahogarme  
las de Édouard Dujardin  
y Arthur Schnitzler,  
¿por qué?  
No, una mujer del subsuelo,  
de los remotos abismos del saber  
que canta y coquetea sin fronteras de lengua o patria  
la vida intelectual del esposo  
y la altura doméstica de los amantes de la esposa.  
Mi cuerpo fantasea a tu lado  
las caricias de Blazes Boylan, mi empresario y mecenas.  
*Li li poo lil chile* [pequeño pobre pequeño niño],  
trae pronto a mi Stephen a casa  
para celebrar la trinidad,  
como habíamos visionado esta liturgia.  
Deslenguada soy, Molly Bloom soy,  
Molly la que florece  
la vida sexual de las palabras.  
No, no me pidas, *poor* James,  
que te diga que sí,  
solo porque estás con jaqueca  
de otra noche de juerga  
y necesitas una mujer para sentirte mejor.  
No.



**Pier Paolo Pasolini: dejarse sacudir**



# Escándalo y diversidad. Cien años con Pier Paolo Pasolini

Alessandra Merlo

En 2022 se cumplen cien años del nacimiento de Pier Paolo Pasolini. Un siglo. Para los que conozcan su obra, como para los que relacionan su nombre con una única película, cien años parecen demasiado tiempo y no se adaptan a ese personaje eternamente en movimiento, eternamente joven en su pensamiento, siempre parado en el debate, cuya mirada crítica radiografió a Italia y al mundo hasta la noche de noviembre de 1975 en la que murió asesinado.

Uno enfrenta a Pasolini como si te estuviera hablando, acá y ahora. Quien no ama a Pasolini, se molesta por esta presencia suya, tan continua, a veces entrometida en la cultura, la subcultura y la sociedad italianas (Mario Martone, director).

En pocas palabras: Pasolini sigue siendo nuestro contemporáneo. “Próximo nuestro”, como sugiere el título del documental que hizo Giuseppe Bertolucci sobre el rodaje de *Saló, o las 120 jornadas de Sodoma*, la película más compleja de su producción y la más tergiversada.

Quizás la palabra que mejor define a Pasolini es “escándalo”, pero el término, lejos de significar la polémica a toda costa, necesita una aclaración: “El escándalo, en su caso, consistía en poner radicalmente en discusión, al mismo tiempo, los presupuestos fundamentales del conservadurismo y del

progresismo italianos”, escribe el crítico Alberto Asor Rosa, reforzando esa idea con unas palabras del mismo Pasolini:

Los italianos quieren por lo tanto saber qué es exactamente la “condición” humana – política y social– en la que han sido y son obligados a vivir, casi como por una calamidad natural: antes, por las ilusiones nefastas y degradantes del bienestar, y luego, por las ilusiones frustrantes, debidas, no, no a la vuelta a la pobreza, sino al regreso del bienestar.

Quizás acá se sintetiza todo el espíritu fustigador de Pasolini: la crítica que sabe incomodar a la derecha y también a la izquierda, el horror por esa homologación cultural que la aparente prosperidad económica había traído a partir de los años 50. Y, finalmente, la desconfianza frente a todas las ilusiones que Pasolini fue madurando en los últimos años de su vida y que tomó forma en sus artículos, en esa película estremecedora y en la novela póstuma *Petróleo*.

Ese personaje esencial en el panorama italiano produjo palabras e imágenes que fueron recibidas con sospecha, así como con sospecha fue tratado él mismo. No es casual que, casi cincuenta años después de su muerte y cien de su nacimiento, se siga hablando de él, como si la deuda hacia él y su obra no se hubiera nunca cerrado. Más: se habla

más que nunca de él, como si el efecto de su producción y de su mirada al mundo y a la “condición” humana siguiera llegando a nosotros como una revelación, como una repentina y necesaria aclaración de sentido. Es como si nosotros empezáramos ahora a entenderlo mejor. De hecho, Pasolini comenzó a hacer falta el día después de su muerte: ya nadie de su calibre iba a comentar sin censura el comportamiento de políticos y ciudadanos; ya nadie iba a encontrar las palabras correctas y necesarias para hablar de lo que se vino dando en los años siguientes, en la pequeña provincia italiana y en la escena mundial. ¿Qué hubiera dicho Pasolini frente a la caída del muro de Berlín, frente a los fanatismos, frente al ataque a las Torres Gemelas, etcétera? Y, más aún, ¿frente al Internet, a las redes, a los selfis? ¿Qué hubiera comentado de nuestra autodeclarada sociedad inclusiva, él que conoció tan bien la exclusión? Para los que han leído sus textos y reconocen el tono de sus artículos, cada día es como si percibiéramos el ruido de fondo de su descontento, de su duda, de sus acusaciones. En muchas ocasiones podríamos no estar de acuerdo con él, pero esto no tiene importancia: lo que es cierto y sí importa, es que nadie como él supo apuntar con tanta precisión a los problemas, nombrarlos, enunciarlos, declarar su urgencia.

Pero en esos años –hablamos de los sesenta y setenta– alrededor de su figura se levantó un muro de desconfianza. Umberto Eco fue uno de los primeros en darse cuenta: los dos habían tenido una polémica y se habían puesto en posiciones opuestas. Pocos días después de la muerte de Pasolini, Eco publica un artículo en el que admite que había sentido remordimiento, como si él mismo hubiera participado en el linchamiento

que lo mató. Luego se corrige, y adscribe el comportamiento polémico de Pasolini a la diversidad que lo definía. En sus palabras emerge la incomodidad de muchos de los contemporáneos frente a un artista e intelectual que no quiso seguir nunca las reglas de las conductas establecidas; esto es, las de un artista y un intelectual burgués, de un artista y un intelectual que se conformara al gusto y a la medida correctos. Por el contrario, era alguien que siempre había sido incorrecto y que nunca se había avergonzado de su homosexualidad, que en esos años equivalía a un estigma imperdonable.

De su lado, sin embargo, se alineaban los amigos de siempre: el escritor Alberto Moravia, por ejemplo, que lanzó un discurso dolido y vehemente el día de la muerte de Pier Paolo: “¡Un poeta, no se puede matar a un poeta!”. En las fotos del velorio están Bernardo Bertolucci, Franco y Sergio Citti, Ninetto Davoli, que tantas veces vimos en sus películas. Pero también hombres políticos, como Enrico Berlinguer, el secretario del Partido Comunista Italiano. Porque hay que recordarlo, Pasolini y la diversidad, pero a pesar de esa diversidad, Pasolini logró estar siempre en los lugares importantes: con sus columnas inolvidables en los periódicos más influyentes, en la TV con sus entrevistas polémicas pero numerosas, y con sus películas, en los festivales y en las pantallas. En otras palabras, la marginalidad no fue para Pasolini una razón para retirarse y marginalizarse; todo lo contrario, fue el lugar privilegiado desde el que nos habló. Y, para hacerlo, experimentó y caminó por lenguajes distintos, inventándolos cuando lo necesitaba, jugando con entusiasmo los papeles del intelectual, del antropólogo, del lingüista, del poeta y, sobre todo, cámara en

