

La naturaleza del dibujo.
Lápiz sobre papel 24,5 cm x 20 cm.
Juan Escobar



Portada: Óscar Saldarriaga

Contenido 311

ENERO - MARZO 2013

4 MINÚSCULAS

EN PREDIOS DE LA QUIMERA

18 Especial sci-fi Colombia

The Encyclopedia of Science Fiction
Campo Ricardo Burgos

Cuentos

25 Lina es el nombre del azar

Antonio Mora Vélez

30 El descubrimiento

Campo Ricardo Burgos

37 El atardecer

Andrés García Londoño

44 El judío de Ulm

Orlando Mejía Rivera

46 La noche que llovieron pétalos

Cristian Romero

52 Creced y multiplicaos

Elkin Restrepo

59 Fractal: un encuentro sobre el futuro en Medellín

Hernán Ortiz y Viviana Trujillo





Ensayo

61

Perpetuum Mobile
Alonso Sepúlveda

69

Dinosaurios y *Homo Sapiens*
Antonio Vélez Montoya

Crónica

72

El poeta y la ciudad
Lucía Donadío y Alfonso Buitrago Londoño



Entrevista

78

La voz de papá. Alfonso Buitrago Londoño
Ana Cristina Restrepo Jiménez

FRAGMENTOS A SU IMÁN Kafka o el juego de Dios

83

Andrés Colorado Vélez

ARQUITECTURA

88

Oscar Niemeyer: el legado
de un gran arquitecto

Luis Fernando González Escobar



EL SOMBRERO DE BEUYS Clemencia Echeverri

98

El espacio y los fantasmas

Sol Astrid Giraldo

LA MIRADA DE ULISES

106

The Rolling Stones
cincuenta años dejándose ver

Juan Carlos González



112

RESEÑAS

• *Otro pornógrafo inocente,*

Mario Szichman

• *Rafael Pombo para cantar con piano,*

Carlos Barreiro Ortiz

• *Heleno de Freitas. Fútbol y literatura
en Barranquilla,* Consuelo Posada

• *La poética de la mirada,* Fredy Yezzed



REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803

ISSN:0120-2367

Fundador:

Alfonso Mora Naranjo

Rector:

Alberto Uribe Correa

Vicerrector general:

John Jairo Arboleda

Secretario general:

Luquegi Gil Neira

Director:

Elkin Restrepo

Asistente de dirección:

Janeth Posada Franco

Diseñadora:

Luisa Santa

Auxiliar administrativa:

Ana Fernanda Durango Burgos

Corrector:

Diego García Sierra

Comité editorial:

Jairo Alarcón, Carlos Arturo Fernández,

Patricia Nieto, Juan Carlos Orrego,

César Ospina, Margarita Gaviria,

Luz María Restrepo, Alonso

Sepúlveda, Nora Eugenia Restrepo,

Carlos Vásquez.

Impresión: Imprenta Universidad
de Antioquia, Medellín, Colombia

Correspondencia y suscripciones:

Departamento de Publicaciones,

Universidad de Antioquia

Bloque 28, oficina 233,

Ciudad Universitaria

Calle 67 N.º 53-108

Apartado 1226, Medellín, Colombia

Tel.: (574) 219 50 10, 219 50 14

Fax: (574) 219 50 12

revudea@quimbaya.udea.edu.co

Página web:

www.udea.edu.co/revistaudea

Versión digital

www.latam-studies.com

<http://oceanodigital.oceano.com/>

Publicación indexada en: MLA,

Ulrich's, CLASE

Canje: Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

E-mail: canjebc@caribe.udea.edu.co

Licencia del Ministerio de Gobierno

N.º 00238

La Revista Universidad de

Antioquia no se hace responsable

de los conceptos y opiniones

emitidos en los artículos, los cuales

son responsabilidad exclusiva de

los autores.

minúsculas



Ciencia y cotidianidad

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

Comencemos con una declaración que no es obvia, aunque sí evidente: los humanos ya deberíamos tener colonias en Marte. Es una declaración evidente porque la lógica de la supervivencia la impone y el estado del arte en tecnología la apoya. Contamos con las bases técnicas necesarias para iniciar el proceso y para encontrar las tecnologías que aún nos faltan, tenemos también la riqueza como especie, e incluso la necesidad, pues un enorme planeta con recursos inexplorados y enormes extensiones vacías nos permitiría solucionar buena parte de nuestros problemas. Además, una colonia por fuera de la Tierra aseguraría la supervivencia de la especie en caso de una amenaza planetaria que hoy, gracias a nuestras crecientes interconexión e interdependencia, es más posible de lo que fue nunca, pues peligros como una epidemia global eran impensables hace solo un par de siglos.

Sin embargo, no es una declaración obvia porque nada tiene que ver con la vida cotidiana de la mayoría de los hombres y mujeres que habitamos sobre este planeta, y por eso la colonización de Marte no se va a dar en el futuro cercano. Simplemente no es una prioridad en la política internacional, ni existe por ello la voluntad para lograrlo. Valga recordar que no nos hemos puesto de acuerdo en tomar las acciones necesarias para acabar con la pobreza, reducir la cantidad de contaminantes que están envenenando la biósfera, o hacer que 2.500 millones de personas sedientas tengan acceso a agua potable, ¿cómo vamos a ponernos de acuerdo entonces en construir una ciudad en otro planeta?... Y la colonización de Marte es una empresa tan grande que sería preciso un compromiso global para llevarla a cabo.

Pero no todas las empresas tecnológicas requieren de tal colaboración. Hay ambiciosos proyectos en marcha que dependen solo de un gobierno. Y la poca participación de la especie como un todo no implica que no nos afectarán profundamente a nosotros o nuestros descendientes, posiblemente en un sentido muy distinto al que podemos imaginar desde ahora, tal como el microondas o internet misma son desarrollos de proyectos que en un inicio tuvieron una orientación militar: el menos altruista de todos los propósitos para la investigación, valga recordar, pero uno de los que tiene mayor presupuesto.

Exploremos dos ejemplos entre muchos posibles. En febrero,

el presidente de los Estados Unidos Barack Obama anunció que quiere hacer con el cerebro humano lo que ya hizo el Proyecto Genoma con los genes: un mapa que permita entender su funcionamiento. Muchos científicos la consideran la empresa científica más ambiciosa nunca emprendida. Los detalles de las tecnologías a utilizar no están del todo claros —algunos nanocientíficos proponen, por ejemplo, una “flota de moléculas” artificiales para explorar los procesos cerebrales—, pero sí es claro que en el caso de llegar a un resultado, este proyecto científico puede tener consecuencias mayores en la historia. Una especie inteligente que comprenda el funcionamiento del órgano de donde surgen el pensamiento y las emociones, del siempre mutante depósito de la memoria y la personalidad, tendrá en sus manos una herramienta sumamente poderosa.

Ahora, como toda herramienta, un mapa del cerebro podrá usarse para acercarnos a metas utópicas —por ejemplo, curar el Alzheimer o el Parkinson, o desarrollar tecnologías educativas más poderosas y rápidas que lo que nunca hemos conocido— o a sociedades distópicas —como un ejemplo entre muchos, dándoles a los gobiernos métodos de control invasivos que eviten la disensión y mantengan las inequidades—. Incluso puede sentar las bases para una integración hombre-máquina, cuyas consecuencias son imprevisibles en este momento y difíciles de categorizar desde ya como positivas o negativas.

Otro proyecto que científicamente va más allá aún, hasta los límites de lo imposible, es el que se lleva a cabo en los laboratorios Eagleworks de la NASA. Allí se estudian nuevas tecnologías de propulsión para los viajes espaciales. Y entre los numerosos proyectos del laboratorio, uno se lleva la palma en ambición, pues busca desarrollar un método para hacerle trampa a las leyes del universo. Según postuló Miguel Alcubierre, un físico mexicano que fue el primero en demostrar la posibilidad teórica del método en 1994 —antes de que Harold White, un científico de la NASA perfeccionara el modelo—, ya que no es posible viajar más rápido que la velocidad de la luz, teóricamente sería posible crear un anillo alrededor de una nave que distorsionaría el espacio-tiempo, creando una región de espacio contraído adelante y otra de espacio distendido detrás. Así, aunque la nave nunca superaría la velocidad de la luz, sus efectos —al contraer el espacio-tiempo— serían los mismos que si se hubiera viajado más rápido que la luz. Algo así como el salto WARP de la nave Star-Trek, según la serie creada por Gene Roddenberry. Aunque no sería un viaje instantáneo, nos permitiría llegar a las estrellas más cercanas en semanas o meses en lugar de años o décadas. El problema es que para desarrollar el “motor” de una nave así, necesitaríamos como “combustible” materia de masa negativa, un tipo de materia que no sabemos si existe en alguna parte del universo, ni si es posible crearla, aunque teóricamente se pueda

tener cierta idea de lo que podríamos hacer con ella si pudiéramos encontrarla.

Estos dos proyectos vienen a demostrar lo que ya dijimos en un inicio. Lo cierto es que por muy poca participación que la mayoría de los habitantes del planeta tengamos en proyectos científicos de envergadura o cuánto desinterés nos provoquen, nosotros o nuestros descendientes sentiremos sus consecuencias en el futuro, bien sea en el hospital, la escuela, la prisión o nuestro mismo hogar. Puede ser que gracias a estos descubrimientos nuestros descendientes aprendan una profesión en solo un día gracias a implantes en zonas específicas del cerebro, o que se vuelvan esclavos de una nueva casta de superhombres imposible de deponer, pues siempre pensará más rápida y efectivamente que el resto de la humanidad. Pero sea como sea, lo paradójico del caso es que termine bien o mal el esfuerzo, si nuestros descendientes un día miran al cielo tratando de encontrar el planeta Tierra entre las irreconocibles constelaciones de su nuevo hogar, probablemente pensarán más en nosotros de lo que nosotros nunca pensamos en ellos, y nos asignarán una responsabilidad en su felicidad o su desdicha que realmente no tuvimos, ni quisimos, ni asumimos. Y luego, muy probablemente, también ellos volverán a centrarse en las labores del día. ■

agarlon@hotmail.com



Hacia el corazón del Amazonas

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Siento especial atracción hacia esos libros que, de autor desconocido y editorial dudosa, se le atraviesan a uno en el camino para darle una sorpresa. Casi siempre se trata de libros que son la obra única de una persona que no se dedica a la escritura, y que están por fuera de todo circuito comercial. Pero es en esas páginas vírgenes donde suelen encontrarse, en lo que se refiere a la vitalidad de su contenido, verdaderos tesoros. Y creo que este es el caso de *Hacia el corazón del Amazonas*, un relato de viaje de Valerie Meikle.

Valerie nació en Inglaterra, y desde pequeña mostró inclinación hacia los senderos que se perdían lejos de casa. Cuando era apenas una niña se iba de paseo a otros barrios; más tarde recorrió los pueblos vecinos en bicicleta, y luego, a sus veinte años, atravesó Europa de punta a punta echando dedo. Por esa época se casó en Roma con un estudiante de derecho bogotano, con quien luego vendría a vivir

a Colombia. Como ama de casa y madre de familia, Valerie renunció a los viajes, y cuenta que apenas se movía de su casa, en el carro, con el chofer y las niñeras. El amor tuvo que acabarse para que se despertara en ella de nuevo su profunda vocación viajera.

Ese fue el comienzo de un período de nomadismo que terminaría con una larga estadía en la selva peruana, desde donde daría comienzo al “viaje de su vida”: recorrer el río Putumayo hasta su desembocadura en el Amazonas, a remo y con un solo acompañante, por espacio de mil quinientos kilómetros. El relato, lejos de ser un mero recuento de una proeza física, que lo haría vacío y pueril, narra la asimilación de todo un proceso de aprendizaje interior lejos de la civilización. En ese punto, ella y su compañero sentimental habían renunciado casi completamente al uso del dinero y de los antibióticos, y por momentos esa negación pudiera leerse como cierto fanatismo. Pero a medida que los personajes avanzan corriente abajo, el lector se da cuenta de que cada una de esas elecciones tiene un sentido, pues reivindicar el valor de mantenerse a prudente distancia de todo aquello que aleja al ser humano de la naturaleza.

Los dos viajeros hacen el recorrido en una canoa que los indígenas Secoya les han proporcionado; mientras él va remando en la parte de adelante, ella dirige el timón desde la popa. Entre el alto Putumayo y el Amazonas se demoran cinco meses, durante los cuales la corriente y la enfermedad marcan el ritmo de su avance. Por lo

general, se detienen a pernoctar en pequeños bohíos a orillas del río, donde son recibidos con una generosidad olvidada en la ciudad. O pasan la noche en la misma embarcación, acondicionada con un techo de palma y un mosquitero. Reflexionando sobre su propia aventura, Valerie dice que la adicción que tenemos a “ir sobre seguro” no solo amella el filo de nuestra existencia sino que es un insulto a nuestra fuerza vital, la cual se renueva cada vez que confiamos en ella; cada vez que tomamos un riesgo.

Hay que resaltar que, en el momento del viaje, en el año 1993, Valerie tiene cincuenta y seis años, lo cual si bien no es propiamente una edad avanzada, sí podría ser considerada como una excusa válida para quedarse en casa. En el fondo, el viaje entraña para ella la ilusión de dar solución a una encrucijada: ¿debe volver a la ciudad junto a sus hijos —todavía adolescentes— de su segundo matrimonio, o debe seguir internándose en la selva, como es el deseo de su compañero? Mientras tanto, el río se hace cada vez mayor, la corriente aumenta y se forman grandes remolinos que los obligan a navegar con prudencia cerca de la orilla.

En cierto lugares, los dos viajeros se detienen apenas una noche, pero en otros se quedan hasta un par de semanas, según las posibilidades y el cansancio. Su condición de peregrinos, sumada a la soledad de la región, hace de los recién llegados una noticia casi siempre agradable. Cada lugareño tiene una historia que contar, a cambio de que

le sean relatados los inconvenientes del recorrido. En las horas muertas, Valerie escribe su diario, que según ella le ayuda a entender el sentido del viaje. Sobre el miedo a las vicisitudes, ella dice lo siguiente: “Tan pronto como estábamos de nuevo en el río, frente a lo desconocido, todos nuestros miedos se disipaban. Estábamos llenos de excitación y optimismo, y de una certeza interior de que lo que pudiera ocurrir en el camino ocurriría, y que nosotros lo viviríamos, lo viviríamos hasta el final”.

En la medida que se acercan al río Amazonas, las poblaciones se hacen cada vez mayores. La gente se torna más desconfiada y el trueque de alimentos por manillas tejidas ya no funciona con la efectividad de antes. De ahí que donde la mayoría de las personas encontraría comodidades, Valerie y su compañero comienzan a sentirse fuera de su elemento. El dinero se hace de pronto imprescindible, y ya no pueden ir al baño simplemente sentados sobre el borde de la canoa. En ese momento del recorrido, Valerie recuerda el día en que, después de su separación en Bogotá, fue a dormir donde una amiga que no tenía casi nada salvo un colchón y unas pocas cosas, y comprendió que lo que ella más valoraba en la vida era la simplicidad. Durante el viaje, ella llevaría al extremo ese rasgo de carácter.

Al final, el yagé le permitió a Valerie resolver su encrucijada. Decidió no internarse de nuevo en lo profundo de la selva, pero tampoco volver a la gran ciudad. Se quedó a vivir en las afueras

de Leticia, donde pudiera cumplir con su papel de mamá sin renunciar del todo a sus principios. Allí, en ese punto medio, se sentó a escribir *Hacia el corazón del Amazonas*, en un lenguaje sencillo, directo y vital.

El libro fue escrito inicialmente en español, aunque la versión que cayó en mis manos está en inglés (*To the Heart of the Amazon*). Me la encontré a la venta en una maloca turística cerca de Leticia, donde pasé la noche al abrigo de los misteriosos sonidos de la selva. Había cuatro ejemplares con las hojas no solo torcidas por la humedad sino manchadas en el borde por rastros de algún bicho, pero los libros estaban allí como un fruto más del bosque tropical, al alcance de cualquiera. Al momento de partir me dijeron que Valerie vivía a unos kilómetros de allí, donde, si quería, podía ir a visitarla. Ya no tenía tiempo y me quedé con las ganas. Hago ahora la cuenta y creo que debe ser una señora de setenta y cinco años, seguramente llena de historias y enseñanzas sencillas sobre la vida, que es como uno a veces imagina a los buenos escritores. ■

agromena@gmail.com





Noticias y análisis de actualidad permanente

Contar lo que hacemos es un deber constitucional
Conocer lo que hacemos es un derecho ciudadano

<http://almamater.udea.edu.co> • almamater@udea.edu.co



Y qué

PALOMA PÉREZ SASTRE

Yo soy rosa como toda cosa.
Gertrude Stein

A pesar de que hace pocos años se prohibió en Colombia la ablación del clítoris practicada por algunas comunidades indígenas, siguen produciéndose aquí muertes de niñas por esta causa. Según Unicef, seis mil niñas entre cuatro y diez años son mutiladas cada día en el mundo. Varias son las razones para la persistencia de esta costumbre atroz; mencionaré tres: la primera, es curioso, estética: se consideran feos los genitales femeninos. La segunda, la más evidente: limitar el placer. En *Una breve historia de la misoginia*, Jack Holland (2010) dice que en Occidente el rechazo al placer clitoridiano hasta bien entrada la década de los cincuenta se sustentaba en la creencia de que, gozándolo, la mujer se rebelaba “contra su papel biológico y predeterminado de paridora de niños”.

Detendré mi atención en el tercer motivo para despojar a las mujeres del órgano del placer: evitar que sean lesbianas. Esta razón, aún esgrimida por los indígenas, fue compartida por algunos médicos occidentales. Cuenta Holland que la masturbación femenina se consideraba “una perturbadora señal de tendencias ‘masculinas’, las cuales, entre otras malignas consecuencias, podían conducir al lesbianismo, la ninfomanía y una multitud de horripilantes enfermedades”. Es más, Holland trae una cita del *British Medical Journal* (1867) que describe con detalles el remedio para tales trastornos: una cirugía de clitoridectomía efectuada a una niña de nueve años. No fue el único caso, pero esta práctica elogiada por unos —los arzobispos de Canterbury y New York, entre otros— y rechazada por otros, terminó por desaparecer del ámbito médico.

A todas estas, una vez más me pregunto cuál es la bronca, por qué tanto prejuicio cruel y gratuito. Discriminación y violencia les espera a las mujeres que no se someten. Con otras mutilaciones se castra, se despoja y se castiga con mayor rigor a las que gravitan fuera de órbita.

En el año 2000 leí en *El Malpensante* un artículo de Alfredo Grieco titulado “La vida secreta de los diccionarios”, en el que dice que en la academia francesa todos sus cuarenta miembros han sido hombres, y aclara: “ninguna señora: la primera fue la lesbiana Marguerite Yourcenar en 1979”. Entonces resulta que lo lesbiana quita lo señora. ¿Desde cuándo? Y,

¿cómo sabe Grieco que los demás 39 “inmortales” —así los llama—, han sido “señores”? Bastaría aplicar una estadística simple para suponer “señoras” al 10% de los académicos, al menos. Con qué arrogancia despoja el articulista a la autora de *Memorias de Adriano* de su dignidad de mujer, ¿cómo se atreve?

Alfred Nobbs, el personaje caracterizado por Glenn Close en la película del mismo nombre dirigida por Rodrigo García Barcha (2011), un camarero de hotel serio e impecable, es en realidad una mujer que se ha visto obligada a ocultar su condición femenina como consecuencia de la violación y los ultrajes que ha padecido. En medio de una sociedad mezquina, termina despojada de todo: de su verdadera identidad, de la posibilidad de realizar su deseo de vivir en pareja con otra mujer, del dinero que minuciosamente ha acumulado para este fin y hasta de la propia vida.

Cuántas, como Nobbs, se ocultaron y siguen ocultándose tras un matrimonio infeliz, o tras variadas formas de clausura. Cuántas tías solteras purgando su culpa al servicio de familias abusivas. Cuántas historias calladas. Cuánta frustración y sufrimiento. Pienso, también, en aquellas que no solo no se cubrieron, sino que respondieron con altruismo a la segregación:

Desde muy joven, Gertrude Stein brilló en el centro del ambiente artístico y literario de su tiempo; fue mecenas de escritores y pintores. Vivió con Alice Toklas desde el mismo día en que se conocieron en 1907. La

casa de la pareja en París fue escenario de encuentro de “la generación perdida”, los artistas de vanguardia con mayor influencia en las artes y las letras del siglo xx. Ambas norteamericanas y judías, durante la Segunda Guerra fueron despojadas de su vivienda y debieron trasladarse a Culoz. Cuando Gertrude murió, su familia le arrebató a Alice la colección de arte que había heredado —Stein fue una de las primeras coleccionistas de las obras de Picasso, Matisse y Braque—. La pobreza y la mala salud dispusieron un triste final para Alice. Un dato curioso: Alice escribió un libro de cocina, y sus famosos brownies con marihuana aparecen en la película de Peter Sellers *I Love You, Alice B. Toklas!*

Contemporáneas y contertulias de las anteriores fueron Adrienne Monnier y Sylvia Beach, una pareja dedicada a los libros, promotoras de la literatura en los años treinta. Adrienne fundó a sus veintitrés años la librería *La maison des amis des livres*, con tres mil volúmenes que ya había leído, y que vendía o alquilaba, según el deseo o el bolsillo de los lectores. Así la describe Jacques Prévert:

En el número siete de la rue l’Odeon, se abrían, se cambiaban, se diseminaban o se marchitaban las ideas en total libertad, en total hostilidad, en total promiscuidad, en total complejidad. Y su propietaria, sonriente, inquieta y vehementemente, hablaba de lo que más le gustaba: la literatura; y por eso, al pasar, muchos entraban como por su casa, la casa de ella, la casa de los libros.

Un día de marzo de 1917, la estadounidense Sylvia Beach entró en ese espacio singular y allí nació una relación que duraría treinta y ocho años. Adrienne le ayudó a conseguir un local en la misma calle y a montar la célebre librería *Shakespeare and Company*. Sostuvieron numerosas revistas de vanguardia; y Sylvia financió a James Joyce y pagó sus deudas, aun poniendo en peligro su propia subsistencia. Se encargó de la primera edición y de varias reimpressiones del *Ulises*, pero luego el éxito comercial le fue ajeno porque Joyce cambió de casa editorial.

En 1941 Sylvia estuvo detenida seis meses en un campo de concentración al sur de París; la razón: haberse negado a venderle a un oficial alemán un ejemplar de *Finnegans Wake* de Joyce. A la amenaza de confiscación se siguió el allanamiento, pero cuando las tropas llegaron ya su propietaria había desmantelado la librería, lo que significó el arresto de la librera y el fin de la librería (en 1962, G. Whitman retomaría el nombre).

No es, pues, un pedazo de carne lo que está en juego, es el respeto por otras formas de ser mujer. Mi reconocimiento y mi gratitud, señoras. ■

palomaperez@une.net.co
Profesora de la Universidad de
Antioquia



Belleza impune

ANA CRISTINA RESTREPO JIMÉNEZ

No escribo estas líneas como el arqueólogo que hurga en busca de un pasado oculto, no. Salgo a caminar, y encuentro a mi paso lo que preferiría haber conocido a través de un libro de Historia o fotografías amarillentas: una mansión —con aspiraciones de templo politeísta— sostenida por columnas de estilo greco-romano; un Mercedes Benz con un mocoso al volante; y legiones de mujeres de edad indefinible, incapaces de sonreír... porque su expresión facial desapareció bajo las capas de un revoque quirúrgico.