mano, del cineasta. Quizás los retratos más conmovedores de él –y hay muchos– provienen de sus breves interpretaciones en sus propias películas: despeinado, sonriente, en el acto de pensar, crear, dar formas a su inspiración. Él, que había estudiado literatura y había empezado escribiendo y publicando poesía y prosa, no se limitó –como otros literatos, Ennio Flaiano o Tonino Guerra, por ejemplo– a escribir guiones. Después de hacerlo con Federico Fellini, Mauro Bolognini, Ermanno Olmi y otros, se lanzó a experimentar el lenguaje cinematográfico a comienzo de los años 60. Pero habría que volver, justamente, a las razones por las cuales Pasolini había empezado a alternar (sin abandonar nunca) lenguaje verbal y lenguaje audiovisual, declarando insuficiente la lengua. Por un lado, se trataba de una forma de rebelión específica contra la lengua italiana que, según él, ya no podía representar sino una parte de la población, una lengua que se había desprendido, separado de la urgencia comunicativa y expresiva. Por el otro, acercarse al cine significaba adoptar una forma lingüística más universal, salirse de los límites del lenguaje verbal. Significaba hablarles a todos, sin necesidad de traducciones. Esa también es una forma de urgencia: no perder tiempo y llegar inmediatamente. Pero eso tampoco era suficiente. Para Pasolini era necesario que ese cine fuera un lenguaje nuevo y que respondiera a sus exigencias de decir, nombrar, comentar el mundo. Bernardo Bertolucci, que conocía a Pasolini desde la adolescencia, lo acompañó en su primera aventura cinematográfica, *Accattone*, como asistente de dirección. Luego escribió:

De mi primera vez en el set verdadero de una película verdadera me esperaba cual-

quier cosa, menos asistir *al nacimiento del cine* [...]. Día tras día, rodando su primera película, Pasolini terminó inventando el cine, con la furia y la naturaleza de quien, al encontrarse entre las manos un nuevo instrumento expresivo, no puede evitar de apropiarse totalmente de él, anular la historia, darle nuevos orígenes, absorber su esencia como en un sacrificio.

Es allí que, sin una verdadera escuela, Pasolini aprende e inventa al mismo tiempo el primer plano, el *trávelin*, el plano secuencia, el montaje, la construcción de sentido.

En ese lenguaje en formación, Pasolini capturó realidades nunca vistas en el cine: los muchachos de los barrios marginales, héroes, antihéroes, sensibles y crueles en el paisaje desolador de las barriadas romanas (*Accattone*; *Mamma Roma*); los rostros de la gente común, que atraviesan la historia y vuelven en la edad de Cristo, la Edad Media, los altiplanos entre Tebas y Corinto en la antigua Grecia (*Evangelio según Mateo*, *El Decamerón*, *Edipo Rey*); las miradas de deseo prohibido, en los lugares del amor clandestino (un puñado de segundos en la estación de trenes de *Teorema*); lo mítico y lo trágico entremezclados (*Edipo rey*, *Evangelio*, *Pajaritos y pajarracos*); los experimentos documentales y de montaje, novedosos y de vanguardia (*Congresos de amor*, *La rabia*, *Apuntes para una Orestíada africana*, *La forma de la ciudad*). Y, por supuesto, los cuerpos: masculinos y femeninos, deseosos y deseantes, atormentados y ofendidos, caníbales y devorados.

El escándalo para Pasolini es la novedad, el atrevimiento, el motor creativo, enfrentarnos a lo nunca visto, volver al desierto de la revelación, como el padre en *Teorema*, co-

rriendo por las laderas del volcán, como San Pablo en el camino hacia Damasco.

Pero el escándalo se transforma vilmente en una pelea en la plaza pública. En su vida, Pasolini tuvo que enfrentar muchas acusaciones y procesos contra su obra, que defendió en tribunales: vilipendio a la moral y a la religión, lo más común. No asistió, por supuesto, a lo que siguió a la proyección de *Saló*, estrenada en París a finales de noviembre de 1975. Lo triste no fue la censura que la alejó de las salas durante una década, sino la supuesta pornografía que terminó clasificándola. En muy pocas ocasiones se ha enfrentado esa película, porque – no hay dudas – sigue asustándonos. Ojalá los aniversarios sirvan para eso, para ir hacia un gran poeta de palabras e imágenes, sin miedo.

En Colombia, con ocasión de los cien años del nacimiento de Pier Paolo Pasolini, se realizarán retrospectivas y conferencias con el apoyo del Istituto Italiano di Cultura en Bogotá, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, la Cinemateca de Bogotá, el Centro Colombo Americano y la Corporación Cinefilia de Medellín.



# Pasolini: nuestro santo y profano patrono

María Ochoa | Leonardo Cataño  
Pasolini en Medellín

A unas cuantas cuadras de la iglesia de la Divina Providencia del barrio Popular N.° 1 en el nororiente de la ciudad de Medellín, una frase bíblica decoraba el largo muro donde *parchaba* el extinto combo de la Caseta: “Porque muriendo, murió el pecado una vez para siempre, pero viviendo, vive para Dios” (Romanos 6, 10). Ese pequeño detalle en el complejo laberinto de la periferia nos perturbó. Algo nos decía, pero no lo entendíamos en ese momento. Y mucho menos, sabíamos el lugar a donde nos llevaría.

Estudiábamos Antropología en la Universidad de Antioquia, y en nuestra cabeza se mezclaban lecturas y preguntas de todo orden, culturales, sociales y estéticas; no era fácil entender a la vez nuestra práctica científica, su tradición institucional, con toda la carga colonial que escondía, y una ciudad violenta, que desde que iniciamos nuestra carrera, en 1999, nos había dicho con el asesinato del profesor Hernán Henao que los muros de la universidad no eran suficiente protección y que era peligroso el solo hecho de pensar a los otros.

Debíamos decidir qué tema escoger para nuestra tesis de pregrado en Antropología, y creíamos que aquella frase bíblica en una esquina *non sancta*, nos estaba llevando a un proyecto sobre religiosidad popular, pero también queríamos seguir haciendo documental (habíamos rodado en San Basilio de

Palenque y en Barrio Triste) y queríamos, además, que estos audiovisuales fueran en diálogo horizontal con nuestros interlocutores. Y fue ahí donde un hombre, con la pinta de un estudioso de museo y al que solo le faltaba el corbatín, apareció en nuestras vidas y abriéndonos los ojos al cine y a la literatura de Pasolini, y nos dio una idea que podría juntar todos estos deseos. Aquel hombre es Luca d’Ascia, historiador del Renacimiento y militante de una izquierda que cree, antes que en el marxismo, en Dionisio y en el carnaval y en las artes como primera revolución, quien nos invitó al seminario “El mito trágico en la obra de Pier Paolo Pasolini”, que programaba Comfenalco bajo la directriz del crítico Pedro Adrián Zuluaga.

La idea, que luego formalizaríamos como nuestra tesis, sería un taller donde pondríamos en discusión con los jóvenes de los barrios de Medellín la obra de Pasolini y los puntos de encuentro y distancia que podría tener la periferia romana con la de nuestra ciudad. El proyecto fue bautizado con uno de esos largos nombres propio de las tesis de ciencias sociales: “Pasolini en Medellín, apuntes para una etnografía visual sobre la periferia urbana”, pero más allá de esa primera idea de un taller de difusión de la obra de Pasolini, se convirtió con el tiempo en un método de trabajo audiovisual colaborativo (es decir, con comunidades), que partió de la conexión con Pasolini y su literatura,

sus preguntas por las religiones vernáculas y populares, la ética y estética de lo(s) marginado(s), y una noción de lo primitivo como hierático, una fuerza del pasado capaz de trastocar el presente, nuestro presente.

Fuimos los primeros en la historia del Departamento de Antropología que logramos graduarnos presentando una serie de cortos audiovisuales. Siempre se ha exigido que lo principal sea la producción de una tesis, que institucionalmente es concebida como un texto. Nosotros simplemente jugamos con las reglas: lo audiovisual sería el cuerpo central del proyecto, lo textual un anexo.

El apoyo de los profesores a nuestro impulso por el cine etnográfico, la antropología visual y demás, nos permitió continuar como docentes de estos temas en la carrera y muchos más estudiantes pudieron concretar su necesidad de pensar lo cultural desde las imágenes. Con los amigos del cineclub que habíamos conformado, los jóvenes que se quedaron con nosotros de los nuevos procesos que fuimos constituyendo en otras periferias, y otros cercanos que venían de otras disciplinas como la comunicación, decidimos formalizar nuestro colectivo como Pasolini en Medellín.

Desde entonces han pasado un poco más de quince años. Como fieles a cualquier patrono, profanamos el mensaje de nuestro santo, amañamos su poder a nuestras necesidades vanas. Traicionamos quizá lo que para él podría ser un cine desde las periferias y el tercer mundo. Sin embargo, sentimos que somos esperanza y posibilidad para una época que él profetizó de una oscuridad y mezquindad absolutas; esperamos que esto sea suficiente para ser absueltos.

En 2015, al cumplir diez años de Pasolini en Medellín, María Ochoa Sierra, quien fuera en ese momento la directora de nuestro colectivo, propuso un dossier sobre Pasolini. Queremos apoyar este homenaje al natalicio de nuestro santo y profano patrono con dos textos de aquella compilación en que damos una respuesta más profunda a la conexión de nuestro hacer con la producción de este gran pensador y artista.

## Por qué nos llamamos Pasolini en Medellín

Pier Paolo Pasolini, el cineasta, es el más conocido, aunque comenzó a hacer cine casi con cuarenta años de edad, y sin saber muy bien cómo se hacía una película. Existió primero el poeta, el escritor que fue desde los siete años, el amante de la literatura que convirtió cuentos, obras de teatro, novelas y un Evangelio en guiones para la narrativa audiovisual.

Pasolini era, también, un estudioso de la cultura, trataba de desentrañar esa palabra y encontrar en lo popular el alma de la misma; a diferencia del marxismo oficial en cabeza del Partido Comunista, su crítica a la derecha no caía en esquemas panfletarios ni racionales, sino en atavíos poéticos, hasta delirantes. Contra la cultura unificadora y masificadora, contra los discursos hegemónicos fue su obra, como dice en su última entrevista:

El rechazo ha sido siempre un gesto esencial. Los santos, los ermitaños, pero también los intelectuales. Los pocos que han hecho la historia son aquellos que han dicho no, en absoluto los cortesanos y los ayudantes de los cardenales (Pasolini, 1975).

Fue también, a su manera, etnógrafo; publicó su primera novela, *Ragazzi di vita*, en la que relata la vida de los jóvenes de barrios populares en Roma y cómo esa cotidianidad resiste a la Roma ocupada por norteamericanos y británicos. Una de esas estrategias de guarida para la cultura fue su interés por el friuliano, una lengua de origen románico que, contra el clerical y hegemónico italiano, debía ser conservada rescatando el lenguaje autóctono como forma primigenia de resistencia. En esa senda, durante la Segunda Guerra Mundial, en la década de los 40 y entre Casarsa y Versuta, forma a muchos niños de la zona y crea la *Academiuta di lenga furlana*, consciente de la importancia de los procesos formativos a las nuevas generaciones que aún no desfilaban como réplicas de “ciudadanos del mundo”.

Que Pasolini, sin conocimiento de la técnica y aborreciendo la televisión, con la metáfora como su privilegio narrativo, porque la literalidad nos tiene muertos, haya empezado a hacer cine, nos provoca. El humor negro, el gusto e inspiración literarios, la poesía como recurso narrativo, la apuesta por la cultura y la representación, allí donde no está homogenizada ni por la izquierda ni por la derecha, y el proceso formativo con jóvenes en ese rescate, es lo que retomamos de Pasolini y desde donde encontramos un nombre, una corporación de antropología visual donde el elemento etnográfico es el que nos invita a soñar con la imaginación.

Tal vez, y para no hacer sólo gala del elogio que es molesto, no hemos asumido totalmente ese espíritu aguerrido del poeta que afrontó cárcel, casi treinta procesos en tribunales y una vida corta pero dedicada con firmeza a decir que “estamos todos en peli-

gro”. En peligro de ser idénticos, de vestir igual, cada vez más cosmopolita, alta gama de extranjerismos, más televidentes, mediatizados. Honramos la memoria de nuestro Pasolini en Medellín, un refugio en Latinoamérica para la crítica y la pesquisa por la cultura.

## La respuesta de Pasolini que nunca llegó

A los muertos famosos se les atribuyen más historias que a los dioses y se dice de ellos que no hay ni uno malo. Son significantes cocos donde depositamos las representaciones de los anhelos propios. El muerto bueno es Pier Paolo Pasolini. Hemos llevado su nombre con apellido de ciudad latinoamericana durante más de quince años, Pasolini en Medellín. Lo invocamos por cierta mirada de oráculo sociológico en sus escritos, un cine que interpela a los arquetipos culturales como en los sueños, la pedagogía política para persuadir a la juventud de su tiempo y la entrega pasional a causas de la contestación sin tregua o cualquier modo de inconformidad poetizada en verso, en prosa o en cine; un talante tozudo.

En la adolescencia eterna de nuestro colectivo, nos identificamos con el primer Pasolini por crear obra en un paisaje de ceguera política, por gritar con infundia y voz acérrima donde impera el silencio alimentado con terror o facilismo consumista, donde se opta por criminalizar y pauperizar a los sectores populares como garante de la productividad de un sistema económico que redistribuye las miserias entre la mayoría de la población. Ciudades y vida violentas, dirigentes obcecados, población maniatada por

la pobreza y la ignorancia. A cambio, cine, metáfora y etnografía de la liberación. Así hemos creído proceder, por lo menos desde el deseo. Esto, anotaríamos, condensaría la figura de Pasolini cuando la invocábamos como gurú al dictar talleres a jóvenes y grabar video con ínfulas de cine en las laderas aguerridas de Medellín. Es más que todo un referente de personalidad y espíritu.

A ese Pier Paolo de los años 60 le encendíamos velas para alumbrar el trabajo realizado con jóvenes de barrios de periferia urbana. En aquel tiempo, para él era viable incentivar el espíritu de crítica o contestación, como lo denominaba, antes de que la trivialización imperante arrasara con originalidad del espíritu popular e impusiera la muerte del hombre en el conformismo, el cual, constituía una cualidad innata a la que se debía ofrecer resistencia con todas las fuerzas. También era, y es para nosotros, el catecismo según Pier Paolo en *Voto Partito Comunista Italiano*:

[...] Nunca como ahora, cuando la fascinación del *qualunquismo* neocapitalista —eficiencia, iluminismo cultural, buena vida, abstraccionismo y motel— actúa sobre todo en los espíritus más simples, que se ilusionan con cambiar la propia vida imitando como mejor pueden la vida vulgarizada de los privilegiados o incluso, encontrando suficiente la conciencia de ello, la revolución de la estructura se hace necesaria. Yo creo que no se trata solo de salvación de la sociedad: creo que se trata además del hombre en sí.