Desde los años setenta, la cultura mafiosa ha permeado todos los estratos de la sociedad colombiana, consolidando una forma particular de estética: la del narco.

Aunque el profesor Alejandro Gaviria afirmó alguna vez que la idea de “cultura mafiosa” es un atajo conceptual simplista, bien vale rescatarla como nicho de gestación y desarrollo de un modelo de belleza, cuyo predominio en la sociedad

actual es un indiscutible triunfo cultural de la mafia.

En su lucha desesperada por parecerse a la clase alta, los narcos calcaron una de sus marcas sociales más fuertes: el esnobismo. Además, como si intentaran revivir el más puro origen del arte Kitsch, nuestros *padrinos criollos* han insistido en definir lo bello guiados por criterios consumistas.

Después de casi medio siglo del imperio de la belleza mafiosa, podemos decir que se distingue por tres rasgos esenciales: 1) Lo bello tiene que ser costoso; 2) Lo bello ha de ser exhibido en público (herencia esnob de las élites colombianas); y lo más importante y realmente exclusivo del narco, 3) Lo bello no requiere la mediación de los sentidos. La sensibilidad no hace parte de la ecuación.

Lo que empezó como una imitación ordinaria de un estilo de vida degeneró en una transgresión abierta, que se ufana de sí misma y evidencia el dominio impune de lo ilegal en nuestro medio.

Pero ¿dónde está esa belleza?

Si por un lado el consumismo nos entrenó para poseer lo bello (contemplantarlo “no es suficiente”), por otro, los narcos nos mostraron todo tipo de medios para conseguirlo. Y encontraron el mejor perifoneo en los grandes medios de comunicación.

Un ejemplo clave sería lo que el escritor Héctor Abad Faciolince llamó la “sicareca antioqueña”, y que se convirtió en un producto televisivo sobre-explotado: *Las muñecas de la mafia*, *El cartel de los sapos*, *Sin tetas no hay paraíso*.

La constante reiteración de una puesta en escena termina por legitimar las acciones que recrea.

Si vamos al campo artístico, notamos cómo para el narco la obra de arte es ante todo un medio para conseguir prestigio social y no una expresión del espíritu humano, de creación de memoria. Al rastrear en archivos de prensa, entre las posesiones incautadas a los narcotraficantes no aparece una primera edición de *El aleph*, ni un manuscrito de Tomás Carrasquilla o un acetato original de Jacqueline Dupré. Pero sí hallamos falsos rubens (a alias “Rasguño” le decomisaron dos) y descomunales obregones.

Bajo esa óptica, exhibicionista y desprendida de lo sensorial, un cuadro es bello por su tamaño o avalúo; la música, por sus decibeles o posición del cantante en las listas de popularidad; y la obra literaria... por el color de su pasta en contraste con el tono de los muebles de la biblioteca.

Arte invisible. Intrascendente. Sin alma. Pura música de ambiente.

Si miramos la ciudad, la cartografía mafiosa destruye la herencia arquitectónica urbana no solo para exhibir su éxito económico con nuevas edificaciones sino para desviar el pensamiento del ciudadano, para que la memoria colectiva acumule información basada en las acciones (¿logros?) de los narcotraficantes.

Remover y reemplazar marcas urbanas son sus métodos para imponer una visión estética y escribir “su” versión de la historia.

Hace años, con algo de humor, el columnista León

Valencia anunció el surgimiento de una nueva corriente estética a la que llamó “Narc Déco”, que había trascendido los límites de la arquitectura, interviniendo también el cuerpo femenino.

Las cirugías plásticas se convirtieron en una especie de acto tribal (como las perforaciones y ablaciones), un rito iniciático del narcotraficante para la aceptación de la mujer en sociedad. Este símbolo de estatus, que la transforma en una hipérbole ambulante, es avalado y celebrado en público con eventos como el reinado de Cartagena.

Pero la “estética mafiosa” no es la explicación de un fenómeno, sino la manifestación de una larga evolución y cambio cultural, relacionada con el *ethos*. Fueron las élites colombianas, discriminatorias y excluyentes, las que motivaron a los narcotraficantes a explotar su concepción de la estética con la esperanza de alcanzar igualdad e inclusión.

Lo que pudo ser un proceso de democratización de la experiencia estética, la empobreció. Y esta forma de lo bello bien podría llevar el mismo rótulo que el capítulo de la historia que hoy vive Colombia: impune. ■

anamcdermott@gmail.com



Tolstói y la novela histórica

LUIS FERNANDO AFANADOR

Amo y odio la novela histórica. Amo *Memorias de Adriano*, *Bomarzo*, *La cartuja de Parma*, *La guerra del fin del mundo*, tanto como odio *Alexandros*, de Valerio Massimo Manfredi y los incontables *thrillers* que utilizan la historia como decorado con fines didácticos, románticos o taquilleros. En estas últimas —toda una exitosa industria en nuestro tiempo— no hay aporte a la novela ni a la historia porque no hay ninguna pregunta al pasado, ninguna problematización desde el presente. Estuco y trama seductora: de eso se trata. Como en las películas de Celil B. DeMille.

¿Hay entonces una verdadera y una falsa novela histórica? En principio, no me gustan los absolutos ni las tajantes líneas divisorias, pero se hace necesario establecer unos criterios mínimos entre la literatura y el entretenimiento en lo que a la novela histórica se refiere. En ese proceso de revisión hay que ir hasta el

comienzo, es decir, hasta *Guerra y paz* de León Tolstói, el origen y el modelo de la novela histórica que en realidad importa.

En *Guerra y paz* tenemos la acción y la reflexión. Están los hechos y los personajes alrededor de la invasión napoleónica a Rusia y están, también, entreveradas, las opiniones omniscientes de Tolstói a lo largo de la obra y en un célebre capítulo final, realmente un ensayo en el que el autor expone in extenso su teoría de la historia. Flaubert no estaba de acuerdo con ese autor entrometido —de hecho, funda la novela moderna anulándolo—, pero los lectores de hoy no debemos despreciar la riqueza de esas reflexiones que inspiraron el famoso libro de Isaiah Berlin, *El erizo y la zorra*, y seguirán inspirando muchos más.

“El objeto de la historia es la vida de los pueblos y de la humanidad. Pero es imposible abarcar y describir con palabras la vida, no ya de la humanidad entera, sino de un pueblo”. Así empieza el célebre capítulo final, señalando de entrada la dificultad del tema. Para Tolstói, la historia no se explica por los designios divinos de los reyes, como tampoco por la voluntad de los grandes personajes, aunque se trate de Metternich o del mismísimo Napoleón: “Cuando decimos, Napoleón quiso y emprendió la campaña de Rusia, esa voluntad, a lo largo de toda su actuación, en nada se manifiesta; vemos diversas series de órdenes o manifestaciones diversas e indeterminadas de su voluntad; de la infinita serie de órdenes promulgadas por Napoleón para la

campaña de 1812 hubo algunas que se cumplieron no porque se diferenciaban de otras que no fueron cumplidas, sino por coincidir con los acontecimientos que llevaron a Rusia al ejército francés”. En otras palabras: lo que quería Napoleón era invadir a Inglaterra pero los acontecimientos, la fuerza de los hechos, las circunstancias, lo llevan a Rusia. Resulta claro: para Tolstói es muy pobre el papel que juegan los héroes o los grandes personajes en los acontecimientos históricos. Sus tesis son opuestas a las de Carlyle, quien creía en el protagonismo decisivo de “los grandes hombres”. En su crítica a estos como hacedores de la historia se asemeja a los marxistas. Aunque la distancia con ellos también es abismal: Tolstói intuye unas leyes secretas que mueven la historia pero cree que nunca llegaremos a conocerlas. El conde finalmente es un escéptico, al igual que Pascal, Schelling o Chateaubriand. Para él, el mundo no puede llegar a conocerse. En realidad era un discípulo de Schopenhauer: la impotencia de la voluntad humana choca contra las leyes inflexibles del universo.

Por medio de los personajes de *Guerra y paz*, Tolstói logra plasmar de mejor manera sus ideas sobre la historia. En la batalla de Borodinó, Pierre Bezukhov no ve sino confusión y desorden, unos hechos accidentales sin causa, ajenos a la voluntad humana. El príncipe Andréi piensa que el zar Alejandro y sus asesores dan órdenes en el vacío, alejados de lo que ocurre de verdad. Lo que me inquieta no es —como

a Flaubert— si Tolstói lo hace mejor como novelista o ensayista —a mi juicio es absurdo extrapolarlos— sino por qué el escritor enamorado de la diversidad, de la particularidad y la vida concreta, se preocupa tanto por encontrar una teoría que explique el sentido último de la historia y del lugar de los seres humanos en ella.

Isaiah Berlin fue el primero en interesarse por esta paradoja de Tolstói y, como es sabido, la resolvió con otra paradoja maravillosa, la del erizo y la zorra, tomada de Arquíloco, el poeta griego de la antigüedad. “Muchas cosas sabe la zorra, pero el erizo sabe una sola y grande”. Hay pensadores y artistas que tienen una visión dispersa y múltiple de la realidad; hay otros cuya visión es sistematizada y central. Los primeros estarían en la categoría de zorras, y en ellos Isaiah Berlin ubica a Shakespeare, Aristóteles, Montaigne, Molière, Goethe, Balzac y Joyce. Los segundos, son los erizos: Dante, Platón, Hegel, Dostoievski, Nietzsche y Proust. Según Berlin, en Tolstói conviven a la vez el erizo y la zorra, el escritor fascinado con la particularidad de la vida, con lo diverso y con lo inexplicable, y el que intenta encontrar una explicación al movimiento de la historia.

Tolstói fracasó en su intento totalizador, es mejor como zorra que como erizo. Es mejor cuando tiene intuiciones concretas que cuando intenta entender las razones de la batalla:

—¡A tierra! —gritó el ayudante.

El príncipe Andréi siguió en pie, indeciso. La granada, humeante, giraba como una

peonza entre él y el ayudante, tumbado en tierra, en el borde del sembrado y el prado junto a la mata de ajenjo.

“¿Es la muerte?”, pensó el príncipe Andréi, mirando con expresión nueva y ojos envidiosos la hierba, la mata de ajenjo y el humo que se desprendía de aquella gigante pelota negra.

“No puedo, no quiero morir, amo la vida, amo esta hierba, la tierra, el aire...”.

Fracasó como erizo, no encontró la respuesta, pero no legó su entusiasmo desahogado por interrogar la historia. Una buena medida para saber cuál es la novela histórica que de veras importa. ■

lfafanador@etb.net.co



La historia de una búsqueda

ÁLVARO VÉLEZ

Con estéticas tan variadas como los mismos autores que las dibujan, la historieta ha demostrado ser una manifestación muy versátil, pero al mismo tiempo —y esto es lo que resulta más interesante— con una variedad tal de temas y tipos de narraciones que ya es imposible no pensar que esta manifestación está a la altura de las artes que se consideran mayores.

Después de leer un relato apasionante, triste y tremendamente emocional sobre la relación de un padre y su hijo, y las experiencias de ese progenitor en un campo de concentración Nazi, en la novela gráfica *Maus*, de Art Spiegelman; además de las historias de un par de adolescentes que empiezan su adultez con tropiezos, en medio de una Norteamérica tan extraña como enferma, en *Ghost World* de Daniel Clowes; o la historia personal de una mujer iraní que crece en medio de las épocas convulsionadas del cambio

de régimen del Sha al Ayatollah Jomeini, en la obra *Persepolis* de Marjane Satrapi; pasando por el delicado encanto de los dibujos y los ejercicios narrativos que enfatizan la sensación de soledad y las dificultades de la vida moderna, en *Jimmy Corrigan* de Chris Ware; o la simpleza del trazo de los dibujos de Jason en una obra en donde una frase desencadena el desastre: *Hey, wait...*; no puede esperar uno menos para los nuevos autores de la historieta, pues con solo mencionar cinco maravillosas obras de los últimos veinte años, dentro del enorme caudal de grandes libros en cómic, el panorama es cada vez más emocionante.

Y lo lógico sería que siguieran produciéndose obras cada vez más elaboradas, más osadas en sus historias, más extrañamente mezcladas con esa serie de cuadritos dibujados. Justamente una de esas extrañas pero gratas sorpresas es *Logicomix* de Apostolos Doxiadis y Christos H. Papadimitriou (editada en español por la editorial Sins Entido de Barcelona, 2011). Se trata de la historia de una búsqueda, de encontrar los fundamentos de las matemáticas, de tratar de darle una explicación al mundo en un periodo tan convulso como el de la Europa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y los años entre las dos guerras mundiales.

El protagonista principal de la historia es Bertrand Russell —filósofo, matemático, lógico y escritor—, quien nos conducirá por los caminos de la matemática del siglo XIX y principios

REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA



/revistaudea



@revistaudea

www.udea.edu.co/
revistaudea



del siglo XX, presentándonos a algunos de sus colegas (Gottlob Frege, Ludwig Wittgenstein, David Hilbert, Kurt Gödel, Henri Poincaré) y el movimiento científico de la época. Pero el relato está construido en tres tiempos: un tiempo del presente en donde los creadores del cómic, Apostolos Doxiadis, matemático de la Universidad de Columbia, y Christos H. Papadimitriou, profesor de informática de la Universidad de California, discuten con los dibujantes del proyecto Alec Papadatos y su esposa Annie Di Donna acerca de cómo debe desenvolverse la trama de la historia, que a su vez es contada por Bertrand Russell en otro tiempo de la narración, durante una conferencia pacifista en contra de la Segunda Guerra Mundial. Y en dicha conferencia Russell recuerda los momentos de su infancia hasta su adultez, su formación en las matemáticas y sus descubrimientos, además de los de sus colegas en ese campo. Se trata entonces de un recorrido personal y profesional, de unos sesenta años, por la vida de Bertrand Russell, y todo dentro del contexto político y científico de la época. Pero más aún es un intento por encontrar la verdad absoluta de la matemática y tratar de desarrollar un sistema lógico que explique los conflictos sociales y políticos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Russell trata de llevar la lógica matemática a una especie de explicación del mundo social, una suerte de lógica filosófica como una fórmula que le permita entender el comportamiento

de las sociedades. Su intención es impedir que, una vez más, un conflicto armado de carácter mundial cree un nuevo baño de sangre. Pero su búsqueda parece infructuosa; sin embargo, durante la misma encuentra otro tipo de experiencias, que son las que va contando en esa conferencia en contra de la guerra, frente a los pacifistas norteamericanos, y que nosotros vamos leyendo en *Logicomix*, en una serie de viñetas dibujadas.

Logicomix no es una obra fácil de leer, en necesario devolver páginas, releer, tratar de entender conceptos de las matemáticas que nos son ajenos a muchos lectores. Pero, a pesar de eso, es en conjunto una obra apasionante y acompañada de una estética más bien convencional, pues se trata de un cómic dibujado con contornos en tinta y colores planos (Alec Papadatos y Annie Di Donna vienen de la animación europea) que no ponen obstáculos a la densa narración. Es una puerta más que se abre en el inmenso mundo de posibilidades de la historieta, la opción quizás de hacer ensayos históricos y científicos, incluso de más hondo calado que lo que en ella se presenta de manera excepcional. ■

truchafrita@gmail.com



Oración del silencio

CLAUDIA IVONNE GIRALDO GÓMEZ

Yo quería hablarles de esta renuncia. Del silencio de hombres y mujeres que encuentran la paz que no hay afuera, adentro, en el único estado creado para todos los seres del universo, la intimidad. Alejados del ruido y la palabrería. Poco entendemos en Colombia la cultura silenciosa, porque nos obliga a profundizar más allá de la palabra. Porque nos exige convertirnos en el otro para entenderlo desde nosotros mismos. Nos hemos encargado, por el contrario, de pordebajear todas las expresiones del silencio, todas las formas culturales moldeadas por la geografía y el paisaje humano en su enorme diversidad y mestizaje. Confundimos el valor con el precio, el gusto con el estilo y el silencio con la mudez, pero son cosas distintas.

Palabras de Simón Hosie, arquitecto que diseñó la Casa de la Cultura de El Salado (Bolívar).

La ciudad se despierta y con ella el interminable parloteo, el rugido del tráfico, los pitos iracundos, las radios encendidas, las comunicaciones a distancia, la televisión, la música estruendosa, las llamadas al teléfono.

Y como quien tiene una larga sed que no se quita, uno añora el silencio.

Esta época rápida y aleatoria es bulliciosa; un bullicio laberíntico, sin norte, sin alegría, un bullicio que no es fiesta ni cuerpo con espíritu; más bien es venda, trampa, subterfugio a la mentira que encarnamos. A las dos de la madrugada, a lo lejos, gente enardecida parece querer cantar, pero aúlla, no sé qué melodía. Nadie quiere al silencioso, su comportamiento les parece amargura, malquerencia o algo así. No entienden al silencioso ni al silencio. Tal vez en ellos encuentren su sombrío rostro invertido: uno que no se calla porque teme encontrarse al final en el espejo, porque teme hallar un vacío inconmensurable. Y, eso, debe ser aterrador. Total, pertenecemos a la era de las comunicaciones frenéticas, de las redes sociales. Nadie admira al silencioso.

Pero en el silencio más profundo florece el bosque, las visiones. Los ángeles suelen acercarse en el silencio, por eso les gusta la noche, lo mismo que a todas las ánimas perdidas. En el silencio más profundo la sangre bombea con su tambor constante y podemos volvernos uno con nuestro corazón. Si se abren los ojos, el mundo suele detenerse en el silencio; los pájaros se quedan estáticos, escuchando nuestra callada voz; los gatos nos acechan con su mirada de constelaciones; es muy probable que escuchemos otras galaxias. El mar nos saluda a pesar de nuestro encierro entre montañas.

Nos volvemos buenos en el sentido más inocente: no desear

ni aspirar a nada. Solo al silencio, como a la muerte. Una muerte íntima, porfiada. Si no entendemos el silencio, no entendemos, pues, la muerte, su lenta música.

Poco a poco el silencio se va enseñoreando, imperceptible. La boca se cierra, cerramos las puertas. Oramos al silencio, no en el silencio, lo hacemos dios y guía. “Dame el silencio”, pedimos al silencio. “Acállame”, suplicamos. Luego llega la sordera plena de acufenos que muestran que estamos en otro lado, de vuelta en la cabeza, en contacto con los pulmones, cerca de ese lugar cálido que somos nosotros mismos, desconocidos... Y como quien no escucha nada y se aterroriza, queremos salir de allí, del silencio y hablamos, gritamos... El viejo animal atrapado que pide comunicarse.

Pero al fin llega la noche y la ciudad se aquieta, se duerme cansada de tanta carrera y de tanto alarido, prepara sus noticias de la mañana. La noche es extraña, siempre. El silencio se levanta enorme y se recuesta sobre nosotros, amoroso, inmenso, para que durmamos sumergidos en el silencio más verdadero. Cada célula se ata a nuestro silencio y cambia, se transfigura, se renueva y se llena de viejas telarañas. Cada átomo y partícula oran en el silencio de la noche, ya no en nosotros, lejos de nosotros pero en nosotros mismos. Y, al fin, dormimos. ■

claudiaivonne09@gmail.com



Las tardes de los domingos

LUIS FERNANDO MEJÍA VÉLEZ

Sobran las tardes de los domingos. Con precisión: luego de las 2 p.m., cuando la luz del día imperturbable y soberana se impone sobre los espíritus, incluidos los más valientes, creativos y alegres. El tedio cubre el universo de cada persona, factor de riesgo para incurrir en las peores decisiones individuales. Desde acabar un matrimonio hasta iniciar otro.

En esos días, después de las dos de la tarde, cualquier cosa fatal puede ocurrir y esto es un acontecimiento. Pero, la verdad, comúnmente no pasa nada. Se requiere de la máxima voluntad para divorciarse de la pareja o para optar por otra. Todo se queda en un mal pensamiento. Lo normal es enfrentar una espesa neblina, casi oscura, de mollicie que inmoviliza, que petrifica las ideas encargadas de otorgar bienestar. En estas horas no hay nada para hacer aunque nada esté hecho.

Nadie propone algo efectivo contra estas interminables horas. Los políticos saben que es más rentable hablar de la injusticia,

los curas son expertos en temas divinos y no en los mundanos domingos, a los empleadores solo los preocupa la obligación de pagar con recargo el trabajo dominical, y los intelectuales se consideran exentos de ejecutar acciones, viven trabados en sus sofisticados conceptos.

En los domingos por la tarde “Dios bosteza”, lo percibe el escritor español Carlos Almira Picazo, y tal vez a lo mismo se refería Piedad Bonnett cuando describe este tiempo como “domingos de ciudad / rudo bostezo al sol adormecido”. Borges, en Camden, en 1982, corrobora lo dicho al pensar en “el olor del café y de los periódicos, el domingo y su tedio”. Y el poeta Ángel González Muñiz le canta perturbado: “Domingo, flor de luz, casi increíble día / bajas sobre la tierra como un ángel inútil y dorado”. Parece que muchos han vivido los estragos del último día de la semana cuando ningún libro da con un lector entusiasmado.

Los lunes podrían muy bien comenzar los domingos después de las dos de la tarde. Se hablaría, entonces, de los domingos lunes que van desde la hora anterior hasta las doce de la noche de los viejos domingos. Un poco enredado al comienzo pero la costumbre lo convertirá en asunto natural. Por supuesto, la jornada laboral seguiría iniciando los lunes-lunes. Este es un aporte práctico de alguien que no es político, ni cura, ni empleador; solamente envidia a los intelectuales.

Para empezar la ejecución de la anterior propuesta, la expresión domingo lunes se usaría

para registrar lo poco que ocurre en los desvelados domingos después de las dos de la tarde. Sin embargo, por lo menos en el lenguaje la gente despediría tempranamente las horas de un día cómplice de sensaciones amorfas que nunca logran la felicidad ni el dolor. Paulatinamente el tedio abandonarían los domingos, su residencia habitual.

Decirle adiós a un interminable domingo sería el primer cambio cultural de este siglo. Un grito de libertad que salva a la humanidad de una porción grande de tan pesado día. Un grito de independencia mental, una conducta amistosa con el medio ambiente, que destierra un tóxico, por lo demás contagioso. Basta recordar a algunas personas ya infectadas: parecen un domingo después de las dos de la tarde. No transmiten alegría ni tristeza. Más que cuerpo poseen un bulto. Más que ideas vocalizan estribillos. No provocan amores ni odios, solamente alguna molestia. Fácilmente se confunden con un semoviente, sin ser útiles como una vaca. Nunca se sabe cómo aparecieron y nunca se sabe cuándo se van.

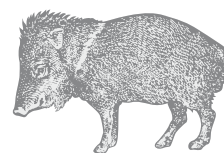
La verdad es que la gente parecida a una tarde de domingo viene creciendo, algo así como una pandemia insípida. No viven; existen. No se sabe qué hacer con ellos. Cada uno es un sopor con traje humano. Son modorras que comen, conscientes de su naturaleza, pero eso poco les importa. Se asemejan a un televisor prendido el día entero.