En intimidad, quisimos heredar el arquetipo de la pasión de Pasolini. Nos reunimos conocidos y nos entregamos artística e intelectualmente

a una apuesta colectiva acordada con, como debía ser según él toda iniciativa; “rebeldía, narcisismo y amor por la propia identidad”. En un amaño interpretativo, nos olvidamos de su real desencanto respecto a la cultura metropolitana de finales del siglo xx para conservar la visión de que es posible un proyecto de compromiso y cambio a partir de la investigación cultural, el activismo audiovisual y la exploración estética permanente. Es decir, la antropología audiovisual con influencia de autor que experimentamos desde un principio en los barrios como un camino construido de pedagogía audiovisual etnográfica para la transformación de las mentalidades: en otras palabras, el principio misional de Pasolini en Medellín.

Sin embargo, en los años setenta, como un giro hacia la desesperanza que deparaba a la cultura, en especial a la juventud imbuida en el consumismo, la neurosis, la insatisfacción y libertad erotómana del 68, Pasolini expresaba el descontento con mayor énfasis. A modo de reflejo, los vaticinios de ese desenlace sin expectativa se manifestaron en nuestro proceso con amaneramiento. Podríamos decir que se conservó el narcisismo y el amor por la propia identidad, pero el ímpetu rebelde de la creación de obras originales menguó por ciertas presiones de la sociedad, el desgaste en las relaciones personales y los compromisos económicos. En otras palabras, se condensaron los efectos de los errores de enfoque y de cambio de actitud como le sucedió a él mismo a lo largo de su experiencia en un lapso menor a dos décadas:

[...] Desde hace ya mucho tiempo iba yo repitiendo que siento mucha nostalgia por la pobreza, la mía y la de los otros, y que nos habíamos equivocado en creer que la



pobreza era un mal. Afirmaciones reaccionarias, que yo sin embargo sabía qué hacía desde la posición de izquierda extremista aún no bien definida y por cierto fácilmente definible [...] el dolor de verme rodeado por gente que ya no reconocía –por una juventud vuelta infeliz, neurótica, afásica, obtusa y presuntuosa por las mil liras de más que el bienestar les había puesto en los bolsillos [...] Como compensación será suficiente que sobre el rostro de la gente vuelva el antiguo modo de sonreír; el antiguo respeto por los otros que era respeto por sí mismo; el orgullo de ser eso que la propia cultura “pobre” enseñaba a hacer [...]Entonces se podrá tal vez comenzar de nuevo desde cero.

Ya en 1975, Pasolini repetía hallarse en peligro, diciéndolo a los periodistas, escribiéndolo en poemas y convirtiéndolo en las secuencias cinematográficas de *Saló o los 120 días de Sodoma*. Horas antes de ser asesinado, respondía a su entrevistador que

todos estaríamos particularmente satisfechos con las conspiraciones en nuestra contra porque nos aliviarían del peso de lidiar en la cabeza con la verdad. ¿No sería entonces maravilloso si, mientras estamos aquí discurrendo, alguien en el sótano crea un plan para matarnos?.

Furio Colombo cerró la entrevista con una pregunta que Pier Paolo se llevó consigo con el propósito de responder al día siguiente:

Pasolini, si es así como ves la vida, no sé si vas a aceptar esta pregunta: ¿Cómo esperarías evitar el riesgo y el peligro que ello implica? –Por favor, déjame pensar esta pregunta –respondió–. Para mí es más fácil escribir que hablar. Mañana en la mañana te entrego las notas que escriba al respecto.

Al otro día, el cuerpo de Pasolini reposaba en la morgue de la estación de policía de Roma. La respuesta nunca llegó.

Hoy nos inquieta el destino que le sobrevino al autor del cual se inspiró un proyecto de vida que continúa en construcción, porque si desde una perspectiva de la psicología analítica los héroes míticos cumplen cabalmente desenlaces arquetípicos escritos en las tragedias clásicas, el de Pasolini fue como un destino anunciado de cierta manera que por supuesto no deseamos repetir. Desde Pasolini en Medellín conjuraremos el mito. La tarea será no aplazar respuestas cuando a nuestro alcance estén las herramientas de la narración, la conversación incesante y la creación de lenguajes, siempre y cuando podamos aportar algo en medio de la amenaza que implica vivir en un contexto peligroso y transmitirles este mensaje a otros que participan en el diálogo de la creación.

Vivir es fenomenal y una muerte memorable no equivale a una vida sin riesgos.

## “Un poeta ha de tener ilusión”

Pier Paolo Pasolini

### ¿Escribo poesías?

No, no escribo poesía desde hace dos o tres años. La verdad es que no me lo esperaba. Empecé a escribir poemas cuando tenía siete años, y he seguido escribiendo sin interrupción hasta hace dos o tres años. ¿Que por qué ya no escribo poemas? Porque ya no tengo destinatario. No veo con quién dialogar utilizando esa sinceridad típica de la poesía, que llega incluso a ser cruel. Durante años he creído que existía un destinatario de mis “confesiones” o de mis “testimonios”. Pero ahora me he dado cuenta de que no existe; de que con los amigos no es necesario expresarse a través de la poesía: se expresa uno existiendo. Las exageraciones, los excesos y las ideas de cada uno se expresan viviendo. La poesía necesita que haya una sociedad (es decir, un destinatario ideal) capaz de dialogar con el pobre poeta. En Italia no existe tal sociedad. Existe aún un buen pueblo simpático (especialmente allí donde no llegan los periódicos ni la televisión) y una pequeña élite de burgueses cultos y desesperados. Pero una sociedad con la que uno se pueda poner en contacto a través de la poesía no existe. (Lo digo porque un poeta ha de tener ilusión, pero cuando la ha perdido no debe figurarse que la tiene todavía).

### Versos finos como líneas de lluvia

*Hay que condenar  
severamente a quien  
crea en los buenos sentimientos  
y en la inocencia.*

*Hay que condenar  
igual de severamente a quien  
ame al subproletariado  
carente de conciencia de clase.*

*Hay que condenar  
con la máxima severidad  
a quien escuche en sí mismo y exprese  
los sentimientos oscuros y escandalosos.*

*Estas palabras de condena  
han empezado a resonar  
en el corazón de los años cincuenta  
y han continuado hasta hoy.*

*Mientras tanto la inocencia,  
que efectivamente existía,  
ha empezado a perderse  
en corrupciones, abjuraciones y neurosis.*

*Mientras tanto el subproletariado  
que efectivamente existía,  
ha acabado por convertirse  
en una reserva de la pequeña burguesía.*

*Mientras tanto los sentimientos  
que eran por naturaleza oscuros  
han sido atropellados  
en la añoranza de las ocasiones perdidas.*

*Naturalmente, quien condenaba  
no se dio cuenta de todo eso:  
él continúa riéndose de la inocencia,  
desinteresándose del subproletariado*

*y declarando los sentimientos reaccionarios.  
Continúa yendo de casa  
a la oficina de la oficina a casa,  
o si no enseñando literatura:*

*es feliz por el progresismo  
que le hace parecer sagrado*

*el deber de enseñar a los criados  
el alfabeto de las escuelas burguesas.*

*Es feliz por el laicismo  
por lo que es más que natural  
que los pobres tengan casa  
coche y todo lo demás.*

*Es feliz por la racionalidad  
que le hace practicar un antifascismo  
gratificante y elegido,  
y sobre todo muy popular.*

*Que todo esto sea banal  
ni siquiera se le pasa por la cabeza:  
en efecto, sea así o no sea así,  
él no saca nada.*

*Habla, aquí, un mísero e impotente Sócrates  
que sabe pensar y no filosofar.  
que, sin embargo, tiene el orgullo  
no sólo de ser un entendido*

*(el más expuesto y descuidado)  
en los cambios históricos, sino también  
de estar directamente  
y desesperadamente interesado en ellos.*







# Una biblioteca con capa roja

Luis Bernardo Yepes Osorio

La biblioteca de Caperucita Roja, de la que soy propietario en El Retiro, un municipio ubicado a treinta y seis kilómetros de la ciudad de Medellín, se inicia con dos libros.

En la década de los noventa no supe que estaba gestando una biblioteca especializada. Yo iba por los barrios de las distintas comunas de la ciudad mostrando obras infantiles y juveniles que habían trascendido en el tiempo. Mi intención era que los docentes disfrutaran con sus alumnos narraciones originales de Charles Perrault, los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen y otros autores clásicos y contemporáneos. En esa búsqueda me sorprendió una Caperucita Roja en la cual ella desaparecía para siempre en el vientre del lobo, junto con su abuela. El autor, Perrault — un francés que solía justificar las guerras expansionistas de su jefe el Rey Sol, pero desconfiaba de los combates de cama que él, Luis XIV, organizaba en el Palacio de Versalles —, al final de su relato nos despacha con una moraleja en verso donde advierte que: “las niñas bien hechas y bonitas hacen mal en oír a ciertos lobos, generalmente con un carácter dulce, afable y complaciente, que sin ruido, ni hiel, ni irritación, persiguen a las jóvenes doncellas llegando tras ellas hasta su habitación...”. Mi sorpresa se apaciguó cuando encontré una versión en la cual no solo aparece un cazador que rescata a nieta y abuela, sino que, días después, ante la misma circunstancia, ellas engañan a un nuevo lobo y consiguen que muera despellejado en una artesa con

agua hirviendo. Los autores que salvan a la niña y a la abuela y les dan heroísmo, dos filólogos y bibliotecarios alemanes, tenían otro propósito: dar a conocer la lengua en su forma más coloquial. Sus nombres: Jacob y Wilhelm Grimm.

Leer y conversar inspirados en estas dos versiones, hizo que algunos de mis fugaces alumnos rememorasen otras Caperucitas que por esos días les habían llegado a sus vidas, tal como una versión de *Caperucita Eléctrica* de Janosch, autor alemán nacido en una población ahora polaca, Hindenburg de la Alta Silesia. Una contada al revés por el hijo de una profesora y traída a mí de regalo en un casete del que, en el momento mágico de poner a rodar en casa en mi grabadora Sanyo, emergió una tierna voz infantil narrando el cuento *Tacirupeca Jaro*. En otro casete, años después, en una población de España llamada Peñaranda de Bracamonte, un bibliotecario me regalaría la única versión pornográfica que tengo en una cinta; es de origen cubano. Por los días en los que recibí la *Tacirupeca Jaro*, una amiga viajó a España y en la Feria del libro de Madrid encontró, en una hoja suelta de color verde e impresa por ambos lados, una versión donde el lobo narra, en primera persona y desde su punto de vista, cómo sucedieron los hechos a partir del instante en el que una niña vestida con una extraña caperuza roja atravesó “su” bosque. También en esa época descubrí en la biblioteca pública de Comfenalco, Antioquia, una versión de una Caperucita donde

se veía en la carátula a la niña montada en una bicicleta, rauda espantando animalillos del bosque: es la revisión que de la niña de rojo hace el escritor inglés Tony Ross.

Viajé luego a Ciudad de México y en la librería *Gandhi* de la avenida Miguel Ángel de Quevedo encontré en soporte VHS (Video Home System), tres películas: *La Caperucita Roja*; *Caperucita y sus tres amigos*; y *Caperucita Roja y Pulgarcito contra los monstruos*, de un director mexicano llamado Roberto Rodríguez, famoso por haber inventado, junto con su hermano, el primer aparato de grabación óptica en Estados Unidos, al cual se le denominó Rodríguez Sound Recording System. Y para ponerle una cereza al postre, cuando llegué del viaje, mi novia tenía para esa incipiente biblioteca una muñeca hecha por unas señoras de la comuna nororiental de la ciudad, las mismas que se encargaban de crear y producir los llamados alumbrados de diciembre. La muñeca son los tres personajes en uno: en una posición es una niña peinada con trenza rubia y vestida con falda de algodón y capa roja con caperuza. Al ponerla de cabeza y girarle la falda, la muñeca de repente se convierte en el lobo feroz vestido con el camión y el gorro de la abuela. Y si queremos ver a la abuela, es necesario cubrir con el gorro el hocico del lobo y darle vuelta, entonces surge la anciana sonriente con gafas y pelo gris. Lo maravilloso es que esta misma muñeca, adoptando rasgos de otras culturas sigue llegando a la biblioteca: hay mexicana, española, húngara, francesa y croata, las acompaña un libro de Catherine Orenstein titulado *Caperucita al desnudo* donde la autora describe una muñeca similar con la que jugaba en su infancia en Estados Unidos, por allá en los años setenta.

Se entiende que había nacido una biblioteca especializada con diversos soportes y matices, solo requería de unos anaqueles exclusivos, pues libros, objetos y videos compartían espacio con los libros de cada día: los de Onetti, Gabo, Vargas Llosa, Cohen, Gelman, Canetti, Cortázar, Steinbeck, Nietzsche, Vargas Vila, Galeano, Dahl, Nöstlinger, Gripe, los nadaístas, la poesía zen, los surrealistas, la *Ilíada*, esos y otro puñado de autores y títulos que fueron apareciendo en mi vida con el propósito de sacarme de la penumbra y guardarme del horror.

En el año 2012, finalmente, construimos, mi pareja y yo, un salón exclusivo y allí creamos la biblioteca con capa roja, para deleite propio, de conocidos, y de extraños enterados de su existencia. Extraños que después de la primera visita dejan de serlo y, la mayoría, se convierten en reincidentes visitantes que arrastran nuevas compañías y potenciales donantes con el reto personal de ofrecer un libro singular o un artilugio original. Esta es una biblioteca que, en lugar de prestar libros para llevar, ofrece una conversación colmada de anécdotas relacionadas con la llegada de cada libro, objeto o pintura. Por ejemplo, el primer cuadro surgió a cambio de una conferencia sobre el origen y la trascendencia de *Caperucita Roja*. Esa fue la original manera que encontraron los amigos de la Casa de la Cultura del municipio de Rionegro, Antioquia, para agradecer mi esfuerzo: honrarme con una *Caperucita Roja* en pastel del artista José Javier Toro.