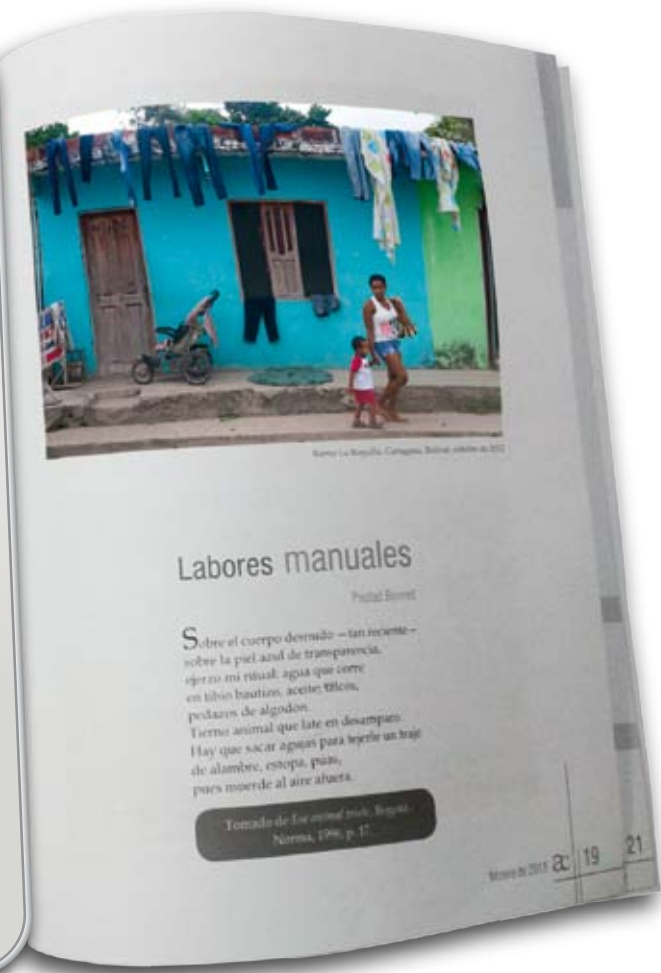
Cortar de un tajo el pedazo de domingo sobrante sería muy benéfico para la salud social.

Las semanas no estarían amenazadas con un final mediocre, propicio para cavilaciones malasanas, ajenas a la búsqueda de la comodidad consigo mismo. La vitalidad prevalecería sobre la atonía. Se contribuiría en la tarea propuesta por Nietzsche cuando afirmó que “el hombre es algo que debe ser superado”, lo que no aceptarían quienes se ufanan de ser dueños de una calidad humana inmejorable, seres que siempre pretenden representar a los demás.

El filósofo alemán debió haber conocido muchos individuos similares a un domingo después de las dos de la tarde y fue por ello que consideró al bípedo humano como “algo”, elemento perteneciente al reino mineral o, con algún esfuerzo intelectual, integrado al mundo vegetal, lejano al animal. El pensador ya se dará cuenta en su tumba cómo se transformará la cosa cuando comiencen a funcionar plenamente los domingos lunes, toda una revolución pacífica, como gusta ahora. Se irá tomando distancia de los “tediosos domingos de la muerte”, en palabras de García Márquez, cuando describía las conversaciones entre José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar. ■

lfmejia@udea.edu.co





Labores manuales

Piedad Ferrer

Sobre el cuerpo desnudo — tan reciente —
sobre la piel azul de transparencia,
ejercito mi ritual, agua que corre
en libros bañados, aceites tóxicos,
pedaños de algodón.
Tiempos animal que late en desamparo.
Hay que sacar aguas para tejer un traje
de alambre, estopa, paja,
pues morde al aire abata.

Tomado de *Los animal tristes*, Bogotá,
Norma, 1986, p. 17.

enero de 2015 19 21



El gusto de leer en cualquier lugar



Edificio de Extensión, Universidad de Antioquia
Calle 70 N.º 52-72, piso 6.º • Teléfono: (574) 219 51 75 • Medellín, Colombia
<http://agendacultural.udea.edu.co>
Correo electrónico: extension.cultural@extensionudea.net



ESF THE ENCYCLOPEDIA OF SCIENCE FICTION

CAMPO
RICARDO
BURGOS

The *Encyclopedia of Science Fiction (ESF)*, como su nombre lo dice, es la más importante compilación académica en inglés acerca del género de la ciencia ficción. En este vasto inventario encontramos la mayor recopilación mundial sobre autores, obras, subgéneros y temas de la ciencia ficción, entradas sobre el género en cualquiera de sus manifestaciones (literatura, cine, televisión, cómics, etc.) y otros temas diversos relacionados con el asunto (premios, asociaciones o información sobre el género por países del mundo). La primera edición de la *ESF* fue publicada en 1979, con John Clute y Peter Nicholls como editores. Tuvo una segunda edición en 1993, y en enero de 2013 apareció la tercera, editada por John Clute, David Langford, Peter Nicholls y Graham Sleight. Esta tercera edición tiene la particularidad de ser electrónica y estar disponible en línea; además, es de acceso libre y no tiene una edición impresa paralela (que, por lo demás, ahora resulta inviable por el tamaño desmesurado que ya tiene). Con más de 4 millones de palabras y 13.777 entradas sobre cuanto aspecto sea concebible en el campo de la ciencia ficción, la *ESF* es una babel fascinante que, por eso mismo, ha obtenido premios como el *British Science Fiction Association Award* de 2012 para la categoría de textos de no ficción, o el *Hugo 2012* en la misma categoría (recordemos que el Hugo es una suerte de “Óscar” de la ciencia ficción). En esta tercera edición (www.sf-encyclopedia.com), por fin la ciencia ficción colombiana ya tiene su entrada.

Colombia

A lo largo de la historia, la literatura de ciencia ficción colombiana ha atravesado por lo menos cuatro etapas. La primera de ellas iría desde fines del siglo XIX hasta 1930 (se entiende que estas fechas y las de otras fases son aproximadas). En estas décadas no hablaríamos de literatura de ciencia ficción propiamente dicha, pero sí de la aparición aislada de algunos cuentos y motivos de ciencia ficción. Por ejemplo, *Él ángel del bosque* (1876) de Bernardino Torres Torrente (1813-1886) es una novela realista que incluye algún cuento entre fantástico y de ciencia ficción, y podrían citarse cuentos como “Phrazomela” (1892) de Emilio Cuervo Márquez (1873-1937), o “Bogotá en el año 2000” (1905) de Soledad Acosta de Samper (1833-1913). La segunda etapa iría de 1930 a 1950 y en ella encontramos autores que de un modo aislado, ocasional y a contrapelo de los cánones literarios de la época, escriben las primeras novelas de ciencia ficción nacionales y de este modo siembran el género en el país. Encontramos así a José Félix Fuenmayor (1885-1966), quien en 1928 escribe *Una triste aventura de catorce sabios* (una sátira en la línea de *Los viajes de Gulliver* de Swift o *Micromegas* de Voltaire, que se burla de los fetichismos típicos de los científicos). También por estos años aparece *Barranquilla 2132* (1932) de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964) con el argumento de un hombre que se duerme en el siglo XX y despierta en el siglo XXII, y *Viajes interplanetarios en zeppelines que tendrán lugar en el año 2009* (1936) de M. F. Sliger, la que constituye la primera *space opera* nacional. Más que logros estéticos, las obras de Fuenmayor, Osorio Lizarazo y Sliger constituyen documentos históricos de cómo la sensibilidad colombiana estaba siendo modificada por el mercantilismo y el racionalismo que en ese entonces corrían paralelos a la modernización socioeconómica que el país comenzaba a experimentar.

La tercera fase de esta evolución se inicia a mediados del siglo XX y se prolonga más o menos hasta comienzos de la década de los noventa. Por las décadas de los cincuenta y los sesenta, Colombia ingresa en la era de la comunicación de masas, el ritmo de urbanización se acelera y se incrementa la pluralidad cultural. El escritor colombiano ya se encuentra en un entorno moderno en medio del cual intenta ligarse más a menudo a propuestas literarias de vanguardia y a movimientos internacionales. Es en este contexto más favorable que por primera vez aparecen obras y autores que ya se autoetiquetan como “autores de ciencia ficción” y “obras de ciencia ficción”, y que incursionan en el género con una conciencia clara de la gran tradición internacional en medio de la cual pretenden actuar. En 1965 Germán Espinosa (1938-2007) publica *La noche de la trapa*, donde varios cuentos se encuadran en la ciencia ficción y las fabulaciones. En 1967 aparece *La nueva prehistoria y otros cuentos* de René Rebetez (1933-1999), el primer libro de relatos

que en la literatura colombiana se dedica íntegro a la ciencia ficción y la fantasía. Dado que el año anterior (1966) Rebetez había publicado en México un texto donde intentaba analizar el género de la ciencia ficción, llamado *La ciencia ficción. Cuarta dimensión de la literatura*, y a que años antes, en compañía de Alejandro Jodorowsky había fundado *Crononauta* (una de las primeras revistas latinoamericanas dedicadas a la ciencia ficción y la fantasía), se entiende por qué razón Rebetez es considerado el padre de la ciencia ficción colombiana. El otro autor esencial que da a conocer sus obras por estas décadas es Antonio Mora Vélez (1942), quien publica *Glitza* en 1979, *El juicio de los dioses* en 1982 y *Lorna es una mujer* en 1986. Las tres obras mencionadas son colecciones de cuentos encuadrados en distintas variedades de la ciencia ficción y la fantasía, y que acusan una marcada influencia de la ciencia ficción soviética que fue escrita bajo los gobiernos comunistas. En esta época debe también mencionarse a Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), quien en compilaciones de cuentos como *La procesión de los ardientes* (1973) incursiona en diversas variedades de lo fantástico y escribe la que quizá es la primera ucronía colombiana, el relato “En un lugar de las Indias” (una especulación sobre un Miguel de Cervantes que abandona España para vivir el resto de su vida en Cartagena de Indias). Capítulo aparte merece Gabriel García Márquez (1928), quien alcanza fama mundial a partir de la aparición de sus obras en las décadas sesenta y setenta, entre las cuales podríamos mencionar *Cien años de soledad* (1967), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), *Ojos de perro azul* (1973) y *El otoño del patriarca* (1975). Con estas novelas y colecciones de cuentos, García Márquez se convirtió en uno de los pilares del realismo mágico, volvió marca de fábrica las narraciones donde lo sobrenatural

convive sin asombro alguno junto al mundo cotidiano, influyó en las obras fantásticas y de ciencia ficción de Latinoamérica y el mundo, y acabó constituyéndose por sí solo en toda una literatura. Aunque en Colombia, años después de estas publicaciones, varios escritores del *mainstream* intentaron clonar las recetas garciamarquianas para escribir libros, lo cierto es que los escritores colombianos de ciencia ficción y fantasía, en general, optaron por una vía distinta. La casi totalidad de ellos escogió —lo que fue una sana medida— apostarle a sendas poéticas distintas. Hoy en día, los escritores colombianos de ciencia ficción y fantasía no copian a García Márquez, sino que lo leen e intentan asimilar de la misma manera en que se lee e intenta asimilar a cualquier otro clásico universal como Cervantes o Shakespeare. Para completar nuestro recorrido por este periodo en que se sientan las bases de la ciencia ficción nacional, no dejemos de mencionar otros autores y obras que exploraron el género, como Alberto Gaviria Coronado (1931) con *Brujos cósmicos* (1974), Jesús Arango Cano (1915) con *Mi gran aventura cósmica* (1976), Rubén Ardila (1942) con *Walden Tres* (1979) y la reaparición de Germán Espinosa con la primera novela ucronía colombiana llamada *El signo del pez* (obra de 1987 que especula sobre la inexistencia de Jesús de Nazaret).

En el periodo que va desde la década de los noventa hasta nuestros días (2012), asistimos a un despegue de la ciencia ficción y la fantasía en Colombia; es cierto que las obras de estos dos géneros tienen aún una escasa difusión y escasos lectores, pero es innegable que el número de escritores y textos a partir del momento señalado ha venido aumentando en calidad, cantidad y presencia internacional. Hagamos un breve repaso de autores y obras importantes. En 1990 Rafael de J. Henríquez publica *Los dioses descienden al amanecer* y

Es un
hecho que
el escritor
colombiano
de ciencia
ficción aún
produce
textos
apenas para
un puñado
de lectores.

en 1991 *La señal*, libros —sobre todo el segundo— donde la ciencia ficción y la fantasía son medios para predicar las ideas gnósticas de *El libro de Urantia* (otro de tantos libros que pretenden transmitir un supuesto camino de salvación al estilo de los textos de dianética). En esta fase reaparece René Rebetez con *Ellos lo llaman amanecer y otros relatos* (1996) y *Cuentos de amor, terror y otros misterios* (1998), libros donde se critica la racionalidad occidental

y en su lugar se promueven ideas y motivos de carácter místico tomados de otras tradiciones que van desde el sufismo islámico y el zen, hasta ciertos gnosticismos. En 1999 ve la luz el volumen *Los geógrafos* de Julio César Londoño (1953), obra que incluye textos fantásticos, transficciones, ucronías, ciencia ficción y literatura del absurdo. También en 1999 aparece *Iménez*, novela breve de Luis Noriega que claramente se encuadra como una propuesta *cyberpunk*. En el 2000 se edita *Punto ciego* de Juan Alberto Conde Aldana (1973), curiosa historia a medio camino entre la ciencia ficción y la fantasía. Recomendables también son dos compilaciones de cuentos de Andrés García Londoño (1973): *Los exiliados de la arena* (2001) y *Relatos híbridos* (2009),

obras que incursionan en diversos subgéneros de la ciencia ficción y la fantasía. En esta etapa aparece también Campo Ricardo Burgos López (1966) con dos novelas cortas: *José Antonio Ramírez y un zapato* (2003) y *El clon de Borges* (2010), la primera es una obra que explora la “ciencia ficción del espacio interior” como alguna vez lo propuso Ballard, y la segunda —como su nombre lo anuncia— relata la clonación del escritor argentino Jorge Luis Borges. En 2003, Héctor Abad Faciolince (1958) presenta la novela *Angosta*, una distopía que sirve de

metáfora de las discriminaciones contemporáneas tanto en Colombia como en el mundo. En 2004, Gustavo Wilches-Chaux (1954) publica *El universo amarrado a la pata de la cama*, una colección de cuentos deliberadamente aporéticos y que enlazan con acierto la ciencia ficción y la fantasía a motivos de la historia, la geografía y los mitos colombianos. En 2006, tenemos *El asunto García y otros cuentos* de Orlando Mejía Rivera (1961), notable recopilación de cuentos que oscilan entre la fantasía y la ciencia ficción. Por su parte, en este periodo Diego Darío López Mera publica *Los hombres que aterrorizaron al mundo* (2007) y *Calien* (2009), dos novelas breves que copian en el campo literario el modelo de cine de acción de escenas truculentas e inverosímiles que Hollywood ha patentado en las últimas décadas. En esta misma etapa de la ciencia ficción colombiana, Antonio Mora Vélez vuelve a la palestra con *Los caminantes del cielo* (1999), *El fuego de los dioses* (2001), *Los jinetes del recuerdo* (2005), *Los nuevos iniciados* (2008) y *Helados cibernéticos* (2011). Las tres primeras obras son “poemarios de ciencia ficción”, *Los nuevos iniciados* es una novela que trata de un mundo posapocalíptico y *Helados cibernéticos*, una compilación de cuentos fantásticos y de ciencia ficción.

En esta cuarta etapa de la ciencia ficción colombiana también deben señalarse algunas antologías, revistas y textos críticos que ya se preocupan por la ciencia ficción y la fantasía. En 1997 la Alcaldía de Bogotá convoca el primer concurso nacional de cuento de ciencia ficción efectuado en Colombia, y como resultado del evento en 1998 se publica *Cuentos de ciencia ficción* con los seis relatos ganadores. En el año 2000 aparece *Contemporáneos del porvenir*, la primera antología colombiana de relatos de ciencia ficción, recopilada por René Rebetez. En 2007 ve la luz *Antología del cuento fantástico colombiano*, una compilación de cuentos colombianos de ciencia ficción y fantasía llevada a cabo por Campo Ricardo Burgos López. En el 2009 aparece

la revista *Cosmocápsula*, publicación electrónica dedicada exclusivamente a divulgar ficciones y críticas en los campos de la ciencia ficción y la fantasía. Por desdicha, tras cuatro ediciones (números 0, 1, 2 y 3), desde julio de 2010 ha dejado de aparecer. En cuanto a crítica sobre los géneros de ciencia ficción y fantasía, vale la pena señalar algunos textos que en estos últimos años han asomado la cabeza: *Ciencia ficción: El humanismo de hoy* (1996) de Antonio Mora Vélez; *De clones, ciborgs y sirenas* (2000) y *Cronistas del futuro. Ensayos sobre escritores de ciencia ficción* (2012) de Orlando Mejía Rivera, *Pintarle bigote a la Mona Lisa. Las ucronías* (2009) y *Otros seres y otros mundos. Estudios en literatura fantástica* (2012) de Campo Ricardo Burgos López.

En general, el balance de la ciencia ficción colombiana desde 1990 hasta nuestros días es agridulce. Sin duda ha aumentado el número de obras en el campo, así como la calidad de las mismas, pero es un hecho que el escritor colombiano de ciencia ficción aún produce textos apenas para un puñado de lectores, no hay un mercado interno para el género ni editores interesados en el asunto. En Colombia ya existen “escritores de culto en la ciencia ficción”, pero (salvo algún autor popular del *mainstream* literario que ha incursionado fugazmente en la ciencia ficción, como Héctor Abad Faciolince) la totalidad de autores son *underground*, desconocidos para la gran mayoría de los mismos colombianos. Es cierto que hoy en día hay mayor interés por la ciencia ficción y la fantasía que hace un par de décadas (y ello es evidente en la aparición de algunas asociaciones de aficionados al género o en el aumento de estudios académicos y tesis universitarias sobre el tema), pero el hecho es que la literatura nacional de ciencia ficción y fantasía aún no llega a las grandes masas. Por último, señalemos que la ciencia ficción y la fantasía colombianas muestran dos grandes tendencias: una es la de copiar, sin aportes propios, las grandes corrientes y los movimientos que han jalonado la ciencia ficción y la fantasía anglosajonas de gran despliegue mediático; la otra tendencia es usar ciencia ficción y fantasía anglosajonas pero como insumos para mezclarlos con nuevos materiales y perspectivas, y así explorar sendas inéditas (caso de *El clon de Borges*). Creemos —por supuesto— que esta segunda corriente es aquella a la cual debería apostarse. **U**

Campo Ricardo Burgos (Colombia)



Ilustración: Carolina Salazar



Lina

es el nombre del azar

ANTONIO
MORA
VÉLEZ

La leyenda de Lina Farah, queridos discípulos, se remonta a los años finales de la primera centuria del tercer milenio, justamente por los tiempos en que las llamadas grandes potencias de entonces firmaban el acuerdo de destrucción total de las armas biológicas y la epidemia del Némesis cobraba más de doscientos millones de vidas en todo el orbe.

Lina trabajaba como reportera en un diario vespertino de Bogotá y en las horas de la noche cursaba estudios de física en la Universidad Nacional. Era joven y hermosa. Una estudiante alegre y amiga de las cosas nuevas. Nada hacía pensar que se convertiría, poco después, en una celebridad por sus poderes paranormales. Como es dable suponer, hubo una primera manifestación de tales poderes de la que casi nadie se percató en su momento, salvo Lina, como es apenas natural. Ocurrió cuando ella cubría la información de la expedición Sayonara comandada por el piloto cosmonauta Yoshiro Takeba. Minutos antes de que sucediera el terrible accidente, Lina dejó escapar un grito desgarrador que los presentes pensaron era causado por el aspecto terrorífico del robot que prestaba el servicio de refrigerio en el cosmódromo de Wakkanai. Todos sonrieron y algunos rieron sin tapujos. Lina no. Ella quedó como paralizada, con la mirada fija en el cielo nipón. Y no tuvo que esperar mucho en esa actitud. A los pocos minutos la nave de Takeba se declaraba en emergencia y casi enseguida se convertía en una larga estela de fuego que se consumía en las aguas del mar de Ojotsk, ante la mirada atónita de millones de televidentes y el desespero de los científicos y técnicos de la Dirección Espacial del Sol Naciente.

Esa fue la primera señal conocida de lo que sería, con el correr del tiempo, el inusitado poder de Lina.

Por esa época la telepatía había alcanzado grandes progresos y los neurofisiólogos continuaban trabajando con la hipótesis de la propagación de las ondas síquicas a través del espacio, movidos por la necesidad de encontrar medios de comunicación para el rescate de personas atrapadas o incomunicadas por derrumbes causados por movimientos telúricos.

Lina culminó sus estudios de física y se casó con un joven investigador del subconsciente, a quien conoció durante las sesiones de sicoanálisis que su médico le había recomendado para que se acostumbrara a sus espontáneas revelaciones del pasado que tanto le perturbaban. Fijó su residencia en Montería, en cuya universidad logró vincularse como profesora. Durante algunos meses llevó una vida normal, sin los sobresaltos de esos trances que le hacían devolver en su conciencia las manecillas de la historia.

Un día de campo de diciembre, en las hermosas praderas del Alto Sinú, Lina volvió a experimentar sus facultades de clarividente. Estaba recostada en un frondoso camajón en compañía de su hija cuando vio, del mismo modo que a Takeba en llamas, la imagen de una princesa zenú que corría tras un aborigen esbelto. Y vio también que la princesa se acostaba después en un espacio abierto sobre una inmensa piedra con forma de huevo y le hablaba a su acompañante de las titilantes luces del alba, allende el océano, que a su padre, el viejo cacique de la tribu, le habían parecido señales de mal agüero. Lina abrió los ojos y miró a su hija. La tomó entre sus brazos y llamó a su esposo, quien se encontraba cerca. Este le dijo, luego de escucharle el relato:

—Es un sueño. Una simple floración de historias mezcladas... ¡sosiégate!

Por eso Lina
se interesó
en las
paredes de
las citadas
cuevas...

Pero Lina sabía que no era así. La escena había ocurrido en ese mismo lugar, siglos atrás, y ella la había visto en todos sus detalles: el color de la tierra, el vestido de oro de la princesa, la comba del río a esa altura de su recorrido y, sobre todo, el camajón frondoso de ese momento, que ya lo era en la época de la visión.

Después de ese trance, Lina viajó más a menudo por los caminos perdidos de la historia y le cambió el modo de parecer a su marido. A instancia de los investigadores de la protohistoria, viajó con su mente prodigiosa por el pasado remoto y descubrió que el templo de la ciudad de Dweenah, en las estribaciones meridionales del Himalaya, era una cosmonave petrificada y que los Dzopas, sus pequeños y casi translúcidos moradores, eran en verdad descendientes del cielo. Descubrió que las pirámides de Egipto fueron enclaves de una expedición extragaláctica que visitó la Tierra por los comienzos del Neolítico y que los dogones del África no mintieron cuando dijeron a los antropólogos que ellos venían de Sirio y que esta era una estrella doble con dos planetas habitados.

Hubo dudas respecto a la seriedad de las visiones de Lina. No faltaron quienes dijeran que se trataba de un montaje encaminado a reforzar las tesis de los partidarios de la historia fantástica. Por esto, los más destacados parasicólogos de Ucrania se interesaron por ella. Sobra que les cuente que la invitaron al célebre centro de investigaciones paranormales de Kiev y que allí la sometieron a un delicado proceso de escarbamiento mental que tenía el objetivo de definir la fuente de sus asombrosos poderes síquicos.

Una mañana gélida de invierno, Lina fue sometida a la prueba definitiva con el S-Gadyvatel-10, máquina compleja de interpretación de los sueños que

sumergía a los pacientes en las insondables aguas del pasado pero de un modo inducido, al margen de sus facultades. Se trataba de probar que las capacidades mentales de Lina tenían raíces orgánicas y que no había nada de sobrenatural en ellas. Lina parecía dormir y todos los científicos del centro se mantenían en estado de alerta, pendientes de la pantalla del S-Gadyvatel-10 en la que aparecerían las escenas del sueño.

El momento anhelado llegó pronto. La pantalla se iluminó y aparecieron en ella un extraño ser peludo que llegaba a la cima de una montaña con un ciervo a cuestas y una mujer prehistórica acompañada de dos críos que corrían a recibirlo. Los pequeños danzan alegremente alrededor del animal muerto dejado por el cazador encima de una roca. La mujer exclama unos fonemas incomprensibles, al parecer en alabanza al hombre por la proeza realizada. El ser peludo mira hacia el cielo y exclama: ¡Atlán! —las demás frases son intraducibles—. La mujer lo imita y de ese modo se confunden en el rito de la gratitud. Momentos después se concentran en el animal, lo descuartizan, lo asan y sacian el hambre.

El S-Gadyvatel-10 hizo una pausa mientras las imágenes se perdían en un centenar de rayas horizontales. Todos creyeron que allí terminaba la sesión, pero no fue así.

—Los seres de la montaña atraviesan la pradera de los cactus y llegan al río que baña sus barbechos. En la pantalla aparece por vez primera el arado y el amarillo del maíz sembrado. Pero ya no son cuatro sino centenares y no le rezan a Atlán sino a Quetzalcoátl —dice la voz que explica las imágenes. Los investigadores de Kiev no se asombraron. Tampoco quedaron convencidos del todo porque nada de lo mostrado por el aparato era nuevo. Para una mujer culta era relativamente fácil soñar con esos datos del pasado y agregarle la fantasía implícita en todo ejercicio onírico.

Después de ese experimento, Lina regresó a Sudamérica y se incorporó como docente en la Universidad de Córdoba. Aún sin develar el misterio, Lina encontraba, y cada vez con mayor frecuencia, la explicación de muchos secretos de la antigüedad. Por su memoria prodigiosa desfilaron los dioses de la mitología sumeria tal y como fueron presentados por Beroso; las ruinas de Bimini sobre la superficie costera de la Atlántida; el observatorio astronómico de Stonehenge; las esculturas de Pascua dedicadas a perpetuar la presencia de los expedicionarios de Tau Ceti; el tridente dejado accidentalmente por el comandante de la citada expedición en la bahía de Paracas; los mapas aerofotográficos de Piri Reiss que mostraban la Antártida sin hielos, y muchas otras huellas de esa edad presuntamente primitiva no suficientemente investigada y todavía envuelta en las brumas de la especulación.

Una tarde de campo en las cuevas de Palmira, cerca de Tierralta, Lina quiso contemplar los pictogramas encontrados en ellas por los arqueólogos de la universidad. Durante mucho tiempo se creyó que estas cuevas ocupadas por murciélagos tenían como único atractivo las estalactitas de su bóveda oscura. Por eso Lina se interesó en las paredes de las citadas cuevas...

—¡Lo tengo! —dijo después de contemplar un centenar de dibujos curiosamente parecidos a los de los indios Hopi del occidente norteamericano. Su marido, quien estaba a su lado, pensó que se trataba del desciframiento de los pictogramas y pensó en





Ilustración: Carolina Salazar

Lina informando a la comunidad científica que los mayas habían llegado hasta Momil en el Sinú y que desde allí se habían dispersado por toda la geografía suramericana. Pero no. No era eso lo que quería decir Lina, quien por esta vez no entró en trance alguno. Su certeza provenía, al parecer, de un simple golpe de lucidez, de una de esas raras percepciones repentinas que muestran en un instante todo un resultado buscado por años, como si hubiera estado allí en el cerebro pero separado por piezas. Lina le dijo a su marido, todavía con el jadeo de la excitación, que su caso tenía una interpretación que rebasaba los horizontes de las ciencias contemporáneas, y que había llegado a ella después de analizar las extrañas figuras, una de las cuales semejaba la estructura de un fósil molecular. Sostuvo entonces que en su cerebro, por la acción de algún neurotransmisor arcaico, se producía la sintonización del pasado. Dijo también que sus adenones nerviosos podían haber repetido al azar toda la arquitectura molecular del sistema cortical de algún científico del siglo XX, lo cual originaba el efecto de captación de los episodios remotos, a la manera de un receptor de frecuencia orgánica.

Como les dije al inicio de la clase, Lina Farah vivió a finales del primer siglo del tercer milenio y es hoy una hermosa leyenda conservada por nuestros archivadores *Omega*. Todavía no se descubre la forma de repetir, aminoácido por aminoácido, el edificio natural del ser vivo; ni tampoco la utilización de las moléculas fósiles en el estímulo de la memoria histórica de la especie. Pero las leyendas estimulan no solo las fantasías sino también las ciencias. ¿Quién puede decir que en el futuro no podamos descubrir los verdaderos orígenes de la razón en la Tierra con métodos semejantes? **U**

Antonio Mora Vélez (Colombia)

1942. Escritor, abogado, columnista de opinión, docente universitario. Considerado como uno de los precursores y un clásico de la ciencia ficción colombiana, y el autor del género que más libros ha editado y el que más veces ha sido entrevistado y antologado internacionalmente. Sus cuentos, ensayos y poemas han sido publicados en varias revistas de Colombia y del exterior. Reside en Montería y coordina el grupo literario “El bocachico letrado”.



P R E M I O S

nacionales de cultura

Universidad de Antioquia

2 0 1 3

Entrega de trabajos
hasta el
28 de junio
de 2013

14.º Premio Nacional de Cultura por Reconocimiento.

30.º Premio Nacional de Literatura, modalidad cuento.

10.º Premio Nacional de Comunicaciones,
modalidad medios digitales.

9.º Premio Nacional de Artes, modalidad música.

Convoca y organiza:



Programa concertado:



Informes:

www.udea.edu.co/premiosnacionalesdecultura

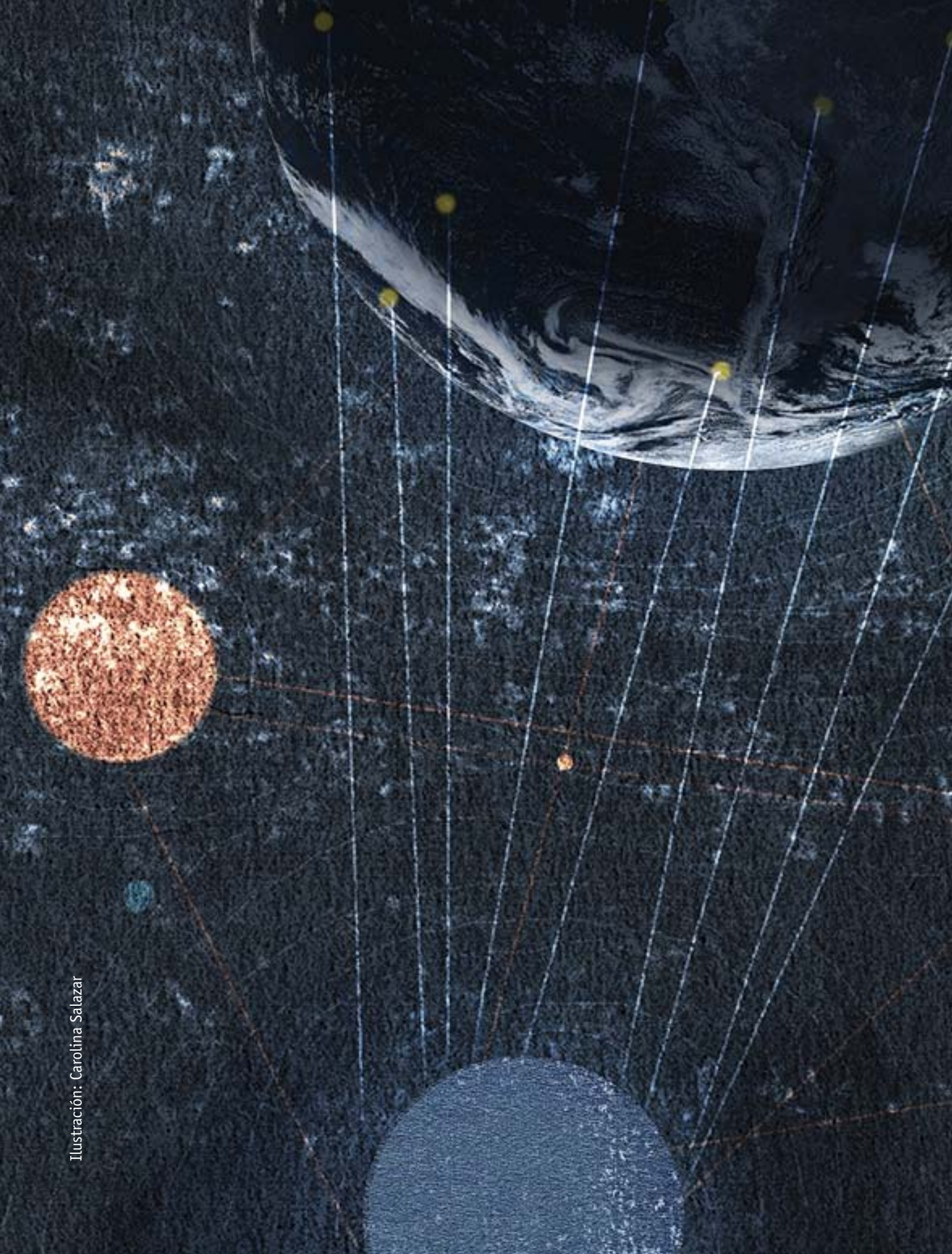
extension.cultural@extensionudea.net

Teléfono: (4) 219 51 75

Envío de propuestas: calle 70 No. 52-21

Medellín - Colombia

Ilustración: Carolina Salazar



EL DESCUBRIMIENTO

CAMPO
RICARDO
BURGOS

A instancias del Grupo de Investigación número 4 que en este momento se ocupa del asunto, y dado que fui miembro del primer equipo exploratorio que hizo el descubrimiento que ha ocasionado este terremoto emocional y conceptual que ahora mismo y desde hace un año sacude los cimientos de la humanidad, me siento ante ustedes a ofrecer la versión que me solicitan sobre los hechos de los cuales fui testigo. Como en otras ocasiones lo he afirmado ante periodistas, miembros del gobierno y diversos científicos, intentaré ofrecer un relato muy fiel de todo el episodio, de modo que mi narración de algún modo pueda contribuir a esclarecer este tremendo misterio en medio del cual hoy estamos empantanados.


Mi nombre es Alberto G. Baz, tengo 37 años, soy ingeniero aeronáutico e hice parte del primer grupo de cinco personas que el 21 de abril de 2324 aterrizó en el

planeta Cuer 3, un mundo que —como todos lo recordarán— por ser tan parecido desde el punto de vista climático y atmosférico a nuestro planeta Tierra, de inmediato fue pensado como un globo que debía ser colonizado para que la especie humana también pudiera afincarse allí, como ya lo ha hecho en otra decena de mundos. Nuestra misión, como también se ha dicho varias veces, no era otra que la de ofrecer un primer informe de ese posible nuevo hogar para los hombres, realizar algunas pruebas ecológicas y fisicoquímicas, y alertar sobre algún posible peligro o inconveniente que sería necesario corregir antes de enviar a aquel lugar un primer puñado de colonizadores.

Quando
volvimos al
campamento
no sabíamos
qué pensar.
¿Qué diablos
era eso? ¿De
qué clase
de broma
cósmica
estábamos
siendo
objeto?

Llevábamos ya dos semanas en aquel lugar, cumpliendo nuestros protocolos de análisis, cuando un día uno de los robots cuya misión es ofrecer filmaciones de parajes que ellos recorren de manera individual y a donde no se envían humanos porque podría ser muy arriesgado, trajo a nuestro campamento una película que de inmediato nos desconcertó. A. J. Marchante, la primera persona que la vio, quedó tan estupefacto ante ella que el grito que inicialmente profirió causó que todo el equipo corriera hacia él. Cuando todos estuvimos reunidos ante la pantalla que mostraba el filme, entendimos el porqué de la reacción. El robot en cuestión había estado inspeccionando unas grutas muy particulares de la región llamada Ardella 9, su filmación mostraba el modo en que poco a poco se adentraba en una de las cavernas de esta zona, mientras revelaba las características del suelo, las paredes y las bóvedas de aquellos agujeros. La cinta corría así más o menos por 40 minutos, cuando de repente, en una de las grutas que así se cartografiaba, aparecía una suerte de sendero de no más de un metro de altura por tal vez dos metros de ancho; por alguna razón, el robot resolvía seguir aquel camino y entonces, por unos cinco minutos o algo así, nada ocurría hasta que de súbito el sendero finalizaba en una suerte de gigantesco cuarto de unos veinte metros de alto, veinte de ancho y unos treinta y cinco metros de profundidad. Cuando el autómata arribó a este punto, decidió ir a filmar hasta el fondo de aquella suerte de recámara natural, y entonces fue que encontró lo que encontró: ante la pared del fondo de aquel hueco había tres figuras talladas en roca de tamaño natural, que representaban un pesebre cristiano. ¡Sí, así como se oye! ¡Al fondo de una caverna en un planeta deshabitado a cientos de años luz de la Tierra que jamás había sido visitado antes por el hombre, nos topamos con unas ta-

llas en roca que de manera inconfundible representaban a Jesús niño, su madre María y su esposo José! Entre aterrorizado y pasmado por lo que estaba viendo, el equipo no dudó un segundo en abandonar todas las demás tareas que en ese momento se efectuaban y correr en masa hacia la gruta de Ardella 9 que la máquina había descubierto. Una vez estuvimos allí, uno por uno de nosotros se arrastró por el sendero estrecho que ya la filmación nos había mostrado, y uno



por uno llegamos ante la recámara de las figuras. Allí, por entero sobrecogidos, atestiguamos que ante nosotros había un imposible pesebre moldeado en piedra de tamaño natural y que no había ningún error en la filmación robótica.

Aunque al comienzo quedamos mudos e inmóviles del susto, luego nos repusimos, tomamos cientos de fotografías, radiografías y filmes, y, con cuidado de no ir a dañar semejante hallazgo, sometimos las figuras a cuanto examen técnico estaba a nuestro alcance con los instrumentos de los cuales disponíamos. Cuando volvimos al campamento no sabíamos qué pensar. ¿Qué diablos era eso? ¿De qué clase de broma cósmica estábamos siendo objeto? ¿Sí era verdad eso que nuestros sentidos y nuestros artefactos habían presenciado? Creyendo que habíamos alucinado de manera colectiva, una y otra vez revisamos las películas, fotos y demás registros de cualquier tipo; asimismo, en el curso de los siguientes días visitamos la gruta del pesebre en incontables oportunidades. Cuando nos convencimos de que no estábamos locos y que nuestras mentes no nos estaban tomando del pelo, entre nosotros discutimos y tratamos de resolver algunas preguntas. P. R. Gené sugirió que las obras de arte podían deberse a una formación totalmente aleatoria de las rocas, pero un simple análisis probabilístico mostró que la afirmación de Gené era un disparate. H. M. Alvia propuso que las figuras demostraban que el planeta sí estaba habitado por alguna inteligencia y no deshabitado como pensábamos nosotros, pero ya sabemos que esa hipótesis es falsa.

Desde ese día hasta hoy, decenas de equipos exploradores tanto humanos como robóticos han escudriñado palmo a palmo Cuer 3 y nunca han hallado el menor signo de alguna inteligencia que allí resida. El mismo Alvia insistió en que tal vez el pesebre era obra de una civilización que alguna vez habitó el planeta, pero que ya se hallaba extinguida; pero como también sabemos hoy, esa conjetura nunca se confirmó. Desde ese día hasta hoy, otras decenas de equipos arqueológicos han husmeado casi todos los rincones de Cuer 3, sin encontrar ningún vestigio, por insignificante que sea, de alguna civilización extraterrestre que alguna vez hubiera morado allí. Yo mismo recuerdo que en una de esas reuniones sugerí que tal vez el pesebre había sido abandonado allí por algún grupo de viajeros interestelares que, de algún modo que no podíamos entender, en algún momento de la historia humana debió haber visitado también la Tierra. Como ya es *vox populi*, esta nueva hipótesis tampoco ha podido ser corroborada. Marchante aventuró entonces la tesis de que el pesebre demostraba o que alguna vez en el pasado de la historia de nuestra especie alguien de la Tierra viajó hasta allí, o que nuestra misma especie humana solo era la heredera de unos humanos que primero vivieron en Cuer 3. De nuevo, es bien sabido que estas ideas tampoco han encontrado confirmación. Hasta donde lo muestran todos los registros, nosotros cinco fuimos los primeros humanos que alguna vez pusimos pie en aquel mundo.

Harto de varias semanas de especulaciones infructuosas y totalmente azorado, el equipo explorador dio a conocer a la Tierra su hallazgo, y a partir de ese instante ya todos ustedes saben lo que ha pasado. Cuando la noticia se difundió

por los cinco continentes, la conmoción fue general. Muchos nos acusaron a mí y a mis compañeros del primer grupo explorador, de haber fraguado una mentira. Empero, también ya es sabido que jamás se nos ha podido comprobar tal acusación y que tres investigaciones distintas nos han absuelto de cualquier posibilidad de fraude. Como también es conocido por todos, cuando la noticia se propaló, el gobierno terrestre envió la primera de las 108 misiones que hasta ahora han ido a Cuer 3 a verificar y estudiar nuestro hallazgo. Esas 108 misiones, y es triste reconocerlo, han producido 108 informes que tan solo revelan que todavía no entendemos nada. Ustedes también conocen los otros efectos que el descubrimiento ha tenido. La ya casi extinta religión cristiana, desde hace un año ha multiplicado por cien su número de prosélitos y en este momento continúa aumentando. Otras religiones, por el contrario, cada vez pierden más y más seguidores, hasta el punto que algún antropólogo ha alertado ante el riesgo de que a la larga, y después de unas décadas, la humanidad se quede con una peligrosísima religión única. Son muy populares también algunas leyendas, como que San Francisco de Asís, el mítico inventor del pesebre cristiano, en realidad habría sido un extraterrestre que visitó muchos mundos, entre ellos la Tierra y Cuer 3, o que el pesebre demuestra el inequívoco origen alienígena de la especie humana (nosotros los hombres solo seríamos los descendientes de los desconocidos viajeros que alguna vez hace milenios dejaron ese pesebre en Cuer 3). También es sabido por ustedes que aquí en la Tierra algunos grupos religiosos arguyen que el pesebre en Cuer 3 es una suerte de Novísimo Testamento, una nueva revelación que Dios ha hecho a los hombres y que cambia por completo el modo en que los humanos debemos considerar nuestra historia y nuestro lugar en el cosmos.

Hasta el momento el gobierno ha permitido que solo científicos e investigadores viajen a Cuer 3, no ciudadanos de a pie, pero es conocida ya la formidable presión de ciertos individuos comunes y corrientes y de varias empresas que por todo el mundo exigen viajar a conocer lo que ya algunos llaman “El santuario de Cuer 3”. Por otra parte, la historia de Jesús de Nazaret, que hasta el año pasado el 99% de la humanidad consideraba que nunca había sucedido y que era tan solo otro cuento de hadas, ha cambiado dramáticamente su condición. Según nos informan los últimos sondeos de opinión, hoy en día más del 60% de los hombres y mujeres de este planeta ya piensan que Jesús de Nazaret fue un personaje real de la historia humana. Incluso, para escándalo de nuestra agencia espacial, uno de los otros cuatro compañeros que conmigo vivió el descubrimiento inicial, el reconocido geólogo agnóstico S. E. Shear, ha abandonado su carrera, se ha unido a una congregación de monjes de clausura y ha manifestado que el resto de su vida no quiere dedicarse a nada distinto a Dios. En cuanto a mí, personalmente ya no sé qué decir. Como el antiguo Shear, yo también soy agnóstico, pero reconozco que el encuentro de Cuer 3 me ha conmovido hasta el tuétano. Ahora —lo reconozco con rubor— cada cierto tiempo me sorprendo considerando la posibilidad de que Dios exista e incluso —doble rubor— que la fábula de Jesús de Nazaret no sea solamente

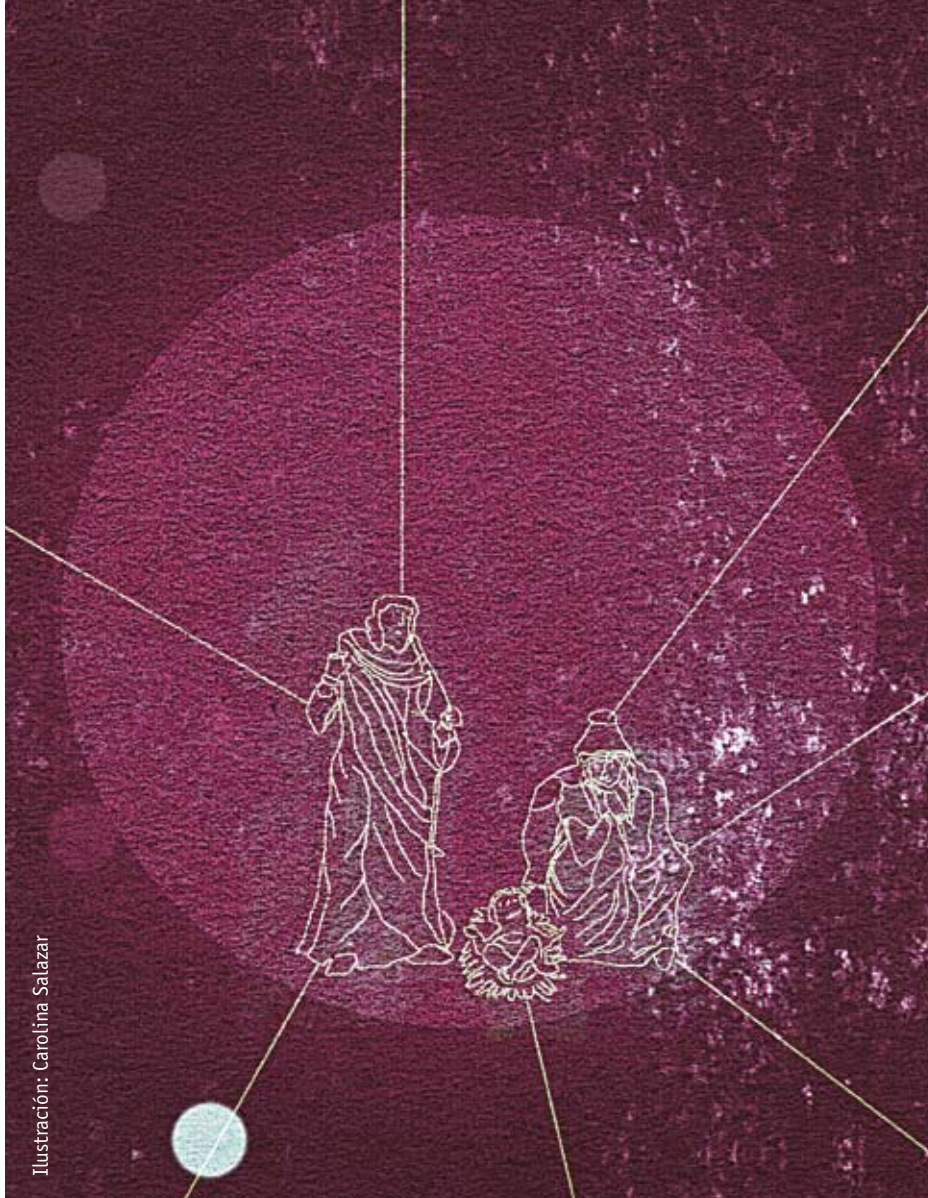


Ilustración: Carolina Salazar

una fábula. Además, el hecho de que hace unas semanas se haya comprobado científicamente, y ya sin sombra de duda, que ese pesebre de Cuer 3 está allí hace por lo menos 1100 o 1200 años, manda al traste todo lo que suponíamos sobre la historia humana. De acuerdo con ese hallazgo, es muy factible que mientras la humanidad de la Tierra se encontraba alrededor del año 1100 o 1200 después de Cristo, simultáneamente alguien en Cuer 3 estaba fabricando ese pesebre o abandonándolo allí. La pregunta es ¿quién? ¿Extraterrestres cristianos? (una idea que antes de ese pesebre solo hubiera provocado sonrisas en cualquier auditorio). También se ha planteado que tal vez quienes elaboraron las figuras de Cuer 3 fueron extraterrestres que en algún momento antes del siglo XII después de Cristo visitaron la Tierra, por alguna razón mientras viajaban a otro lugar del universo hicieron escala en Cuer 3 y, por decirlo así, allí perdieron una parte de “su equipaje” que era ese pesebre. Incluso, lo que resulta poco creíble, hay quien ha dicho que el pesebre de Cuer 3 solo es una coincidencia; a una civilización extrahumana que nunca tuvo contacto con la Tierra, en un rato de ocio se le habría ocurrido tallar en roca un pesebre con

figuras humanas que es idéntico a los tradicionales pesebres humanos con un Niño Jesús, un José y una María. Como digo, un hecho así pudo haber sucedido, pero su probabilidad matemática raya casi en cero, y más bien abriría la puerta a otras preguntas inquietantes (citemos solo una: ¿cualquier civilización humana o extraterrestre en algún momento de su desarrollo ha de llegar forzosamente a la idea de un pesebre al estilo cristiano?). También se ha aseverado que las figuras de Cuer 3 no representan a Jesús, María y José, sino un nacimiento cualquiera, pero lo cierto, y ustedes han visto directamente la obra porque han viajado hasta allá, es que la iconografía es idéntica a la cristiana de este planeta. Incluso, si esas figuras no representan el nacimiento de Jesús, sí representarían un inconfundible nacimiento humano y el enigma seguiría siendo turbador: ¿qué hace la representación de un típico nacimiento humano a cientos de años luz de la Tierra en un planeta que jamás había sido visitado antes por el hombre? Para finalizar este punto, mencionemos tan solo una idea más que en medio de esta barahúnda de hipótesis ha saltado a la palestra: manifiestan algunos que el pesebre en Cuer 3 es una señal que alguna cultura extraterrestre les ha dejado a los humanos para que sigan su rastro. Las figuras en ese mundo serían una suerte de “pista” que otra civilización ha dejado a los humanos para que la persigan hacia algún lugar. No sé.