Por tanto, en la actualidad, la biblioteca está compuesta de una colección literaria de versiones originales, de revisiones inspiradas en las de Perrault y en la de los hermanos Grimm, en papel y en soporte digital, y en

varios idiomas: árabe, polaco, griego, holandés, noruego, turco, italiano, húngaro, finlandés, ruso, macedonio, farsi, serbio, alemán, coreano, checo, portugués, francés, lituano, letón, inglés, vietnamita y japonés. De China, en mandarín y en uyghur. De la comunidad ibérica, además de versiones en español, por supuesto, hay unos cuentos en catalán, euskera y gallego. Una colección de libros en miniatura, incluyendo uno en plata que mide un centímetro. Fotocopias con relatos y estudios llegados al azar. También cartas y notas provenientes de personas de algunas ciudades del mundo. Recortes de prensa y publicidad. Pinturas y afiches de distinto tipo, tamaño y orígenes, algunos elaborados con la técnica de ingeniería de papel. Libros autografiados por sus autores. Ensayos de especialistas. Revistas con artículos y reseñas. Películas — incluso una versión de Walt Disney cuando el animador tenía veinte años, y una porno en la cual Caperucita Roja tiene sexo con Nacho Vidal un actor español famoso por el tamaño de su miembro —. Canciones de cantautores como Ismael Serrano, Pedro Guerra y Amancio Prada. Videoclips y programas de televisión donde se encuentra una versión chilena y otra catalana de Caperucita Roja contada

al revés. Juegos de mesa y rompecabezas. También se puede apreciar un acervo constituido por libros *pop-up* o animados, libros troquelados, libros en tercera dimensión, libros en acordeón, libros en tela, y *flip books* o folioscopios.

Entre los ejemplares únicos hay uno elaborado en punto de cruz por la periodista Katharina Haller, otro pintado a mano por la artista Ana Bellido, uno en braille traído de Brasil, y otro elaborado con la técnica de *patchwork* del que solo editó diez ejemplares *Perro Picado Studio* en Ecuador. Estos libros comparten espacio con las aproximadamente quinientas versiones que habitan los anaqueles, muchos de ellos exhibidos y alternándose con los que esperan de lomo su turno para ser expuestos.

Sé de amigas y amigos apasionados por Alicia, *Pinocho*, y *El principito*, colegas que siguen la estela de esta biblioteca que quieren emular y superar. Ojalá lo consigan. Por mi parte, en este lugar me sumerjo y me olvido de los horrores del mundo; pero es verdad que tiene sentido si está al servicio de la gente, de los otros, para que también puedan olvidar, por horas, sus propios horrores.

# Las bibliotecas: lugares con alma

Nathalia Quintero Castro

Las bibliotecas guardan un mágico misterio: pueden ser todo lo que las mentalidades de cada época construyan sobre ellas, así como lo que las personas y pueblos se propongan hacer con ellas. Las bibliotecas saben de sueños y utopías, al ser portadoras de las aspiraciones humanas y de las visiones de la existencia. Pueden, incluso, ser ojos, tacto, oído, gusto, olfato y percepción, si así nos compenetramos con su presencia. El cosmos de las bibliotecas —como bien dice Alejandro Parada— es “polimórfico, ubicuo y orquestal”,<sup>1</sup> sabe de pluralidades y diversidades, da tiempo y espacio a los tiempos disímiles y a los múltiples espacios.

Esa “desmesura” es producida no sólo por ser el resguardo vital de los saberes del mundo y los mundos sino por su imparable explosión simbólica, que las hace objeto, sujeto y, también, relación.

Las bibliotecas son arquitectura, emplazamiento y estructura, puesto que están diseñadas, construidas, materializadas y expandidas objetivamente: el edificio, los libros, los documentos, los archivos, los computadores y otros artefactos; las mesas, ventanas y sillas; los cuerpos, los escenarios, los distintos lugares apreciados y recurrentes. Las bibliotecas en su presencia material y física se constituyen en caminos y laberintos, rutas y sitios. Ellas son objetos de territorializaciones: marcadas e identificadas como propias; defendidas e integra-

das a una identidad, a un modo de ser y de actuar. Esta dimensión física de las bibliotecas las convierte en geografía, pues inauguran las relaciones entre los seres y el medio, entre los seres y el mundo. Ellas llegan, entonces, a ser mapas de nuestra existencia y cartografías de nuestras permanencias. Las bibliotecas son objetos convertidos en territorios que nos ubican y nos recorren, mientras las ubicamos y las recorremos.

Las bibliotecas son entidades semánticas que crean presencias y representaciones, sentimientos y opiniones; espacialidades sensibles y corpóreas que permiten quererlas e imaginarlas, hacerlas nuestras y apropiarlas. Son “seres biológicos palpitanes” que emergen de los imaginarios individuales y colectivos, capaces de impulsar transformaciones personales, comunitarias y sociales. Por ello, las bibliotecas también llegan a ser sujetos: personas, comunidades y muchedumbres, redes simbólicas de almas que devienen en sensación y sentimiento. Son expresiones construidas, soñadas o recordadas. Se trata de las valoraciones atribuidas por los pobladores de estos espacios o lugares, nichos o refugios, semiosferas o centros de contacto/información/lectura/comunicación o encuentro. Las bibliotecas encarnan hábitats,\* cuya dimensión y trascendencia está dada por los cuerpos que transitan, los afectos que se expanden, el peso de las materialidades y la hermenéutica de las prácticas sígnicas de quienes las complementan y vivifican.



Las bibliotecas son también “espacialidades inmateriales”<sup>2</sup> hechas de virtualidades, donde los artefactos tecnológicos, las representaciones gráficas o visuales se vuelven entidades fluctuantes hologramáticas; temporalizaciones en tiempo real que transforman en flujo informacional la sustancia de los cuerpos y la materialidad de los territorios. Se trata de un nuevo acontecer atemporal y multiterritorial, exigido por las dinámicas del sistema, las pandemias y las reestructuraciones sociales inventadas, impuestas o necesarias.

Las bibliotecas son, y están, en sus múltiples estilos y construcciones, en las materialidades, las significaciones y las virtualizaciones, porque ellas tienen la anchura y la dimensión, la extensión y la profundidad que quiera darle cada persona, grupo o colectivo: agencias, “casas de la vida” y de la memoria, recintos de los registros gráficos o semiosferas comunicativas. Las bibliotecas adoptan diversas formas y conservan incólume su esencia: están en todas partes, porque también las podemos traer y llevar adentro. Son piezas musicales en las que la mezcla y el encuentro instrumental, rítmico, melódico y armónico propician el contacto con lo otro.

Las bibliotecas, en tanto “seres biológicos” son lugares con ánimo cuyo aliento, fuerza y vibración la toman de los encuentros que propicia, las pertenencias que inauguran; la creatividad que impulsan; las memorias que entrecruzan y las esperanzas que proyectan. Las bibliotecas viven, se crean y se “almatizan” por efecto de las letras que preserva en sus anaqueles, lugares míticos de los sueños, la rememoración de quienes fueron, las luces para viajar y navegar, los

misterios de la materia, la posibilidad para ver, saber y reconocer mundos diversos, distantes y cercanos.

En tiempos de pospandemia es bueno re-poe-tizar los espacios bibliotecarios para volvernos a encontrar y restituir los lazos de nuestra pulsión gregaria, comunitaria y colectiva, a la vez, para reponer los lugares personales e individuales donde también somos.