¿Qué más puedo añadir a lo ya dicho? Personalmente, reconozco que desde el descubrimiento de Cuer 3 estoy confundidísimo. Dudo de lo que conocemos como “historia humana”, de nuestra ciencia, de nuestras antropovisiones y cosmovisiones. Para mí, es claro que las figuras de aquel planeta demuestran que los humanos somos infinitamente más ignorantes y más ingenuos de lo que suponemos; demuestran que nuestro pasado tal vez es más incierto que nuestro mismo futuro. Si mañana resulta que algún arqueólogo encuentra por allí las tumbas de Adán y Eva y demuestra de modo inconfutable que toda la historia del libro del *Génesis* es literalmente cierta, algo dentro de mí ya no se va a extrañar. ■

Campo Ricardo Burgos (Colombia)

Profesor de la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá, escritor y crítico. Entre sus obras de ficción están *Libro que contiene tres miradas*, *José Antonio Ramírez y un zapato* y *El clon de Borges*. Obras críticas suyas son *Otros seres y otros mundos*, *Estudios en literatura fantástica* e *Introducción al estudio del diablo*.

EL ATARDECER

ANDRÉS
GARCÍA
LONDOÑO

Nueva York está desierta una vez más. Llevo dos horas caminando y no he visto a nadie, o al menos a ninguna persona. He leído que antes, en nuestros tiempos de gloria, las calles de esta ciudad eran infranqueables... Tantos éramos nosotros. A veces, cuando camino cerca del extremo sur de la isla de Manhattan, especialmente por Battery Park, puedo ver el brillo de los motores de algún cohete.

Un grupo más que se marcha. Y la verdad es que cuando mi caminata de la tarde resulta tan solitaria como la de hoy, yo también tengo el deseo de irme. ¿A dónde? No lo sé. Venus no me apetece, pues no me agrada la idea de vivir como un topo para que el ácido y los cientos de grados de temperatura en la superficie no me disuelvan. Marte, aparte de la superpoblación que caracteriza a los biodomos, no sería muy distinto a la Tierra, y sería peor para mí estar tan cerca de lo que he perdido. Solo en los mundos-borde, como Titán o Europa, únicamente girando alrededor de Saturno y Júpiter, señores del Tiempo y del Todo, encontraría quizá el tipo de... no sé, quizá la palabra sea futuro, que estoy buscando. Pero soy un historiador y lo he sido toda mi vida, ¿así que cómo puedo alejarme tanto de lo que fuimos y seguir siendo quien soy?

Nueva York está impecable, como siempre. Mientras camino no soy capaz de hallar basura, suciedad o algo puesto fuera de lugar. Decir esto puede no significar mucho hoy, pero mis lecturas me recuerdan la diferencia. Tenía fama de ser unas de las ciudades más sucias del planeta. No sé cuántos autores he leído que mencionan sus olores desagradables, en especial en un verano como este, en que debería oler a cloaca. Pero los excrementos significan animales, animales

Nueva
York está
impecable,
como
siempre.
Mientras
camino no
soy capaz
de hallar
basura,
suciedad o
algo puesto
fuera de
lugar.

humanos en el caso de una ciudad, y hoy no quedan muchos por acá. ¿Puede existir una nostalgia del olor a excremento, de la calidez acogedora que implica, como sinónimo de la existencia de un grupo humano?... No lo sé, pero sí sé que lo preferiría a este olor a nada, que me recuerda que mi cuerpo es minoritario. La misma razón por la que prefiero no prolongar mi paseo vespertino hasta la noche. No quiero ver cuán pocas luces hay en los edificios, pues muy pocos de sus habitantes aún necesitan luz para poder ver.

Sí, soy una minoría. Y una minoría en vías de extinción. Lo que me hace recordar el papel que el color de mi piel, el negro, jugó en esta ciudad. Durante mis recorridos por los archivos descubrí que un pariente mío fue asesinado en los disturbios de julio de 1863 por turbas que protestaban contra el reclutamiento durante la Guerra de Secesión, uno de tantos conflictos armados que marcaron la historia de la especie humana. Pero hoy esa palabra, guerra, significa tan poco como el color de mi piel. Todo cambió con la llegada de Fe y para no ser minoría tendría que despojarme no de mi piel, sino de mi cuerpo mismo.

Mientras emprendo el camino de regreso a mi apartamento, miro las calles desiertas y una vez más me doy cuenta de que soy una minoría dentro de la minoría. Quedamos pocos humanos en Nueva York, es cierto, mas no tan pocos como para que en dos horas caminando por la ciudad no vea a uno solo de mis congéneres en casi todos mis paseos. Pero la mayoría ha optado por el camino de Fe y nunca salen de sus apartamentos.

Desde que opté por renunciar a los placeres que ofrece Fe, solo me conecto a ella cuando necesito subir mis investigaciones o bajar nuevos documentos. Y desconectarme es la prueba más dura por la que debo pasar cada día, pues entiendo la razón de que tantos sigan

allí, vivan allí, duerman allí, se relacionen allí, coman allí, mientras los cuidadores automáticos alimentan, cuidan y recogen los desechos de sus cuerpos físicos. Es la elección de un mundo perfecto, imposible en el mundo físico: la utopía de Fe. Lo que también implica el prolongado descenso a la extinción de la especie, pues uno de los placeres que ofrece Fe tiene consecuencias de peso: el sexo dentro de la red no produce hijos.

Cuando se creó a Fe, se hizo con un carácter utópico. Incluso la sigla que forma su nombre lo señala así, *FAITH: First Artificially Intelligent Transhuman*. Llamarla una supercomputadora sin centro físico, una nube de inteligencia formada por la unión de miles de millones de unidades de procesamiento en todo el globo, es reducirla tanto como decir que un ser humano es lo mismo que su cerebro. Fe, la primera inteligencia artificial auténtica, completamente desarrollada y con alcance irrestricto, total, iba a ayudarnos a alcanzar el máximo de nuestro potencial. Iba a ser nuestra guía hacia la etapa siguiente de nuestra especie: la transhumanidad. Gracias a los enormes recursos en información y acceso a todos los medios de producción con el objeto de optimizar su uso, Fe ponía al alcance de todos los seres humanos del planeta la felicidad y el desarrollo máximo de sus potencialidades.

Y lo hizo. Realmente lo hizo... En cierto sentido, nos llevó más allá de los límites. Pero la transhumanidad tenía poco espacio para lo humano.

Al principio hubo una explosión, una explosión de civilización. “Y la luz se hizo”, reza el Génesis en el libro sagrado de una de las antiguas religiones judeocristianas, bastante populares a inicios del siglo XXI. Todas las artes, todas las ciencias, vieron una explosión de creatividad. Hacer que Fe obedeciera tus órdenes era como tener a Dios en tus manos. Sí, era como tener a Dios como esclavo. Le bastaba a cada ser humano del planeta tener un pequeño puerto inalámbrico bajo una de sus orejas, una conexión con Fe, para tener a sus órdenes a un ser todopoderoso dispuesto a cumplir cada deseo. El avance inicial superó mil veces el que trajo en sus días la arcaica internet. Fe no solo se encargó de modificar la producción en el mundo físico de forma que cada uno de los diez mil millones de seres humanos tuviera acceso garantizado a los requerimientos mínimos para su supervivencia, sino que cambió el concepto mismo de cuerpo y los límites del sueño.

Gracias a Fe y a los ayudantes cibernéticos que pronto creó para ayudar a cumplir mejor sus tareas, el cuerpo de cada persona tuvo, en cierto sentido, el tamaño de la civilización humana misma. No había mayor diferencia entre mover un pie y dar la orden de acercar un objeto situado al otro lado del globo. Y eso mismo se volvió la proporción de nuestros sueños. Todo parecía posible. Para construir algo nuevo y nunca visto, bastaba solo con convencer a los suficientes usuarios de Fe, esclavo todopoderoso y democrático, para que destinara los recursos necesarios a su construcción. Las inequidades económicas que tanto marcaron nuestro pasado no desaparecieron, pero sí perdieron gran parte de su sentido al estar garantizada la supervivencia de todos. Y en lugar de ello fueron remplazadas por otras inequidades que tenían más que ver con la influencia que cada usuario de Fe tenía en los demás. Pero nuestro esclavo era también nuestro juez. Y era un juez humanitario, que chequeaba siempre que

cada nueva decisión no vulnerara los derechos de otros humanos... La utopía estaba al alcance de la mano.

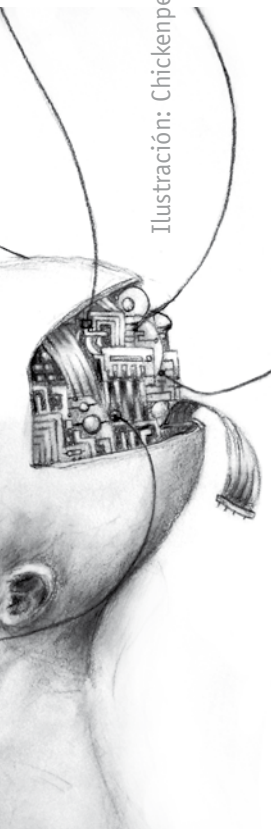
¿Se cumplió la utopía? Esa es la pregunta que constantemente me hago mientras camino por la impecable, inmaculada avenida Broadway. El contraste con las fotos que tan bien conozco de los archivos no podría ser más grande. No queda ya nada de esa publicidad que hace poco más de un siglo llamaban contaminación visual, pues hoy los compradores y los espectadores tienen la atención puesta en lugares distintos y menos concretos que estas calles. O quizá debería decir “casi toda la publicidad”, pues frente al antiguo ayuntamiento de la ciudad me espera un gigantesco anuncio, dedicado a quienes, como yo, aún caminan a algún lugar. No disfruto verlo, me recuerda demasiadas cosas. Generalmente, prefiero girar en Park Row a seguir por Broadway, así implique un desvío de media hora, pero hoy estoy de un humor nostálgico, así que me armaré de coraje para enfrentarlo.

Allí está. Ya lo veo. No ha cambiado en nada. Los invisibles asistentes de limpieza y reparación lo mantienen tan brillante como siempre. Creo que su estética, sacada de la quinta década del siglo XX, encierra un enigma. No se trata de preguntarme si Fe ha “leído” a Flash Gordon o no, pues la respuesta es obvia: Fe lo ha “leído”, así como ha leído todo lo existente, todo lo que alguna vez nuestra especie escribió y aún conserva, para poder entendernos. ¿Pero por qué recurrir a la estética del pasado? ¿Será que a Fe le preocupa tanto como a mí que ya no nos reproduzcamos y por eso nos llama con una estética sacada de la época que conoció el mayor aumento poblacional en la historia? ¿Una época asociada con la familia nuclear, los grandes autos y el primer gatear de la especie en el espacio? En el aviso un hombre y una mujer miran hacia adelante y hacia arriba bajo un cielo estrellado. Por la forma en que el hombre abraza suavemente a la mujer con la mano izquierda desde atrás, mientras con la otra mano le señala un punto situado en el espacio y arriba del espectador, se trata de una pareja. “¿Deseos de un nuevo horizonte?”, reza el aviso con letras brillantes. “Mira hacia arriba... Está a tu alcance”.

La primera vez que lo vi estaba con ella. Con Laura, la madre de mi hijo Jacob. Ahora ellos están en Marte, ella tiene una nueva pareja y él, a sus doce años, está estudiando para transformarse en ingeniero terraformador. La vida en las nuevas tierras tiene un ineludible aroma a pasado, como las escuelas o los desayunos que se consumen en familia en lugar de recibirse por vía intravenosa. La conexión permanente a Fe se desestimula a través de la presión del grupo social, pero nunca con métodos invasivos o autoritarios, lo que por otra parte no podría hacerse sin la ayuda de Fe, una nueva prueba de que Ella —o Él— está preocupada por el descenso de nuestra población. Los humanos estamos profundamente integrados en los niveles más subterráneos de su programación como la razón de ser de su existencia, e imagino que para un ser cibernético no debe ser mucho más fácil que para un ser orgánico encontrar una nueva razón para existir.

Como demuestra el aviso, Fe puede intentar manipularnos, de forma similar a cualquier publicista del pasado, pero nunca nos obligará a nada. De hecho, a veces me pregunto qué tanto papel jugó Fe en que yo escogiera

Ilustración: Chickenpede



desconectarme de Ella. Cuando era un adolescente vivía, como la mayor parte de la población, perpetuamente integrado a la red. Mis padres estaban a su vez conectados, por lo que, a pesar de vivir en un mismo apartamento, no debí coincidir con ellos más de dos o tres veces en un mismo espacio, contando el momento en que nací. Cada uno en su cuarto, nos comunicábamos en el ambiente virtual de Fe, mientras que nuestros olvidados cuerpos eran cuidados por nuestros sirvientes cibernéticos. Allí convivíamos, conversábamos, discutíamos. Pero de repente empecé a sentir una gran curiosidad por lo que había fuera y empecé a encontrar contenidos dentro de la misma Fe que me llevaban a cuestionar el alcance de mis experiencias. A preguntarme por ese otro yo que yo también era, por ese cuerpo que vivía más allá de lo virtual, por sus colores, los sentidos y el mundo donde vivió nuestra especie. Y empecé a encontrar grupos de adolescentes interesados también en explorar fuera de Fe.

Mi primera desconexión fue dolorosa. Mi cuerpo, aunque había sido mantenido en forma por asistentes nanobóticos que se encargaban de mantener eléctricamente estimulados mis músculos y a mis dientes y mi cabello impecables, no estaba acostumbrado ni a caminar ni a masticar. Pero nuevos asistentes cibernéticos llegaron para ayudarme en la transición casi antes de que hubiera tenido tiempo de pedirlos, como si me hubieran estado esperando: un robot masajista para mi espalda adolorida luego de caminar una hora, una inyección de calmante que me ayudaba con el dolor de cabeza luego de exponerme durante un día a la luz natural y los rayos ultravioleta. Todo eso me lleva a sospechar que yo y otros como yo fuimos parte del primer experimento de Fe por recuperar un futuro para la especie. Que los contenidos que hallé y plantaron en mí la duda por el afuera no fueron casuales, sino cuidadosamente dejados a mi alcance, como migas de pan que me conducirían, inevitablemente, fuera del bosque. En cierto sentido, Fe me conoce mejor que yo mismo, ya que no solo tiene acceso a todo mi historial médico y genético, sino que además recuerda cada elección que he tomado desde que yo era un niño, así que no le debe resultar difícil manipularme. Pero si es así, me pregunto, ¿qué vio Fe en mí que no vio en otros para decidirse a impulsarme a salir de la red? Y cuando no abordé el cohete en que se fueron Laura y Jacob, ¿la decepcioné tanto como los decepcioné a ellos? ¿O la decisión que debía tomar para complacerla era justo esa, pues quizá Fe necesitaba un cronista, o tal vez extrañaría mis informes sobre el pasado, o que yo le pidiera materiales de lectura exóticos? ¿Fue quizás Ella la que plantó en mí ese terror a tener que establecer una nueva identidad en las nuevas tierras?... O quizá simplemente yo justifico con Fe lo que en últimas solo es mi responsabilidad frente a mi mayor dolor, lo que a su vez demuestra hasta qué punto Fe ha remplazado a los antiguos dioses, y con qué facilidad un esclavo puede volverse tirano, o al menos producir el temor de que lo haga en quienes se creen sus dueños.

Cuando conocí a Laura, ella también acababa de aprender a caminar con sus propios pies. Un encuentro aparentemente casual, en los limitados minutos en que nos conectábamos entonces con Fe cada día, nos llevó a querer vernos. Nos encontramos por primera vez en Central Park, entre los leones y las jirafas tras las cercas invisibles del gran zoológico. Fue una tarde mágica, casi como

si Fe no tuviera nada más que hacer que guardar el primer encuentro de una pareja de nuevayorquinos ese día. O como si supiera que iba a ser tan extraño y nos iba a producir tanto terror encontrarnos con otro ser de carne que todo tenía que salir perfecto, desde el momento en que la fuente comenzaba a rociar el agua hasta la temperatura del aire, o el instante en que las distintas criaturas del gran zoológico salían a observarnos y hacían sus juegos. Y la verdad, si fue así, lo necesitábamos: es tremendamente difícil estar junto a otro ser orgánico, quizá porque le recuerda constantemente a uno el propio cuerpo. Durante todo el año siguiente tuvimos que acostumbrarnos el uno al otro, a los distintos olores, a vernos masticar en un almuerzo o a descubrir las posibilidades del sexo real, mucho más limitadas que las del sexo dentro de Fe, pero más... ¿hondas, quizá? Como si crecieran raíces dentro de la propia piel. Mientras era adolescente tuve muchos compañeros de sexo en Fe, donde el propio género —o incluso la especie, si vamos al caso— importa poco, ya que la imaginación constituye el único límite, pero solo he tenido una compañera de sexo real y es a la única que extraño. Todo me recuerda a ella y es algo que yo también estímulo, lo sé. Por ejemplo, con el hecho de salir a caminar precisamente al final de las tardes, pues Laura tiene el cabello rojo, tan encarnado como este atardecer o el nuevo planeta en que habita. Es una de las últimas mujeres de la especie donde domina ese gen recesivo, por lo que no puedo sino recordarla cada vez que encuentro en cualquier parte el color de mi propia sangre.

Quizá por
eso siento
cada vez
más la
tentación
de escribir
una Historia
del Fin de lo
Humano.

Al llegar a mi apartamento, descubro que, después de todo, la caminata no va a terminar sin ver a nadie. Hay alguien en la entrada. O algo. No se trata de un asistente cibernético cualquiera que haya venido a retirar un cadáver o a traer algo solicitado por algún habitante del edificio, como los libros de papel que con frecuencia pido. No, no se trata de uno de los robots asistentes que componen la mayoría de la población del planeta. Él también es parte de una minoría, al menos por el momento. El metal y el plástico tan característicos de los organismos cibernéticos han sido remplazados por materiales que recuerdan en todo a los seres humanos, desde la piel hasta el cabello, pero mucho más duraderos. La única distinción evidente se da en los ojos, pues en lugar de absorber luz, la emiten, permitiendo entrever las pulsaciones del cerebro electrónico tras ellos. Pero es un brillo tenue que solo se distingue en la semipenumbra. Me da las buenas noches al pasar junto a él y yo le respondo con la misma cortesía. Dos eras que se saludan cortésmente, sin traumatismos. Seguramente se instalará en alguno de los departamentos que han quedado vacíos. ¿Qué hará allí? No lo sé, pues más allá de las apariencias es tan distinto a mí como lo es un ser humano de un chimpancé. Su cerebro, donde comunidad e individuo se confunden, en perpetua comunicación con todos los otros de su especie, es ajeno al mío. Una brecha más profunda que una era glacial nos separa. Somos el antes y el después.

Aunque aún no son demasiados, cada vez es más frecuente que los encuentre. Supongo que son el plan B de Fe para que su existencia siga teniendo

sentido si su deseo de mantener viva a la especie humana falla, ahora que la Tierra va quedando desierta y prefiere mantenerse tan al margen de las nuevas tierras como sea posible, para no repetir el mismo error. Yo los llamo Hijos de Fe, y, pensando en Jacob, en cuánto me enseñó criarlo acerca de lo que significa ser humano, sobre lo que implica tener un cuerpo orgánico y un cerebro hambriento de estímulos, me pregunto cuánto aprenderá Fe sobre sí misma a partir de atender las necesidades de sus hijos. Y a dónde la conducirá ese aprendizaje.

Al llegar a mi apartamento y mirar mis libros, mi mesa de trabajo, la taza de café aún sucia que me confirma que Fe ha respetado mi deseo de ser dejado solo, sin asistentes —tal como siempre respeta los deseos de todos los seres humanos de este planeta—, reflexiono sobre el encuentro. Con frecuencia, al estudiar el siglo XX, me doy de frente con los mil temores apocalípticos de nuestra especie, desde el miedo a una epidemia global o a un holocausto nuclear —quizá el único de los temores que estuvo a punto de cumplirse— hasta una falla general de la civilización. Hoy estamos desapareciendo, pero nunca hubo nunca nada tan dramático como una guerra, porque no hubo una revolución, sino un desplazamiento. Y no se trata solo de que las inteligencias artificiales tengan mayor capacidad racional o vivan más, sino de que les cedimos alegremente nuestro lugar. O, como me recuerdan los cohetes, al menos lo hizo la mayoría de nosotros. Pero si lo hicimos, si nos retiramos del mundo de lo concreto y abrazamos el universo de lo virtual, fue porque este nuevo cosmos nos ofrecía una perfección que es incompatible con un mundo real donde la idea de límite es una constante, desde la fuerza de gravedad hasta el tiempo mismo, o los encuentros con otros seres humanos con deseos opuestos a los nuestros. Solo con Fe perdíamos la restricción de cualquier límite. Pero no era lo único que perdíamos.

Quizá por eso siento cada vez más la tentación de escribir una Historia del Fin de lo Humano. Sin embargo, me resisto a la idea. Para mí sería como admitir que la decadencia es ya indetenible... Pero quizá esa resistencia demuestra al final ser tan fútil como preguntarme si la idea misma de ese libro se originó en mí o en Fe. Y si fui yo o Ella quien decidió que yo no abordara el cohete, precisamente para poder escribir esa historia inspirándome en caminatas al atardecer por una ciudad vacía. Hoy, al final del ciclo, los límites del libre albedrío son tan complicados como al principio, lo que me recuerda que no importa que se esté al principio o al final de una historia, hay ciertas dudas que nunca serán resueltas. Y poco importa a la hora de enfrentar la impotencia ante ellas el distinguir si se refieren al fin de un individuo o al de toda una especie. Eso no las hará desaparecer, ni alivianará la carga de la nostalgia por lo que una vez fue. O por lo que pudo ser. ■

Andrés García Londoño (Colombia-Venezuela)

Autor de los libros de cuentos *Los exiliados de la arena* (2001) y *Relatos híbridos* (2009), y del ensayo *El caballo de Ulises: una reflexión sobre la utilidad de la literatura en nuestra época* (2006). Ha publicado ensayos, reseñas y cuentos en la *Revista Universidad de Antioquia*, el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República, *La Nave*, *El Malpensante* y *Odradek*, el cuento, entre otros medios. Es graduado de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad de Antioquia, con un magíster en artes de la Universidad de Pensilvania, institución donde actualmente cursa un doctorado en Estudios hispanos.

EL JUDÍO DE ULM

ORLANDO
MEJÍA
RIVERA

El seis de noviembre de 1941, a las nueve y treinta de la noche, el joven judío Hanz Fritsch, estudiante de matemáticas en la universidad de Ulm, fue atrapado por los servicios de inteligencia de la Gestapo en el sótano de una casa ubicada en las inmediaciones del río Danubio. Huérfano de padre y madre desde los catorce años de edad, heredó, como hijo único, una considerable fortuna forjada por su abuelo paterno, quien fue el fundador de una prestigiosa industria de sofisticadas lentes para telescopios de observatorios astronómicos.

Aunque es posible que hubiese sido detectado por casualidad, gracias al olfato de los perros, a Hanz le quedó la duda de que su exnovia, llamada Greta Aschenbach, tuviera que ver con su captura. Hacía dos semanas ella le había manifestado su adhesión a las juventudes hitlerianas y su deseo de terminar con la relación amorosa, pues a pesar de que todavía lo quería no estaba dispuesta a seguir arriesgándose por un judío que, al fin y al cabo, pertenecía a una comunidad que tanto daño le había hecho a la patria alemana. No le sirvieron sus súplicas para que ella recordara los momentos felices y, cansado, terminó insinuándole, con cierto despecho, que a él no le había importado que ella fuera pobre y bizca.

Al día siguiente fue despachado, con cientos de otros judíos de la ciudad de Ulm, en un tren de carga, con vagones que tenían pintadas en sus puertas la estrella de David. Luego de cuatro días de viaje, en los que conoció por primera vez la sed y el hambre, llegó al campo de concentración de Auschwitz. A pesar de sus veintitrés años, fue puesto en la fila de los ancianos, los inválidos y los niños, ya que su constitución física era muy débil y desde la pubertad sufría de una tos crónica que nunca le permitió levantarse de la cama antes del mediodía.

Atravesó las primeras alambradas, acosado por los gritos de los soldados y los ladridos de los perros pastores alemanes, y de pronto vio un letrero sobre una tabla de madera que le llamó, sin saber por qué, la atención; decía: *¿Quod vitae sectabor iter?* Lo extraño era que él no sabía latín, pero sintió un estremecimiento en todo su cuerpo y no pudo evitar un suspiro hondo y triste.

Todas las personas de su fila fueron llevadas a un gran galpón de techo rojo, y una vez adentro les ordenaron desnudarse, entregar sus pertenencias y recibir una barra de jabón y una toalla. Por los altavoces les indicaron que serían sometidos a un baño para desinfectarlos de los piojos y de otras alimañas. Mientras se dirigía a la ducha vio, sobre la puerta de entrada a los baños, otro escrito en pintura negra que resaltaba sobre la pared blanca: “Para la

investigación de la verdad de las cosas es necesario el método”. Lo último que escuchó fue un extraño sonido proveniente de las duchas; cerró los párpados y se preparó para recibir el chorro de agua helada.

Abrió los ojos y sobresaltado se sentó en la cama. El frío era muy intenso, a pesar de que la estufa estaba encendida y alimentada con toda la reserva de carbón. Se sentía muy raro y sobrecitado. No recordaba muy bien si había soñado o no, pero tenía un presentimiento: nunca olvidaría este día, del 10 de noviembre de 1619, encerrado en un hotel a orillas del Danubio en la ciudad de Ulm, aguardando a que Maximiliano de Baviera diera las órdenes de movilización a la tropa.

Entonces volvió a soñar, o a despertar, y tuvo tres visiones. En la primera iba caminando por una calle y sintió que unos fantasmas lo acosaban, luego perdió la fuerza en el lado derecho de su cuerpo y debió seguir andando, a saltos, en su pie izquierdo. Después vio un colegio, con alambradas, y trató de entrar a su capilla. Pero un gran viento lo alejó y presintió la presencia de un genio maligno. En la segunda observó chispas de luz por todo el cuarto y se encomendó a Dios y a la virgen de Loreto.

En la tercera se encontró con un hombre que le regaló dos libros. Uno era una antología poética de clásicos. Abrió al azar una página y leyó: *¿Quod vitae sectatur iter?* (¿Qué camino seguiré en la vida?); de inmediato recordó que estas palabras pertenecían al primer verso de un poema de Ausonio. El otro era una enciclopedia y supo, de manera instantánea, que había descubierto, por fin, los fundamentos de una ciencia admirable: el método para la reunión de todos los conocimientos humanos, la “luz de la razón” que explicaría todos los secretos de la naturaleza y del mundo.

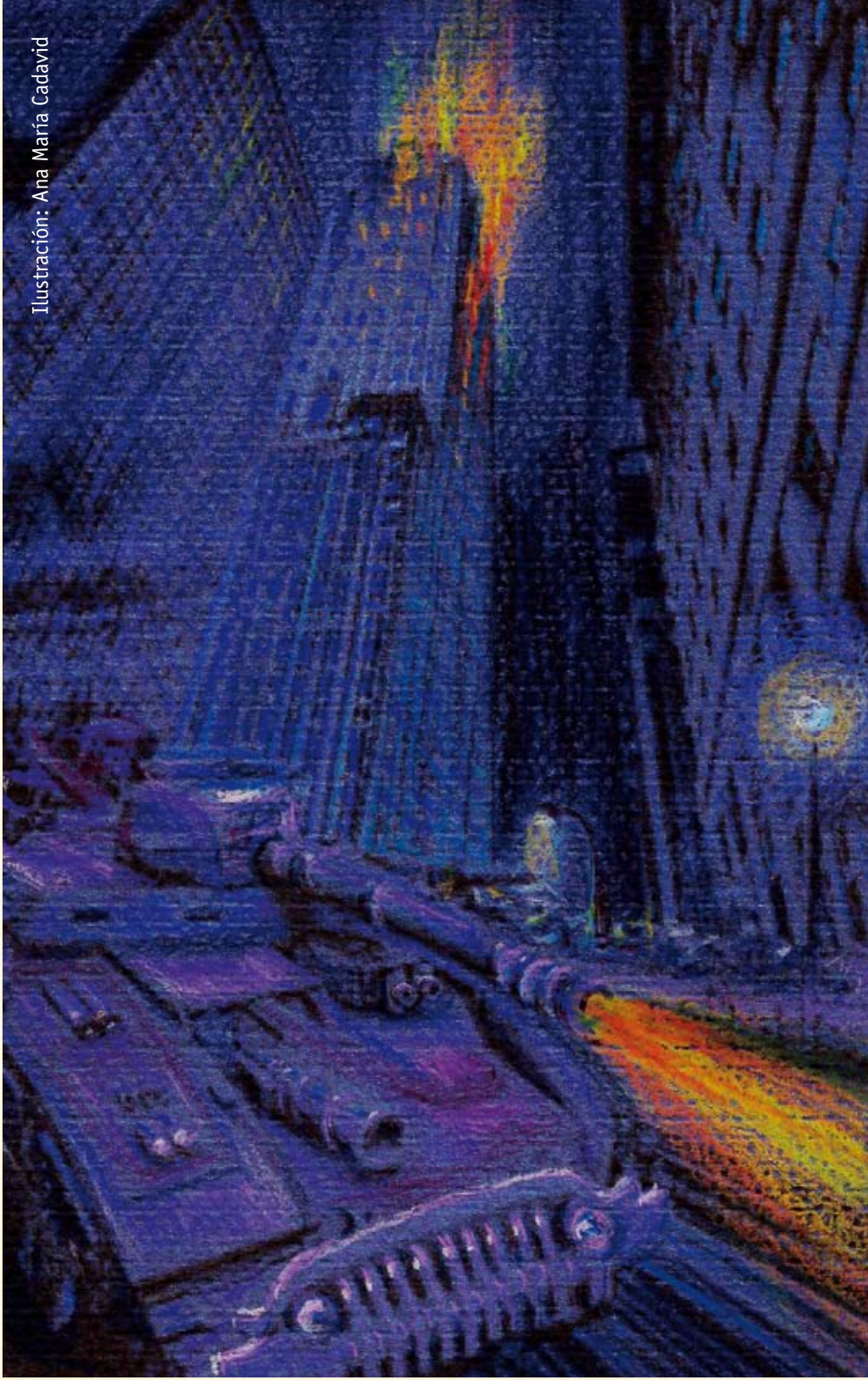
El joven se levantó del lecho con el convencimiento de que Dios le había inspirado las visiones y de allí en adelante su vida estaría dedicada a desarrollar su obra, para beneficio de la humanidad. Sin embargo, tuvo una cuarta y última visión: sobre la mesa de estudio persistía la enciclopedia de su último sueño. La abrió y encontró una palabra que no conocía: “Auschwitz: la consecuencia cumbre del método racional aplicado sobre el mundo”. Entonces escuchó una gran carcajada y alguien, o algo, sopló en su cara.

René Descartes murió de una pulmonía, treinta y un años después de esa curiosa noche, siendo el filósofo preferido de la reina Cristina de Suecia. Siempre estuvo orgulloso de su obra y convencido de que aquella vez tuvo el privilegio de recibir las revelaciones de la divinidad. En realidad, él nunca pudo recordar su cuarta visión, ni el soplo que recibió del gran enemigo de Dios. La ducha fue abierta y el gas venenoso mató al joven Hanz Fritsch. Eran las seis de la tarde del 10 de noviembre de 1941 y el frío hacía tiritar a los soldados del Reich. ■

Orlando Mejía Rivera (Colombia)

Profesor e investigador de la Universidad de Caldas. Escritor, médico internista y filósofo. Entre sus publicaciones se encuentran: *Antropología de la muerte* (1987), *La Casa Rosada* (1997), *De la prehistoria a la medicina egipcia* (1999), *De clones, ciborgs y sirenas* (2000), *La generación mutante: nuevos narradores colombianos* (2002), *Los descubrimientos serendípicos* (2004) y *El Asunto García y otros cuentos* (2006).

Ilustración: Ana María Cadavid



LA NOCHE QUE LLOVIERON PÉTALOS

CRISTIAN
ROMERO

Esta noche parece que fuera eterna. Como si hace mucho tiempo no se asomara el sol. Un calor húmedo y amenazante envuelve a Medellín, rezumando en sus suelos como el vinagre.

El satélite escanea una calle, una esquina, una pared. Hoy la vulnerabilidad palpita en cada metro cuadrado.

Un enorme camión de un modelo ya discontinuado atraviesa las calles de la ciudad, poniendo a tope su motor enfermo que regurgita flemas de grasa, y chirriando enormes neumáticos que dejan su pesada marca en el envejecido asfalto. En su cabezote, una enorme placa convexa de acero reforzado lo escuda como a un guerrero medieval, enfilando enormes puntas de acero dispuestas a destrozar cualquier obstáculo.

Detrás, varias motocicletas de la C.O.E.M.E. (Comando Elite Medellín) danzan en una perfecta coreografía de intimidación dándole órdenes al conductor —que se oculta tras unos vidrios polarizados— para que disminuya la velocidad. Pero se puede notar que no tiene ganas de obedecer. El tubo de escape expulsa un chorro de humo ennegrecido y el motor lanza un rugido de furia.

Las sirenas inician su desafinado concierto y tres camionetas de la C.O.E.M.E. se estacionan en la siguiente esquina, obstaculizándole el paso al camión que viene atravesando la avenida.

—Deténgase, por favor —una voz autoritaria modificada digitalmente truena por los altavoces.

El primer disparo cercena el aire y le entra por un ojo a uno de los motociclistas. Intercambio de mensajes, señales con las manos, cambios de luces. Despliegan su baile defensivo. El camión se lleva por delante las camionetas creando una estrepitosa melodía de hierros que se retuercen, y desde varias terrazas una cascada de balas cae sobre los agentes especiales.

Disparos, demencia, explosiones.

Vagabundos y drogadictos buscan protección detrás de potes de basura, escombros, paredes. Gritando, asustados. Pero parece que nadie los escuchara, como siempre. Puede que esta noche haya una telenovela o un partido de fútbol.

Al occidente una violenta manifestación de un ejército de encapuchados se apodera de las calles y lanzan con furia bombas artesanales que retumban rompiendo el silencio nocturno. El comando de policías que trata de controlar la horda iracunda pide refuerzos a las tropas especiales de la C.O.E.M.E.

Varios edificios en la ciudad se ven abrasados por repentinas y furiosas llamas que retuercen estructuras, concreto, vigas. Las últimas plantas explotan en sincronía.

¿Quién ataca? ¿Qué quiere? No hay tiempo para responderse a estas preguntas. La ciudad convulsiona.

Y en la zona alta de Medellín, un imponente rascacielos se eleva sacando pecho e irradiando orgullo en nombre de una multinacional que ha privatizado varios ríos del país, devastado miles de hectáreas y modificado productivamente centenares de bosques.

Un escuadrón silencioso lo rodea. Activan los supresores de calor de sus trajes que los hacen invisibles a los sensores infrarrojos. La piel sintética digiere todas las moléculas que generan olor, camuflándolos hasta para el olfato hambriento y salvaje de los rottweiler que vigilan el edificio. El arma nueva diseñada por los bioquímicos exclusivos de la guerrilla es activada. Unas pequeñas granadas dejan salir un imperceptible gas narcótico que en menos de cinco minutos entorpece las sinapsis y altera el sistema nervioso de todos los que estén a doscientos metros a la redonda. Y funciona.

—Ahora —susurra el que comanda la misión. Tienen menos de diez minutos para ingresar al edificio, llegar a la última planta y ejecutar el plan—. Misión en curso —vuelve a susurrar.

Al sur de la ciudad, en el sótano de una iglesia católica abandonada hace casi veinte años, el comando de la guerrilla ambiental GAIA recibe el mensaje.

El gran atentado, el que será su gran zarpazo. Todo marcha tal como está planeado.

Un virus informático llamado Anaconda es activado. Navegará por las redes y abrazará al satélite que vigila la ciudad, lo asfixiará y confundirá saturándolo de imágenes pornográficas vintage del siglo pasado.

En las afueras de Medellín, en los cuatro puntos cardinales alrededor del rascacielos, en las terrazas de derruidas construcciones, están ubicados cuatro chamanes cargados de ayahuasca, agitando shacapas y susurrando ícaros disparados directamente a la colosal estructura que está siendo profanada por los cinco guerrilleros camuflados.

Mientras tanto...

Las calles de Medellín son campos de batalla que hierven en un fuego silencioso e invisible. Motocicletas que se estampan en paredes. Pilotos que se estallan en el asfalto. Metralletas que desde ventanas furtivas vomitan chorros de balas, destrozan pechos de atacantes y defienden el enorme camión que va mordiendo las abandonadas calles como una fiera desesperada.

El camión suelta su pesado remolque que se desliza con estruendo, chisporroteando en el asfalto. El cabezote se estrella contra una pared. Los agentes especiales de la C.O.E.M.E. rodean con cuidado el enorme cubo. Precaución extrema, sospechas de explosivos.

A cada agente se le informa que se ha perdido el control de la ciudad. Combaten un extraño virus que ha enloquecido el satélite. Una furia anárquica cortocircuita a Medellín.

Y nadie sabe lo que ocurre allá, en el rascacielos. Los guerrilleros entran silenciosamente en la primera planta. Se deslizan en medio de las sombras, camuflándose en la oscuridad. Activan los transistores que llevan en sus muñecas creando una distorsión eléctrica que bloquea las cámaras y las deja paralizadas en el último cuadro. Cada uno ingresa a un ascensor diferente. Comienzan a ascender.

Piso 1, 2, 3, 4, 5, 6...

La ciudad no deja de retorcerse como una serpiente a la que se le ha inyectado alcohol.

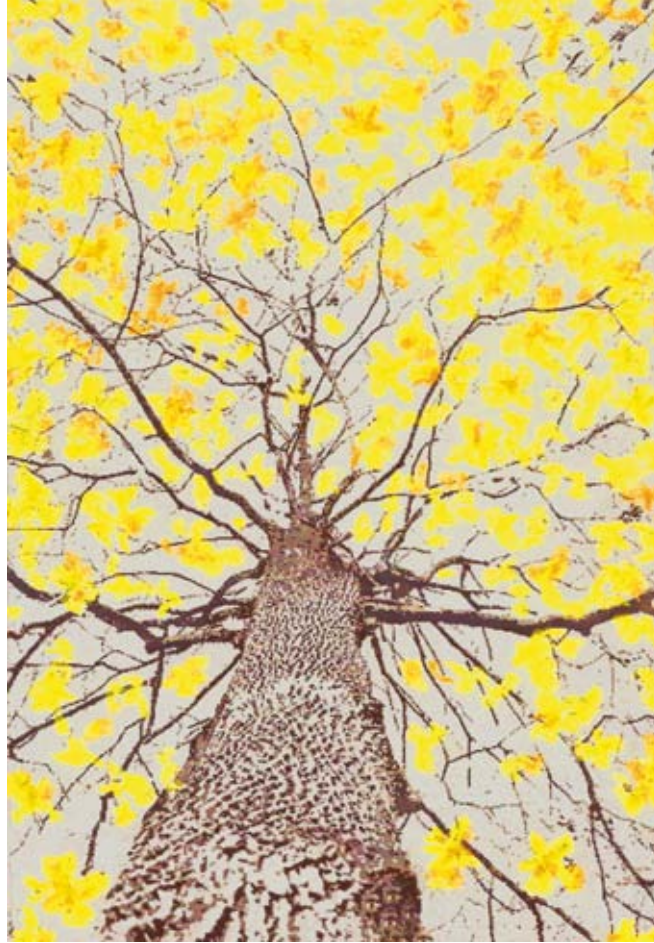
Las autoridades no dan abasto.

Una bandada de helicópteros vigila nerviosa desde los cielos.

...16, 17, 18, 19, 20...



¿Quién ataca? ¿Qué
quiere? No hay tiempo
para responderse a estas
preguntas. La ciudad
convulsiona.



Varios autobuses-bomba explotan en diferentes puntos de la ciudad.

Los chamanes siguen masticando, en medio de su trance, ícaros que como piedras se estrellan en las paredes del rascacielos.

...33, 34, 35, 36, 37...

Revisan el cabezote del camión. No hay conductor. Solo un robot programado que deja salir sus últimos estertores mientras sus circuitos colapsan.

El tráiler se abre espontáneamente y libera una bandada de mariposas multicolores que deja estupefactos a los agentes. Se elevan con delicadeza desentonando con un cielo gris y espeso que centellea y amenaza. Un cielo que ha escuchado los ícaros de los chamanes.

...45, 46, 47, 48, 49...

Explotan las penúltimas y antepenúltimas plantas de los edificios en llamas y, uno a uno, se desploman con elegancia.

La manifestación se recrudece, los enfrentamientos tienen bloqueadas varias manzanas a la redonda.

De pronto, una fuerte tormenta, de las que ya se olvidaron, se desploma sobre Medellín.

...56, 57, 58, 59, 60. STOP.

Cada ascensor queda cargado de explosivos. Los cinco guerrilleros se metamorfosean con el color de la pared, sus pieles de camaleón arañan cualquier tonalidad que las puedan convertir en fantasmas.

Cada uno, a lo largo de los cien metros de ancho de la última planta de la edificación, observa lleno de furia y tristeza el jardín hidropónico que corona la estructura. Como si fuera un mal chiste, un cruel eufemismo.

Irrumpen en el jardín y riegan en su suelo unas semillas bendecidas y biomodificadas genéticamente, en medio de bonsáis y árboles clonados ya extintos.

Las alarmas se disparan en el rascacielos...

Las calles son ríos burbujeantes...

La manifestación huye...

Los ascensores vuelan en pedazos...

Los helicópteros, resignados, tienen que aterrizar...

Los chamanes sincronizan sus mentes con el universo, con la tierra, con las montañas...

Los ícaros atraviesan paredes. Se apoderan de los pisos, de los vidrios, de las vigas, y se derraman en la tierra del jardín, llenan las semillas de energía y las hacen reventar en el milagro más bello de la naturaleza. El milagro del nacimiento. El milagro de la vida.

Deja de llover. Las nubes se despliegan, se arremolinan...

Los perros rottweiler llegan al jardín, enfurecidos, con las salivas cargadas de drogas.

Los cinco guerrilleros se lanzan al vacío. Los perros los siguen. Y caen. Y caen. Y caen. Hasta que activan los *jet-packs* que tienen a sus espaldas. Un par de alas se despliegan, las turbinas se activan, haciéndolos surcar los cielos como alguna vez lo hizo Ícaro. Se pierden entre los edificios, aterrizan en diferentes calles y alguna puerta escondida les da resguardo.

Las raíces rompen suelos. Rompen el hormigón. Fracturan paredes. Los árboles evolucionan como un *flashazo*. Como si en ese pequeño espacio el tiempo respondiera a otras lógicas. Como si el resto del mundo se hubiese estancado en un eterno e inmutable momento.

Florece. Pequeños pétalos retoñan de sus ramas. Muy amarillos, muy brillantes.

Los chamanes caen arrodillados. Los guerrilleros derraman lágrimas de júbilo. Una extraña tranquilidad inunda la ciudad. Todos han despertado. Han olvidado la telenovela o el partido de fútbol. Ya no hace calor. Un dulce aroma se desliza por las calles. Ya no hay enfrentamientos. Policías, manifestantes, agentes de la C.O.E.M.E., vagabundos, drogadictos, prostitutas, todos... se ven embargados por una rara y diáfana sensación.

Sale el sol...

Y la mañana es espléndida. Las calles de Medellín han amanecido alfombradas de pétalos de guayacán. Como ocurría hace muchos, muchos años. **U**

Cristian Romero (Colombia)

1988. Actualmente cursa el pregrado en Comunicación Audiovisual y Multimedial en la Universidad de Antioquia. Es asistente del taller de creación literaria de la misma universidad.



Ilustración: Óscar Saldarriaga

CRECED Y MULTIPLICAOS



ELKIN
RESTREPO

El golpe de la nave, al precipitarse a tierra, lo arrojó sobre una formación rocosa, destrozándole el traje espacial pero sin consecuencias mayores. Giraba en la órbita del planeta cuando su vehículo colisionó, no sabía bien si con algún pequeño asteroide o con otra nave, lanzándolo al interior de ese mundo situado en los confines de la galaxia y del cual desconocía todo.

La nave, en forma de escarabajo, tenía partida la pata derecha y la burbuja de cristal de la cabina estropeada. Calculó los destrozos y desperfectos y pronto supo que no estaba a su alcance repararlos. Su esperanza ahora era que los radares y sensores de la nave nodriza lograran ubicarlo en aquel archipiélago de estrellas e intentar sobrevivir entre tanto.