Las bibliotecas, al ser lugares para la lectura y el conocimiento, son agentes propiciadores de las coincidencias afectivas donde la conversación, la reunión y la configuración de sociabilidad son la oportunidad para aprender de los otros y de lo otro: las letras habladas, leídas o escuchadas. Las voces de quienes relatan y recuerdan hacen parte de la atmósfera cósmica de las bibliotecas, siempre exuberantes en elementos, usos y valoraciones.

Estos lugares con ánimo, además de ofrecer información, libros y diversión, han sido y podrán seguir siendo escenarios desde los cuales podamos leer más y mejor la realidad, aprehender la riqueza cultural y espiritual de todos los tiempos, las personas y los lugares, un territorio que enseña a escuchar y a saber de otros territorios.

Las bibliotecas han sido y pueden seguir siendo el faro que ilumina los procesos de rescate de la memoria oral de los pueblos y el reconocimiento de las voces no escuchadas, lugar para las muchas y diversas lecturas, el nicho para avivar la escritura, y la creación de ideas y de contenidos.

Se trata de que su ánimo encienda las muchas almas a través de la palabra hablada,

escrita, escuchada y sentida. Fuentes y fuerzas que se vuelven crisol, fermento y alimento de un modo de vivir y convivir. Volver a ellas, a estos lugares con alma, como una febril oportunidad para actualizar el nexo con las fuerzas telúricas que mueven todos sus cantos.

## Nota

- \* El hábitat considerado como lugar donde crece la vida, nicho y entramado de relaciones entre los seres vivos, animados o inanimados, lugar o espacio donde se vive y se comparte.

## Referencias

- 1 Parada, A. (2008). Presentación: para una socio-bibliotecología de la biblioteca pública en América Latina, en Moncada, D. *La biblioteca pública como institución social*, Universidad de Antioquia-Escuela Interamericana de Bibliotecología, p. 9.
- 2 Parada, A. (2015). Espacialidad y bibliotecas. Reflexiones sobre una breve tipología del espacio bibliotecario, en *Información, Cultura y Sociedad*, (33), p. 8.

# Biblioteca Pública Piloto, 70 años

Jairo Morales Henao

*La tarea no es durar.*

Ma nuel Mejía Vallejo

A doña Luz Posada de Greiff

Desde su primer vagido en la vieja casa de La Playa con Córdoba, la Biblioteca Pública Piloto fue más que una biblioteca: tres años después de su fundación promovió una exposición de fotografía que dio origen al nacimiento del Club Fotográfico Medellín; y en ese mismo año, 1955, organizó una muestra de reconocidos maestros antioqueños de la pintura, un total de veintidós cuadros de artistas entre los que hacían presencia, para citar solo unos pocos, Horacio Longas, Eladio Vélez y Luis Eduardo Vieco.

Esos dos acontecimientos demostraron ser con el tiempo algo más que hechos fortuitos, fueron actos fundacionales, un pacto de alianza entre la Biblioteca y las artes plásticas, una marca de agua que signaría su devenir hasta el día de hoy.

Ya en los años 70 del siglo pasado vendrían exposiciones de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Pedro Nel Gómez, Marco Tobón Mejía, Ignacio Gómez Jaramillo, Enrique Grau, Débora Arango, Aníbal Gil, Dora Ramírez, Omar Rayo, Edgar Negret, Luis Caballero, Augusto Rendón, Félix Ángel, León Ruiz, Jorge Cárdenas, Maripaz Jaramillo, y más adelante, de Óscar Jaramillo, Germán Botero, Luis Fernando Valencia,

Fernando Jaramillo, Antonio Suárez, Gustavo Jaramillo, Fredy Serna, y muchos otros: las salas de exposición de la Piloto (designación popular de la institución en el habla ciudadana) ratificaban a los consagrados y le abrían el espacio al mensaje de los renovadores, al arte de vanguardia. Uno de los lugares del país donde se revisitaba a los maestros del arte colombiano y donde acontecía el nuevo arte nacional, era en la Piloto. Por eso exponer en sus instalaciones se constituyó en aspiración de todo artista novel en busca de reconocimiento.

Fue entonces natural el paso de las exposiciones individuales a las colectivas y a los salones regionales y nacionales como “Artistas jóvenes de Antioquia”, en 1980, y “Primer Salón Nacional de Artistas Colombianos de la Zona Occidente” en 1976, 1978, 1980 y 1985. Y fiel a su espíritu democrático tuvieron cabida también salones del magisterio, de los graduandos del Instituto de Bellas Artes, de artistas de las comunas, y desde luego, de los niños de los talleres de arte de la Piloto.

Y en 1969 dieron comienzo los murales con *El mundo que nos rodea*, realizado por Dora Ramírez con la colaboración de diecisiete niños de su taller de pintura; en 1980 Pedro Nel Gómez pinta el segundo, un fresco al que tituló *Homenaje a la inteligencia antioqueña*, y en ese mismo año el ceramista Pablo Jaramillo culmina su intervención de barro en la entrada de la institución a la que tituló *Tierra, aire, fuego y agua*.

Como deriva de esa presencia aluvial del arte, y por adquisición o donación, la Biblioteca cuenta hoy entre sus bienes patrimoniales con una pinacoteca de aproximadamente quinientas obras.

En el campo de la fotografía el camino fue diferente en su curso inicial, pues en principio predominó la pintura, pero con resultados igualmente sobresalientes se abrió presencia la obra fotográfica de artistas locales. Lo que dio comienzo con la adquisición del archivo del fotógrafo yarumaleño Benjamín de la Calle y se amplió luego notablemente con los archivos de Melitón Rodríguez, que incluían los de su hermano Horacio Marino Rodríguez, arquitecto y fotógrafo, y de los descendientes de los dos, y más tarde, entre otros, de un total aproximado de treinta y cinco archivos, entre los que se cuentan los de Gabriel Carvajal, Diego García, León Ruiz, Horacio Gil Ochoa, y más recientemente el de Pablo Guerrero, el Archivo Fotográfico de la BPP cuenta con la cifra impresionante de un millón setecientos mil fotogramas, de los cuales más de veinticinco mil imágenes están disponibles en la página web, y cronológicamente abarcan desde 1848, “que corresponde casi a la fecha de la llegada de la fotografía a Colombia en 1848 hasta 2005”. Hablamos de “la colección de negativos fotográficos más robusta, completa y mejor conservada de América Latina”.

Esta realización notable le valió a la Piloto en noviembre de 2012, el reconocimiento por parte de la Unesco como “Registro Regional de la Memoria del Mundo”. Esos fondos le han permitido a la BPP, con base en sus recursos y con el apoyo de otras instituciones, editar libros como *Melitón Rodríguez, Cien años de la fotografía en Antioquia, Enviado en*

*imágenes, Memoria de ciudad y Cochise*, entre otros títulos.

Vendría luego la creación de la Cámara de maravillas, que sería inaugurada en marzo de 2020. Se concibió como un museo interactivo donde se cruzaran las riquezas documentales de la Sala Antioquia, la historia y su relato, con el referente de imágenes del Archivo Fotográfico de la BPP, de manera que uno y otro legado documental de la región antioqueña se fusionara con el otro en los vasos comunicantes de los dispositivos o montajes del museo. Aquí, en esa cercanía, las palabras, el relato, la historia, se corporizan, cobran vida como en una lámpara de Aladino. “Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo”, escribió Bachelard.