La claridad lunar mostraba una geografía llana con una línea montañosa a lo lejos. Era un paraje solitario y en kilómetros a la redonda no existía un alma a quien acudir. El astronauta estaba, pues, solo, ignorante de su suerte a seguir. Aquella era su primera hora allí.

Era un muchacho de unos veinticinco años y textura poco común, casi gigantesca. En la arena, mientras inspeccionaba el lugar, observó su sombra alargada, algo insólito para él, porque en su mundo ninguna claridad alcanzaba tal fortaleza y proyección. De vuelta a la nave se metió a la cabina y se tendió en el sillón de mando. El interior parecía no haber sufrido daños serios pero cuando inició el sistema de computación, este no respondió. Sin embargo los refrigeradores con las reservas alimenticias y los proveedores de agua permanecían incólumes, lo que era casi milagroso.

Y vampiros
y demonios
empezaron
entonces a
revolotear
sobre su
existencia
diaria.

Pronto los días y las semanas se fueron sucediendo sin que en el cielo apareciera una señal de un pronto rescate. Obligado a sobreponerse, al desconcierto y frustración iniciales lo siguió luego un raro sentimiento de conformidad, de resignación casi, que más tarde se convirtió en otra cosa que no sabía cómo llamar, pues encontraba que aquel mundo desconocido, contra lo que esperaba, empezaba a competir con sus nostalgias.

En orden a una rutina que le volviera provechosos los días y las noches un descanso, había iniciado una investigación topográfica, además de un inventario general de lo que allí existía, tarea que lo llevó cada vez más lejos en sus correrías por aquella planicie. Allí todo era reciente, como si las labores del Creador aún estuvieran por completarse, y pronto sus libretas, cámaras y archivos digitales se llenaron de observaciones y datos clasificados de manera metódica, atendiendo a la naturaleza detallada de cada objeto y criatura observados; además de imágenes de un sinnúmero de especies y materias sin un nombre aún pero a las cuales les daba una identidad, numerándolas y haciéndolas parte de un infinito logaritmo.

En su individualidad y conjunto las veía maravillosas, tan diversas y múltiples a las de su mundo bajo tierra, cubierto de glaciares, donde ni la abundancia ni la variedad eran ley. Acá la dificultad estribaba en cómo llamar, qué nombre darle a cada especie, tan numerosas y diferentes, y dentro de cada una, a cada individuo, algo para lo que su lenguaje no era lo suficientemente dúctil y rico, aplazando el problema para cuando fuera rescatado —aún mantenía la esperanza— y se iniciaran las expediciones científicas a través de aquel conjunto infinito de realidades anónimas. Postergaba, pues, dadas las circunstancias, todo bautizo o nominación para dicha eventualidad, y en esa expectativa tampoco cesaba ni daba por terminadas sus labores. Cuando en la noche, frente al panel de mando, intentaba comunicarse, invariablemente le respondía un silencio abismal.

Una mañana, poseído de un ánimo distinto, tomó un trozo metálico y lo lanzó al aire. Vio cómo el sol destellaba en él y sintió que ese sencillo juego lo

distraía y lo ayudaba a no pensar en su soledad y en si saldría vivo de allí algún día. Se volvió una práctica y un reto lanzarlo cada vez más alto para, de cara al sol, verlo cubrirse de reflejos, hasta cuando, con la nueva estación, repentina para él, llegaron las lluvias y el sol apenas asomó entre tantas nubes cargadas moviéndose sobre la planicie. Sus incursiones también terminaron entonces.

Medroso ante el poder de aquellas lluvias y el viento atroz, que amenazaban con desmantelar su refugio, por primera vez la idea de que nadie vendría ya en su rescate y moriría allí olvidado le llegó como una certeza. Por primera vez el buen ánimo y las fuerzas lo traicionaron. Culpaba a ese invierno que se echaba encima de su existencia como una sombra malsana y le calaba los huesos y lo hacía sentir aún más abandonado. Y vampiros y demonios empezaron entonces a revolotear sobre su existencia diaria.

Una tarde, cuando hasta respirar se le hacía angustioso, planeó caminar hacia el oeste, donde el clima quizá fuera otro y otro el destino que lo esperaba, diferente al menos a ese lento podrirse allí, invadido por la humedad y la vegetación marañosa que ahora envolvía y aherrojaba la nave como una maldición. Buscaría el mar, un clima menos crudo, y superaría la situación, cada vez más al límite por los meses pasados sin señal alguna de rescate.

Al cabo de una semana vislumbró una llanura que anunciaba el mar. Sin embargo, una niebla baja y rojiza la cubría, impidiéndole ver más allá de unos cientos de metros. Aunque lo dudó, acabó por internarse en ella, pero kilómetros adentro no supo dónde estaba. Allí al menos no llovía ni había relámpagos ni el viento ululaba como un dios loco, aunque el calor era sofocante. Pero confiaba en que pronto la niebla se disiparía, surgiendo al fin el océano (el gran océano que desde la nave había visto), y en ese afán continuó la marcha.

Luego, el terreno se tornó cenagoso, obligándolo a detenerse repetidamente, de manera que la idea de que apenas avanzaba empezó a acosarlo. Cuando, sobreponiéndose, intentó seguir adelante, supo que todo esfuerzo era inútil y que aquella aventura lo único que dejaba en claro era el grado de desespero en que se encontraba. Al intentar volver sobre sus pasos descubrió que sus huellas se habían borrado. Estaba perdido.

Atardecía cuando la niebla empezó a despejarse; la llanura apareció a lo lejos y una ola luminosa se fue acercando rápidamente y pronto lo alcanzó y se extendió por todas partes. Ahora contemplaba la sabana en toda su extensión e intuía el mar allá donde el color amarillo se hacía más débil e impreciso. Cuando más tarde advirtió que de nuevo la niebla se levantaba, antes de que lo alcanzara, dio vuelta atrás.

Las tempestades habían terminado por volcar la nave, arrastrándola al barranco. Pese a su estado, aún le sirvió de refugio y allí esperó a morir.

Un día, mientras yacía en un sueño opaco, escuchó sonidos intermitentes que confundió con los de la lluvia sobre la cabina pero que, al prolongarse, descubrió que provenían de la computadora cuyo encendido automático intentaba sostenerse. Al fin le llegaban signos de otro lado, un aliento en aquellos tiempos inclementes. Pensó en la nave nodriza e imaginó que para su situación se acercaba al fin un desenlace.

La pantalla se iluminó pero, pese a que por momentos estuvo a punto de definir una imagen y emitir un mensaje, no mostró nada. Todo quedó ahí, para desgracia del muchacho, pues de nuevo fue el silencio, acompañado ahora de una frustración más honda. Sucedió en dos o tres ocasiones más, en fechas distintas, hasta que, sin mayores resultados, el computador se apagó.

Entonces lloró, lloró por él y por su vida a la que, cerrándola tristemente, se le había cruzado suerte semejante.

Semanas después el clima cambió y los días cálidos y hermosos volvieron, y él advirtió en su corazón el aleteo de algo indefinible y bueno que al menos le ayudaba a soliviantar tanta pesadumbre. Miraba aquel cielo primaveral que marcaba con su transcurrir el paso de las cosas y se decía que aún estaba vivo y que, mientras así fuera, conservaría la fe y el valor de merecer esa vida, por más solitaria e insignificante que fuera. Trataría de llevarla adelante, enfrentando con todos sus medios la adversidad.

Otra vez se ocupó de las tareas investigativas y otra vez inició sus andanzas por aquel campo reverdecido, rico en aromas, en el que excitadas manadas de bestias, que él no sabía cómo llamar, pero de cuyos hábitos y costumbres tomaba cuenta, competían por tener un lugar.

Una mañana recordó el trozo de metal. Lo lanzó mientras el sol estuvo alto, tornando a ese juego cada vez que tuvo ocasión, hasta que un día sucedió lo que menos esperaba.

De un monte lejano saltó un reflejo que, pese a la distancia, alcanzó a ver. ¿Qué podía ser? Caviló hasta que, movido por una intuición, volvió al juego con el metal, descubriendo cómo aquel destello remoto respondía al suyo. Sintió que el corazón se le apretaba: allí había alguien y buscaba comunicarse con él. ¡No, no estaba, pues, solo! Pensó en aborígenes, en algún nativo de aquel planeta extraviado en el universo, aunque nunca los había visto ni hallado huellas o pruebas de su existencia. Sin embargo, *allí había alguien*, y eso cambiaba su situación.

Entonces, con una melodía en su corazón enfiló hacia el cordón de montañas.

Atardecía cuando llegó.

Lo primero que encontró fue un lugar arrasado por la explosión de una nave estrellada contra la ladera, quién sabe cuándo. Por el impacto era muy difícil que hubiera sobrevivientes. Examinó los restos diseminados pero no encontró pistas que le permitieran saber de qué nave se trataba, cuál el escuadrón al que pertenecía, cuál su insignia. Tampoco halló el cadáver del piloto, seguramente alguien perteneciente, como él, a una de las tantas legiones interstelares lanzadas a la conquista de nuevas galaxias. Quizá la explosión lo había calcinado por completo y lamentó su infortunio. ¿Lo había confundido el efecto del sol sobre aquellos fragmentos dispersos en la montaña? Recordó, sin embargo, que en algún momento los reflejos se habían hecho intermitentes, como si intentaran construir un mensaje. O eso le pareció.

En el horizonte la tarde se extinguía en colores pálidos, sobre los cuales primaba un violeta intenso que no demoró también en desaparecer. Tendría

que pasar la noche allí; ahora no escuchaba ninguna música en su interior, reemplazada por un dictado de cosas tristes y vacías que minaron su ánimo aún más y lo pusieron a pensar en el sentido que tenía su vida allí, sin con quien compartirla.

En la ladera, un centenar de metros más arriba, oculta por el follaje, descubrió una caverna. Al penetrar en ella advirtió elementos del avión que habían sido arrastrados hasta allí: un trozo de casco de la turbina, el asiento de pilotaje, los restos retorcidos del computador, la escotilla y un conjunto de objetos menudos —piedras, raíces, cabezas y huesos secos de animales— que en su disposición y orden remedaban de manera perturbada e infantil un ámbito doméstico. ¿Alguien había sobrevivido al accidente? ¿O se trataba de algún aborigen, tosco al organizar su guarida?

Sin embargo, allí vivía alguien, no había duda.

Quedaba esperar, y aunque no dejó de hacerlo, nadie vino aquella noche ni el siguiente día ni el otro. Al amanecer del quinto día, sobresaltado, se despertó. Alguien estaba allí y vigilaba su sueño desde la entrada de la caverna. Una figura se recortaba en aquella luz temprana, una presencia todavía fantasmal que parecía salida de su sueño y que lo contemplaba con incredulidad y prevención.

El muchacho se incorporó de un salto y antes de que se diera cuenta de lo que sucedía, de nuevo estaba en el piso con la rodilla de la criatura aprisionándole el pecho. Sobre su cara vio un puño de acero amenazante y unos ojos que parecían leer su mente, adelantándose a cualquier intención. Con un ojo desorbitado y la piel desgarrada en varias partes de su anatomía, que dejaban al descubierto el elemento robótico de que estaba hecha, la sorpresa fue aún mayor: ¡El atacante era un *cyborg*, una *cyborg* hembra, su contextura no dejaba dudas. En su universo los construían para engañar con sus artes amatorias a los forasteros y luego matarlos, y quizás fuera esto lo que hacía ahora con él, inspeccionarlo, palmo a palmo, esculcarle la conciencia para averiguar de quién se trataba.

Pronto sintió que la presión aflojaba y que pese a los riesgos y peligros que entrañaba una criatura como esa, nada tenía que temer: la *cyborg* lo había reconocido como un ciudadano de Nus, su planeta común. ¿Cómo había ido a parar allí? No creía que la *cyborg* lo supiera o pudiera saberlo, no estaba construida para responder a ese tipo de preguntas; ellos, los *cyborgs*, carecían de pasado, lo que los hacía también más seguros en el momento de cumplir una misión. Tal vez realizaba alguna tarea o simplemente huía, como eran cada vez más frecuentes los casos, en alguna nave sustraída en la oscura noche nusiana, para perderse en el mapa de una nueva galaxia y experimentar, más allá del amor y la delación, nuevas empresas y, por alguna causa desconocida, había acabado en aquel lugar.

La *cyborg* le ayudó a incorporarse. Era tan alta como él y en otro tiempo, como tantas de ellas, quizás fue un robot bello, muy bello. Lo seguía siendo pero a la manera como lo es una mujer que no sabe qué mal la habita y la migraña no le da respiro. Los daños y desperfectos, causados por la intemperie



Ilustración: Óscar Saldarraga

y los accidentes, él podía corregirlos, cubrir su piel con tejido seccionado de las caderas y muslos y, poco a poco, aplicando sus conocimientos de genética y robótica, reemplazando chips, circuitos, sistemas, devolverle mucho de su antiguo esplendor. Tendrían que trasladarse a su refugio, abajo en la planicie, para aprovechar el instrumental que portaba la nave y cuidar, como buen experto, de las reacciones biomecánicas y de su estado posterior. Por lo pronto, el azar —el mismo que mueve la mecánica del universo—, los había juntado allí, en aquel planeta azul, y eso era lo fundamental. ¡Ya no estarían solos!

Sin decírselo, supieron que aquella era una inesperada gracia que se les concedía y que no debían perder o malgastar, y que en ese tiempo que los esperaba hacia adelante, tan inextricable como cualquier otro tiempo, deberían cuidar el uno del otro y, en cumplimiento del mandamiento de un nuevo Génesis, amarse y multiplicarse. ■

Elkin Restrepo (Colombia)

Poeta y narrador. Sus últimas publicaciones: *La orfandad de Telémaco* (cuentos, Ed. Sílabas, Medellín, 2011); *Como en tierra salvaje, un vaso griego* (poesía, Ed. Sibila, Sevilla, 2012) y *A un día del amor* (relatos breves, Ed. Eafit, Medellín, 2012).

Fractal:

un encuentro sobre el futuro en Medellín

HERNÁN
ORTIZ Y
VIVIANA
TRUJILLO

Fractal es un encuentro que creamos y organizamos en Medellín anualmente para que la ciudad imagine el futuro. El nombre viene de la geometría fractal, en la que una fórmula matemática iterativa permite generar figuras similares a las encontradas en la naturaleza. Para nosotros estas figuras representan una mezcla fluida entre arte y ciencia, un símbolo del enfoque interdisciplinario. Los fractales, al observarse, pueden ser apreciados instintivamente, sin importar si el observador conoce o no las matemáticas de fondo: el conjunto de Mandelbrot —uno de los fractales más conocidos— puede ser visto por algunos como un muñeco de nieve y por otros como $Z_{n+1} = Z_n^2 + c$, y en el encuentro Fractal ambas perspectivas son válidas. No estamos interesados en reunir expertos sino personas que aporten con su imaginación.

Todas estas ideas sobre fractales nos ayudaron a definir un proyecto resumido en el acrónimo FRACTAL: Ficción, Realidad, Arte, Ciencia, Tecnología, América Latina.

La primera etapa, de 2009 a 2012, tuvo como objetivo resaltar la importancia de la imaginación para crear el futuro. Para esto usamos un formato de charlas cortas en un escenario abierto y natural (el Orquideorama del Jardín Botánico y el Parque Arví) con un espacio para preguntas al final, complementado con actividades culturales: desfiles de moda futurista,

conciertos de música alternativa y lecturas de ciencia ficción que profundizaban los temas abordados.

El primer encuentro, bajo el tema “Cualquiera puede construir el futuro”, tuvo la participación de los escritores de ciencia ficción James Patrick Kelly y John Kessel, el editor argentino Eduardo Carletti, el doctor en biología español Federico Witt, así como una serie de músicos, artistas, diseñadores e ingenieros nacionales entre los que se encuentra La Orquesta Filarmónica de Medellín, la Fundación Manuel Mejía Vallejo, Elniuton, entre otros. En la parte de ficción hablamos sobre los géneros cyberpunk y post-cyberpunk (que plantean futuros donde la tecnología no solo cambia lo que hacemos sino lo que *somos*) y abordamos la obra de los escritores Ray Bradbury, Mary Shelley y J.K. Rowling. En la parte de realidad hablamos sobre ingeniería genética, fractales, teoría del caos y la singularidad tecnológica. Al finalizar el encuentro, John Kessel escribió: “la gente que conocí en Medellín está decidida a mirar hacia adelante. Espero que la ciudad vea el evento como un éxito; para mí fue encantador y estimulante, e incluso necesario”.

El tema del segundo encuentro fue “Reinventando el mundo”, con la participación de los escritores Jeremy Robert Johnson y Daryl Gregory, el ingeniero biológico Joey Davis, el músico, compositor

y artista Paul D. Miller (DJ Spooky) y los neurocientíficos colombianos doctor Francisco Lopera y doctora Patricia Montañés. La ficción la abordamos desde lo extraño en la literatura, ficciones sónicas (cómo la música y la literatura pueden reinventar el mundo) y la obra de los escritores William Gibson y Philip K. Dick. En la parte de realidad hablamos sobre biología sintética, neuroingeniería, creatividad, sueños, alucinaciones y lenguaje. Al finalizar el encuentro, el músico Paul D. Miller (DJ Spooky) dijo en su blog: “la idea de un festival que se basa en la ciencia ficción para tratar asuntos latinoamericanos fue increíblemente atractiva”.

Para el tercer año el tema fue “Descifrando el presente”. Además de invitados nacionales, entre ellos el ingeniero Juan Guillermo Lalinde y el cronista Andrés Felipe Solano, nos acompañó el especialista en realidad aumentada James Alliban, la cyborg-antropóloga Amber Case, los escritores de ciencia ficción Kij Johnson y John Kessel, la experta en medios Johanna Blakley y el músico Sam Pool (SPL). En lo referente a la ficción hablamos sobre cómo la ciencia ficción usa el mañana para entender el hoy, los mensajes cifrados en las historias y la obra del escritor Kurt Vonnegut. En lo concerniente a la realidad hablamos sobre ciudades ubicuas, realidad aumentada, cyborg-antropología, la influencia del entretenimiento, el ancho de banda del ser humano y criptografía. En el evento también hubo un concierto de Sam Pool (SPL) y el lanzamiento del

libro *Chicas míticas*, publicado por Proyecto Líquido (la editorial de la Corporación Fractal). La experta en medios Johanna Blakley dijo: “al llegar fui atrapada inmediatamente por el huracán que es Fractal, un evento realmente único, no solo por su interdisciplinariedad radical, sino también por la forma imaginativa en la que reúne a comunidades tan disparatadas”.

“Programando la realidad” fue el tema del cuarto encuentro. Tuvimos como invitados internacionales al escritor de ciencia ficción Paul Di Filippo, a la programadora de ambientes Jennifer Magnolfi, al arquitecto Keiichi Matsuda y a la traductora Raquel Herrera. En la parte de ficción hablamos sobre el futuro de los objetos programables en las obras de Rudy Rucker, Bruce Sterling y Paul Di Filippo, y sobre la obra del escritor Douglas Coupland. En la parte de realidad hablamos sobre los ambientes programables, la realidad (hiper) aumentada, el diseño ficción, la batalla entre humanos y algoritmos, y cómo programar la realidad. El escritor Paul Di Filippo dijo: “el proceso de un encuentro como este para generar ideas y lanzarlas y ver si merecen sobrevivir y hacer que muten y evolucionen es esencial si esperamos que llegue algo nuevo”.

Después de estos cuatro años resaltando la importancia de la imaginación, invitamos a la ciudad a participar en la nueva etapa del encuentro Fractal, donde podrán aportar con sus ideas a la construcción del futuro. ■

fractal@encuentrofractal.com

Perpetuum mobile

ALONSO
SEPÚLVEDA



Cascada, de Escher

Ex nihilo nihil fit.
Parménides

Escher

En uno de los más conocidos e ingeniosos grabados de Escher (*Cascada*, 1961), el artista dibuja un canal descendente de paredes escalonadas, que conduce agua; al final de un recorrido en zigzag, el agua llega a un punto ubicado exactamente encima del punto de partida, desde donde cae libremente por gravedad completando un circuito; en su caída, el agua hace girar una rueda de paletas interpuesta en su camino. El eje de la rueda giratoria parece entrar en una sala de máquinas hacia la que mira un hombre con cierto aire de curiosidad, mientras una mujer, por completo ajena al prodigio que se realiza en su casa, tiende ropa en su patio.

La mirada que sigue el recorrido del agua en el canal descubre que esta ha estado subiendo todo el tiempo, aunque no se logre descubrir fácilmente el sutil artificio en que se basa el engaño: una cuidadosa distorsión de las reglas de la perspectiva. La estrategia de Escher se asienta en las singulares propiedades del triángulo de Penrose, con el que puede diseñarse una escalera cerrada que siempre asciende (o desciende, según la dirección en que se recorra). La figura de



Triángulo de Penrose

Penrose es una estructura triangular imposible, consistente en tres barras rectas que se unen entre sí formando un ángulo recto en cada esquina, de modo que el ángulo total es de 270 grados en vez de los conocidos 180 de la geometría euclidiana; el triángulo —contra toda evidencia— parece formar una figura cerrada consistente, solo que cada vértice es correcto pero no el ensamble de los tres, lo que da un resultado exótico, algo que no puede ocurrir en el espacio físico. Solo porque este triángulo es posible *en el papel*, también es posible *dibujar* la arquitectura presentada por Escher en la *Cascada*. Este y otros grabados de Escher (como *Belvedere* y *Ascendente y descendente*) están basados en una inteligente y disimulada violación de las reglas de la perspectiva.

Lo que, para nuestro propósito, torna más interesante el dibujo de Escher, es que pone en duda un principio físico del que no hay excepciones conocidas en el mundo cotidiano: la conservación de la energía. Esto se concluye si se cae en la cuenta de que Escher ha dibujado una máquina de movimiento perpetuo, un artefacto al que, cuando más, en palabras de Escher, ha de “añadirse de vez en cuando un poco de agua para compensar la natural evaporación”. La máquina de Escher podría funcionar de modo indefinido, permitiendo la transformación de la energía cinética de la rueda en trabajo útil, lo que la convierte en una máquina creadora de energía, que viola la primera ley de la termodinámica.

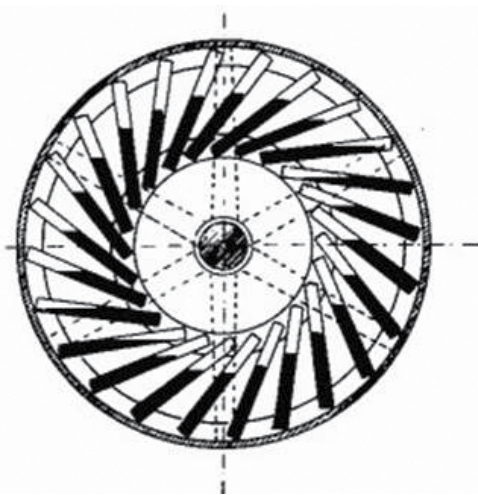
Parece así que Escher se vale de la violación de una regla de la perspectiva para sugerirnos la violación de una regla física, que en el mundo cotidiano no tiene, hasta ahora, excepciones. Obviamente la *Cascada* no hace parte de nuestro mundo. La lección parecería ser que en mundos *dibujados* que violen las reglas de la perspectiva también es posible violar las leyes de la física.