También en la literatura la BPP ha sido mucho más que una biblioteca pública. La Piloto es un capítulo vivo de la literatura colombiana, un lugar donde el movimiento literario ha acontecido y lo sigue haciendo. Para empezar, en su auditorio y salones auxiliares, han hablado Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Camilo José Cela, Manuel Puig, Sergio Pitlor, Giovanni Quessep, Ernesto Cardenal, Germán Espinosa, Rafael Humberto Durán, Darío Ruiz Gómez, Óscar Collazos, Roberto Burgos Cantor, Fernando Vallejo, entre los que me llegan a la memoria en este momento. Y, en general, para todos los escritores colombianos la Piloto ha sido espacio de cátedra abierta donde divulgar su obra y dialogar con los asistentes a los talleres de escritura y con el público en general, mientras fueron dirigidos por Manuel Mejía Vallejo y Jaime Jaramillo Escobar, y con posterioridad por quienes han continuado dirigiéndolos; entre otros escritores que nos han visitado como parte de la asistencia a



los talleres, podemos citar a Raúl Gómez Jattin, Rocío Vélez de Piedrahíta, Fanny Buitrago, Ramón Illán Bacca, Enrique Serrano, Piedad Bonnett, José Luis Garcés González, Harold Kremer y Santiago Gamboa.

Porque los talleres de escritura de la Piloto son parte sobresaliente de ese capítulo de la literatura que es la Piloto. El llamado Taller de Escritores tiene cuarenta y cuatro años de funcionamiento ininterrumpido; cerca de cuarenta el de poesía, dirigido hasta su muerte por el poeta Jaime Jaramillo Escobar; más de treinta, el taller de jóvenes, que ha contado como directores a Claudia Ivonne Giraldo y Jorge Iván Agudelo, y el de adultos mayores, que se acerca a los treinta años, y también ha sido dirigido por varios profesores. Dos generaciones de escritores se han formado en ellos, demostrando, como dice Vargas Llosa, que “se puede enseñar y aprender a escribir, más no a crear”, aserto demostrado porque unas decenas de asistentes han conseguido que editoriales prestigiosas de la ciudad publiquen su primer libro de cuentos y novelas que les han editado luego sellos comerciales, por los premios locales y nacionales que se cuentan por decenas en diferentes concursos, y por las propias publicaciones que la Piloto ha hecho en su sello editorial de esa producción. La continuidad de esos talleres ha demostrado que respondían a una necesidad histórica, y que la idea romántica de la escritura como fruto de la inspiración ha dado paso desde el modernismo a la escritura creativa literaria concebida como resultado de las muchas y constantes lecturas, del talento natural, de la disciplina en el oficio y de la conciencia autocrítica creada por el ejercicio constante de la crítica realizada con fundamentos conceptuales.

La Biblioteca Pública Piloto ha hecho todo eso, y más, durante estos setenta años, sin dejar de ser por eso aquello para lo cual fue creada: como apoyo no académico de la educación formal y académica en la educación primaria, secundaria y aun universitaria. Esta tarea ha sido cumplida con un fondo bibliográfico de doscientos cuarenta mil libros aproximadamente, incluyendo, claro está, los fondos de sus filiales y secciones especializadas, como la Sala Antioquia y la Sala Patrimonial, y de una hemeroteca que cuenta con dos mil setecientos ocho títulos de revistas y más de doscientos cincuenta mil ejemplares, entre las que se cuentan las principales revistas culturales colombianas del siglo XX, y algunas de primer orden en el continente como *Sur* y *Orígenes*. Pero en ese papel de apoyo a la educación formal con criterio democrático y pluralista, ha ido mucho más allá dando lugar a ciclos de educación gratuita y no académica como la “Cátedra abierta”, en asocio con el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, y “Los jueves de la ciencia”, y ha facilitado su auditorio para la realización de la “Cátedra Luis Antonio Restrepo”.

Agregar a la sede central el funcionamiento de cuatro filiales (San Javier La Loma, San Antonio de Prado, Pedregal y Campo Valdés) se constituyó en un paso notable para erigirse aun más como Biblioteca Piloto. Pero en la línea de no limitarse a cumplir bien con su misión, incorporó en 1985 un horizonte más amplio: se asumió garante de la recuperación, conservación, organización y difusión de la identidad cultural de la región antioqueña con la creación de la Sala Antioquia, que propuso como primera tarea recuperar el patrimonio bibliográfico antioqueño. Así, del acervo inicial de mil qui-

nientos libros, mil revistas y quinientos folletos, ha pasado, en cerca de cuarenta años, a contar en la actualidad con alrededor de treinta mil ejemplares, correspondientes a unos veinte mil títulos; veintidós mil ejemplares de revistas (fondo donde se cuenta con las más destacadas revistas antioqueñas de los siglos XIX y XX); un fondo de diez mil caricaturas, tres mil folletos aproximadamente, más de dos mil seiscientos catálogos de arte, y unos setecientos cincuenta mapas y planos. La Sala Antioquia conserva también las bibliotecas de León y Otto de Greiff, y con los archivos personales de varios escritores y personalidades de la región, como Adel López Gómez, Manuel Mejía Vallejo, los Panidas, los Nadaístas, José Restrepo Jaramillo y José María Bravo Márquez, y otros igualmente significativos.

Como herramientas para la difusión de su actividad, promocionar sus servicios, acrecentar sus acervos, y promover la reflexión, el estudio y el pensamiento sobre el quehacer histórico y cultural de la región, la Piloto contó en el pasado y cuenta con publicaciones tipo boletín y revista como *Los días uno tras otro* y *Escritos desde la Sala* (que acaba de llegar a su edición 27), y en la actualidad con su página web. Y hace parte notable de esta faceta editorial, su fondo bibliográfico que, con más de ciento cincuenta títulos, y acorde con el pluralismo ideológico, ha sido raíz de la acogida constante, el reconocimiento

y cariño que Antioquia ha expresado por una institución a la que ve y consiente como suya, de todos los antioqueños, exhibe un muestrario donde encontramos obras sobre la minería, la colonización antioqueña, historia social y política, periodismo, biografías, filosofía, cuento, novela, poesía.

Se nos queda en el tintero mucha cosa por contar de estos riquísimos setenta años, tan merecedoras de mención como lo alcanzado a reseñar en esta nota a vuelatecla: la Sala Pedrito Botero (un sueño de colores, lectura, bullicio infantil y juegos), presidida por el óleo de Fernando Botero que representa a su hijo muerto, semilla del concurso de cuento para niños que va en su versión 17; la enseñanza de la música, sus grupos y conciertos; la actividad teatral, la danza, el cine al aire libre, las tertulias, los carruseles de las donaciones bibliográficas (era una fiesta recibirlas), Alejo Durán acordeón entre sus manazas en el viejo parqueadero, algunos empleados inolvidables que ya no están, olvidables reuniones de despedida del año, las excentricidades de algunas exposiciones y de algunos infaltables en los cocteles de apertura de las exposiciones, y tanta, tanta cosa.

## Fuentes

*Escritos desde la Sala*, n.º 26, Biblioteca Pública Piloto, 2020.

*Un puente entre tiempos*. Biblioteca Pública Piloto y Alcaldía de Medellín, 2018.



Impreso en Editorial LA PATRIA S. A.  
en agosto de 2022



Ethel Gilmour. *La casa*. 1991