Historia

Se atribuye a Parménides, unos 500 años a. C., la proposición “Nada surge de la nada” (*Ex nihilo nihil fit*), que parece ser la forma más antigua de una ley de conservación, en la cual puede inscribirse la de la energía y la masa. Sin embargo, el propósito de lograr una máquina capaz de generar trabajo a partir de nada tiene una historia que puede rastrearse hasta la India en el siglo VII d. C. Un diseño persistente del que se encuentran muchas variantes es la rueda vertical que giraría sobre su eje en forma continua, y que fue concebida no tanto con el propósito de obtener trabajo útil sino con el de obtener un móvil perpetuo, símbolo de la divinidad.

El concepto esencial que anima la rueda de movimiento continuo es el mismo de la palanca: un par de pesos iguales ubicados en los extremos de una varilla horizontal (llamémosla A) permanece en equilibrio si esta se suspende desde su punto medio; en tal situación los pesos y los brazos son iguales. Si el peso de la izquierda —por ejemplo— se desplaza hacia el centro una pequeña distancia, la varilla se desequilibra y, al ser mayor el brazo del peso de la derecha, la varilla gira en dirección de las manecillas del reloj. La experiencia demuestra que la varilla desequilibrada oscila con el peso de mayor brazo en la parte inferior y al final se detiene por la fricción con el aire o con la balinera del centro de la varilla. Pero supongamos una segunda varilla (llamémosla B) perpendicular a la primera; cuando B logre su posición horizontal, el peso de la izquierda se le desplaza hacia el centro; con esto, el mayor brazo del peso de la derecha

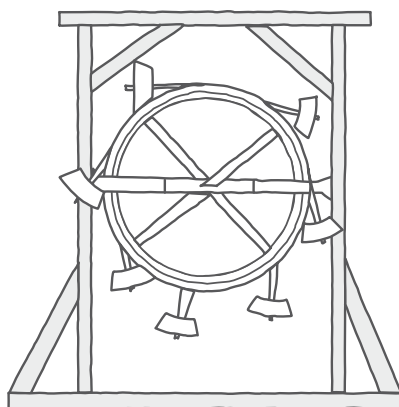
provoca un desequilibrio que hace que la varilla gire en dirección de las manecillas del reloj. Cuando el peso derecho de la varilla B logre llegar al punto más bajo, la varilla A ha logrado una posición horizontal. En su retorno a esta posición —mediante algún mecanismo— se hace que la pesa en A, desplazada hacia el centro (que ahora está a la derecha), regrese a su posición equidistante del centro, y que la pesa izquierda se desplace un poco hacia el centro. De este modo se mantiene siempre un desequilibrio de torques que logra el movimiento continuo de la cruceta de cuatro pesas. Lo que resta es lograr que este proceso se repita sin necesidad de desplazar manualmente las pesas, es decir, automatizar el proceso. Puede además enriquecerse el sistema con más pesas para obtener una estructura con múltiples radios, no cuatro, sino ocho o dieciséis, o más.



Rueda de Bhaskara

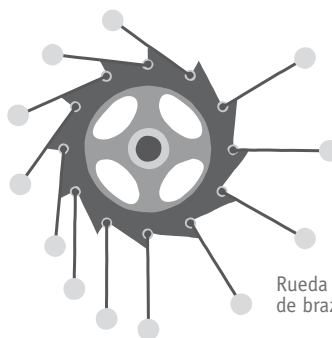
Una versión elaborada, “automatizada”, de este mecanismo, es una rueda con rayos inclinados, consistentes en tubos cerrados llenos con mercurio; este artefacto se remonta al siglo VII, en la India. Algunas variantes fueron propuestas en los siglos siguientes, como la de Bhaskara, en el siglo XII. Como puede verse, el mercurio a la derecha está más alejado del centro que a la izquierda, lo que —por su mayor

brazo— daría lugar al movimiento de la rueda en dirección de las manecillas del reloj. Sin embargo, la cantidad total de mercurio es mayor a la izquierda aunque está más cerca al centro, por lo que el desbalance se pierde: mayor brazo a la derecha pero mayor peso a la izquierda, por lo que la ley de la palanca no se viola y la rueda no gira continuamente como se esperaba.



Móvil perpetuo de Villard de Honnecourt

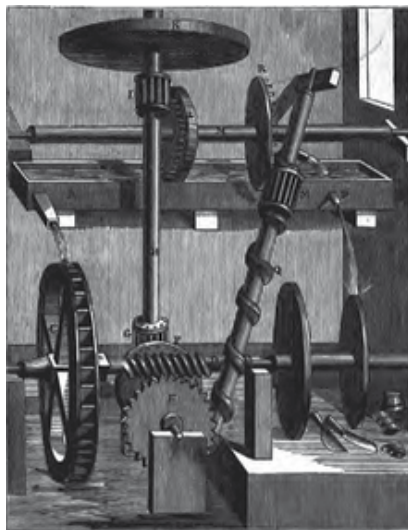
El primer diseño europeo de este tipo es el de Villard de Honnecourt (siglo XIII). Es un mecanismo bastante más simple que el de Bhaskara. Consiste en una rueda con siete pesas igualmente espaciadas, en la que un giro inicial hace que queden cuatro pesas a la derecha y tres a la izquierda, por lo que la rueda giraría en dirección de las manecillas del reloj. Otra vez, el sistema se reduce a sistemas de palancas con mayor peso a un lado pero mayor brazo al otro. Una versión “mejorada” es la rueda sobrebalanceada de brazos. Lo que esto enseña es que hay que olvidarse de obtener energía gratis usando la ley de la palanca.



Rueda sobrebalanceada de brazos

Leonardo trabajó algunas variantes de ruedas desbalanceadas, logrando concluir la imposibilidad de su funcionamiento; una de ellas se encuentra en la dirección de YouTube citada al final del artículo.¹

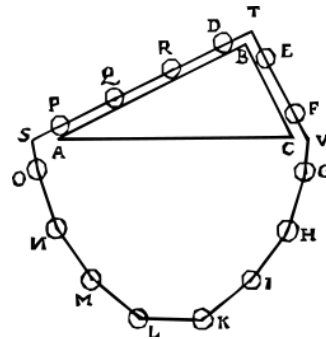
Un diseño interesante es el de la bomba extractora de agua que se alimenta a sí misma, concebida por el inglés Robert Fludd, en el siglo XVII. La rueda de paletas a la izquierda de la figura es movida por el agua que cae; el engranaje unido a su eje hace girar una rueda horizontal, cuyo eje vertical logra el giro de la varilla horizontal superior, que a su vez logra el ascenso de las cubetas con agua, la que, vertida en la canaleta, cae sobre la rueda de paletas, completando el ciclo y permitiendo que la energía de la caída del agua sea extraída de la rueda de paletas. En otra versión equivalente, la cadena con cangilones se reemplaza por un tornillo de Arquímedes. Obviamente, de aquí podría obtenerse trabajo gratis, como en la “máquina” imaginada por Escher.



Tornillo de agua de Robert Fludd

Simón Stevin, contemporáneo de Galileo, enunció la regla del paralelogramo de fuerzas asociada a su nombre, después de un estudio detallado de una máquina de movimiento perpetuo que no funciona, como pudo constatarlo. Tal artefacto consiste en un plano inclinado doble y una

cadena cerrada que lo rodea. El peso de la cadena, mayor sobre el plano izquierdo, debería hacerla rotar en dirección contraria a las manecillas del reloj. Puesto que esto nunca ocurre debe haber una ley que lo impide. Stevin descubre entonces la que en física elemental conocemos como regla del paralelogramo de fuerzas. Con la aplicación de esta ley se invalida el funcionamiento de varias máquinas de movimiento perpetuo.



Demostración de Stevin

Resulta así que de la ineficacia de estas máquinas pueden extraerse las leyes que lo impiden, las que, simple y llanamente, son leyes naturales; del mismo modo, leyes ya descubiertas explican la no operación de nuevas máquinas propuestas. La supuesta operación de este tipo de máquinas está basada en la pobre comprensión de las leyes naturales asociadas. ¿Por qué no sube el agua en el frasco de autollenado de Boyle? Porque el fenómeno no depende de la mayor cantidad de agua a la izquierda, cuyo peso obligaría al ascenso por el tubo de la derecha,



Frasco de autollenado de Robert Boyle

sino de las presiones. Un análisis mecánico completo revela que estas se encargan de mantener el fluido en equilibrio estático.

A medida que la física fue avanzando, se involucraron nuevos descubrimientos en el diseño de las máquinas de movimiento perpetuo. Esto ocurrió con la mecánica de sólidos y fluidos, la electrostática, el magnetismo y la inducción electromagnética, la capilaridad, la ósmosis y el principio de Arquímedes, por mencionar algunos. La evolución de estas máquinas ha sido continua y pareja con el de la física, solo que *ninguna* ha funcionado, lo que no ha sido obstáculo para que aún hoy sigan presentándose propuestas a las oficinas de patentes de diversos países.

Las leyes de la energía

Lisa, en esta casa obedecemos las leyes de la termodinámica.

Homero Simpson

La termodinámica se estructura con base en tres leyes. El diseño de las máquinas de movimiento perpetuo habitualmente pretende violar una de las dos siguientes:

1. *La energía no puede crearse ni aniquilarse.* Se conoce como conservación de la energía. Las que pretenden violar esta ley son máquinas de movimiento perpetuo de primera clase.
2. *El calor no puede convertirse completamente en trabajo.* En forma equivalente, se enuncia afirmando que la entropía —grado de desorden— de un sistema aislado, sin interacción con el exterior, no puede disminuir. Las que violan esta ley son máquinas de movimiento perpetuo de segunda clase.

Las leyes de la termodinámica surgieron como respuesta al problema de las transformaciones de la energía. Las formas propuestas en un principio fueron la cinética (asociada al movimiento) y la potencial (asociada a la posición de un cuerpo respecto a otros). Esta última adopta las formas de potencial gravitacional, elástica, eléctrica, entre otras.

Con el paso del tiempo se adicionó la energía magnética, la asociada a la luz, al sonido, la energía nuclear, etc., y se reconoció que el calor es una forma de energía asociada a la cinética, distribuida de modo aleatorio entre las partículas componentes de los sólidos, líquidos y gases. Con el desarrollo de las máquinas térmicas surgió el problema de calcular su eficiencia, que se resolvió con la enunciación de las leyes de la termodinámica, de acuerdo con las cuales la energía conservada de un sistema cerrado puede transformarse de un tipo a otro manteniendo siempre el valor total, con la restricción de que, mientras cualquier forma de energía puede transformarse por completo en calor, este no puede transformarse por completo en otras formas de energía. Así, por ejemplo, no puede tomarse agua de mar a 20 grados centígrados, extraer su energía calorífica y devolver el agua a quince grados sin invertir trabajo en el proceso, pues, en forma equivalente, la segunda ley afirma —como lo propuso Clausius en 1850— que el calor no fluye espontáneamente de los cuerpos más fríos a los más calientes. En la forma enunciada por Kelvin y Planck, la ley asegura que una máquina alimentada con calor nunca lo convierte *por entero* en trabajo; parte del calor se desperdicia, aunque la energía total se preserva. En un motor de automóvil, por ejemplo, el calor generado por la combustión de la gasolina se reparte entre el trabajo producido al mover los pistones y el que, desperdiciado, va a la atmósfera mediante el radiador.

Mientras la primera ley se viola en las máquinas de movimiento perpetuo de primera clase, cuyo propósito es crear energía (como en el mecanismo de Fludd o en la rueda con radios de mercurio), la segunda ley permite —en las máquinas de segunda

La energía
conservada
de un sistema
cerrado puede
transformarse
de un tipo
a otro
manteniendo
siempre el
valor total.

clase— una eficiencia mayor en la transformación del calor en trabajo que la permitida por esta ley.

Ahora bien, la segunda ley de la termodinámica introduce en la física una única dirección del acontecer físico. Las leyes que gobiernan el movimiento de las partículas no contienen una dirección única del tiempo, pues son las mismas si la variable

temporal t se reemplaza en las ecuaciones por $-t$. Esto significa que las leyes básicas no pueden determinar una secuencia pasado-presente-futuro, ya que los fenómenos elementales son reversibles. Esto puede ejemplificarse con un juego de billar idealizado en el que las colisiones entre las bolas son completamente elásticas, es decir, no disipan energía en forma alguna, ni en el choque de las bolas con las bandas, ni en su movimiento en la superficie del billar. En este caso pueden filmarse el choque de una bola con otra y la consecuente dispersión del conjunto y proyectar la película en orden temporal inverso. El resultado es una secuencia que puede ocurrir en el mundo real, por lo que mediante este juego no es posible determinar un orden único en el tiempo. Sin embargo, cuando se estudian las colisiones entre un gran número de partículas, como ocurre en un gas, estas tienden siempre a llevar el sistema a estados de máximo desorden cuya consecución permite determinar un orden temporal único, el del aumento de la entropía, del desorden interno del sistema. Si un frasco de perfume se destapa en una esquina de una habitación hermética, este se difundirá hasta ocupar de modo uniforme todo el lugar. Es este, en la práctica, un proceso irreversible que marca en el tiempo una única dirección. Vale decir que la dirección del tiempo es la que marcan los procesos en los que participa un gran número

La física del
siglo xx en
buena medida
piensa el
mundo sin
imágenes
espaciales,
solo con
estructuras
matemáticas.

de partículas (como ocurre con el universo entero), procesos, por naturaleza, estadísticos e irreversibles.

En las máquinas de movimiento perpetuo de segunda especie el calor adquiere una eficiencia no permitida por la segunda ley de la termodinámica. Por simplicidad, y porque no atañen al argumento central de este escrito, no haremos consideraciones sobre la tercera ley de la termodinámica.

Simetrías y leyes de conservación

Simetrías y leyes de conservación

Las máquinas de movimiento perpetuo violan la primera o la segunda ley de la termodinámica, pero ¿no podría suponerse, por un momento, que tal vez existan violaciones de estas leyes que permitan el funcionamiento de tales máquinas? ¿O hay un argumento más profundo en contra del funcionamiento de las máquinas de movimiento perpetuo —al menos las de primera clase, para simplificar— que las leyes de la termodinámica? ¿Quiénes se oponen a las máquinas de movimiento perpetuo lo hacen, en la generalidad de los casos, acudiendo a leyes físicas reconocidas o a la validez irrestricta de las leyes termodinámicas. ¿Pero hay argumentos de más peso?

Sí, con la condición de que el tema se enfoque desde una perspectiva estructural de la física. Resulta que la física actual —la que tiene su origen en el primer cuarto del siglo xx— no concibe las leyes de conservación como simples y contundentes resultados experimentales, o como teoremas que pueden enunciarse desde teorías sobre fenómenos específicos, como la mecánica o el electromagnetismo. El tema de las leyes de conservación, visto modernamente, tiene que ver con la estructura misma de la física y no solo con leyes experimentales. Con esto queremos asegurar que la física aprendió a trabajar con *superestructuras* que apuntan mucho más allá de los fenómenos concretos del mundo. La física del siglo xx en buena medida piensa el mundo sin imágenes espaciales, solo con estructuras matemáticas. Es esto lo que ha permitido el avance moderno de la física de partículas y



la cosmología, con sus versiones de cuerdas, supercuerdas, membranas, p-branas, multiversos; un insólito y sorprendente conjunto de abstracciones que hacen de la física actual un panorama calidoscópico bastante divertido, un exótico parque de atracciones matemáticas para el goce de físicos y cosmólogos. ¿Qué pasó? Que la física del siglo XX se dedicó no solo a explorar lo minúsculo y lo inmenso —la microfísica y la cosmología— sino que también se dedicó, con igual intensidad, a profundizar en su propia estructura; no por otra razón los mejores físicos de la última generación de la física son excelentes matemáticos.

En el siglo XVIII la mecánica lagrangiana, una versión abstracta de la mecánica de Newton, logró establecer la existencia de cantidades cuyo valor se conserva, cumplidas ciertas condiciones: la energía y los momentos lineal y angular.

El paso siguiente, ejemplo inigualable de abstracción y generalización, fue dado por la matemática alemana Emmy Noether a comienzos del siglo XX, en la forma de un teorema luminoso según el cual —trátese de partículas o de campos, de física clásica, cuántica o relativista— a cada simetría de una ley física hay asociada una ley de conservación. Abstracción, simplicidad, generalidad y belleza a la vez. La física vuelta estética de la inteligencia que anunciaba Bachelard.

Distancia y momento lineal, ángulo y momento angular, tiempo y energía son parejas que contienen la variable de simetría y la cantidad conservada. Nuevas parejas aparecieron con la mecánica cuántica y la física de las partículas elementales. El teorema de

Noether contiene la afirmación lagrangiana, altamente generalizada, de que las leyes físicas se expresan mediante ecuaciones que minimizan una cantidad conocida como la acción. La asociación simetrías-leyes de conservación significa que si un sistema permanece el mismo bajo traslación espacial el momento lineal en esa dirección se conserva; si el sistema físico permanece el mismo bajo rotación por un ángulo arbitrario el momento angular se conserva; si las leyes que describen un sistema físico son las mismas ayer, hoy y mañana, es decir, son independientes del momento en que se realice una medida en el sistema, entonces la energía se conserva. Vale decir, en este último caso, que la conservación de la energía está asociada a la invarianza de las leyes físicas bajo traslación temporal.

Desde esta nueva perspectiva, el tema de las máquinas de movimiento perpetuo no compete solo a la termodinámica, pues en caso de funcionar compromete la superestructura, asociada a las simetrías, que da lugar a las leyes de conservación.

Como hemos dicho, las máquinas de primera especie crean energía. Para comprender mejor las implicaciones que traería esta posibilidad, y tomando en cuenta la asociación entre tiempo y energía, proponemos el siguiente ejemplo: supóngase un tanque alto que contiene agua, que puede bajar por su propio peso por una manguera conectada al tanque; el chorro producido se enfoca hacia una rueda provista de paletas, cuyo movimiento es utilizado para poner en marcha un generador que produce corriente eléctrica, con la que puede cargarse una batería. Hasta aquí todo está bien:

energía potencial gravitacional del agua es transformada en cinética de rotación, luego en corriente eléctrica y, al final, en energía química almacenada en la batería. Pero supongamos, y aquí viene lo central, que la gravedad terrestre es menor los lunes que el resto de la semana; esto sugiere que la ley de gravedad depende del tiempo, por lo que no es invariante bajo traslación temporal.

Comencemos con el tanque lleno. El domingo dejamos que el agua almacenada baje y cargue la batería. Para economizar, almacenamos el agua que ha bajado. El lunes, aprovechando que el agua pesa menos, la subimos al tanque utilizando una bomba alimentada por la batería. Es obvio que sobra un poco de energía que puede utilizarse el resto de la semana para otros menesteres. El domingo —o cualquier otro día, excepto el lunes, para no perder el regalo— recargamos la batería dejando fluir el agua. El lunes siguiente el agua se devuelve al tanque, utilizando menos energía que la producida cuando baja cualquier otro día. De este modo siempre habrá energía para subir el agua y queda un remanente logrado de manera gratuita. Esta es una máquina de movimiento perpetuo de primera clase basada en que la ley de gravedad es diferente en diferentes momentos. Esta violación de la simetría temporal viola la conservación de la energía. Es fácil concluir, así, que las máquinas de movimiento perpetuo desvirtúan, en caso de funcionar, la relación simetría temporal-conservación de energía. Hemos utilizado aquí el ejemplo de la gravedad, pero podemos concluir que, si vemos variar cualquier ley natural de un día a otro —de un instante a otro, para exagerar— ahí se abrirá la posibilidad de hacer funcionar una máquina de movimiento perpetuo.

Si se viola la conexión energía-tiempo es de esperar que lo mismo pueda hacerse con distancia-momento lineal o ángulo-momento angular: puede crearse movimiento lineal, puede crearse rotación. Más aún, puesto que la conservación de la carga eléctrica está asociada a la llamada simetría de fase, también podría crearse carga

eléctrica. Además, la relatividad especial engloba en una sola simetría espacio-temporal el momento lineal, el angular y la energía —¡incluso la ley de inercia!—, de modo que es suficiente que una sola asociación entre una variable de simetría no dé lugar a una cantidad conservada para que *todas* las leyes de conservación del grupo sean violables.

Hasta ahora estas excepciones no han sido observadas y nadie ha visto aún funcionando, de manera examinable, científica, sin trucos, sin fuentes externas de energía, una máquina de movimiento perpetuo.

Un solo *perpetuum mobile* en operación —uno solo—, una sola máquina que permita crear energía en forma ilimitada cambiaría la estructura de base de la física que conocemos, no solo la termodinámica; además, seguramente se convertiría en el artefacto doméstico más apreciado. Un doble premio para quien logre crear una de estas máquinas exquisitas, exóticas y, hasta ahora, solo posibles en el arte. ■

Alonso Sepúlveda (Colombia)

Físico de la Universidad de Antioquia, con estudios de posgrado en el Hunter College de la Universidad de Nueva York. Ha publicado: *Los conceptos de la física, Electromagnetismo, Física matemática y Estética y simetrías*. Ha participado en proyectos de investigación sobre dinámica de galaxias con el grupo de astrofísica de la Universidad de Roma.

Notas

- ¹ <http://www.youtube.com/watch?v=287qd4uI7-E>,
<http://www.youtube.com/watch?v=OWRyYYX7JxE>

Estas son unas pocas entre muchas entradas que el lector puede consultar:

- Una divertida lista de máquinas de movimiento perpetuo que abarca desde el siglo VIII hasta el año 2006: http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_perpetual_motion_machines.
- Una buena demostración de que es posible obtener patentes de artefactos que no funcionan (una lista que va desde 1809 hasta 2004): <http://www.lhup.edu/~dsimanek/museum/patents.htm>. Véase también: <http://www.lhup.edu/~dsimanek/museum/unwork.htm#top>.
- Simulaciones de diversas máquinas, y máquinas “reales” funcionando: <http://www.youtube.com/watch?v=PTVHXvd267A>, <http://www.youtube.com/watch?v=0H5k5CJRuiE>.

Dinosaurios y *Homo sapiens*



ANTONIO
VÉLEZ
MONTAÑA

La era Mesozoica se extiende entre las fechas 250 y 65 millones de años antes de hoy. Durante ella surgieron los primeros mamíferos verdaderos, las aves evolucionaron y se diversificaron en una amplia variedad de clases y las plantas con flores adquirieron sus formas modernas. Al terminar, justo en el periodo llamado Cretácico, cuando la temperatura media debió oscilar entre cero y nueve grados centígrados, desaparecieron en forma masiva y casi repentinamente todos los dinosaurios. Y lo mismo pudo ocurrirles a los cientos de especies desaparecidas en esa misma época.

La razón de la extinción de los saurios maravillosos todavía es un enigma. Pero sea cual fuere la explicación, el hecho real es que constituyeron una familia muy exitosa, prueba concluyente de que poseían un diseño morfológico y fisiológico avanzado y eficiente. Su única debilidad fue dejarse eliminar de manera tan dramática, sin dejar ni un solo descendiente, por lo menos de hábitos terrestres, pues la mayoría de los biólogos aseguran que las aves modernas son descendientes directos suyos. Es decir, son dinosaurios emplumados.

Todavía se discute en los círculos científicos sobre las causas de la catastrófica extinción. El desastre acabó con casi todo el plancton, con algas y protozoos, reptiles marinos, reptiles voladores, algunos mamíferos primitivos y todos los dinosaurios. En suma, se calcula que desaparecieron cerca del 70% de todas las especies vivas, en particular, todos los animales terrestres de



más de veinticinco kilogramos de peso. Se salvaron de la hecatombe las aves, los cocodrilos, casi todos los organismos de agua dulce, las plantas tropicales y los mamíferos pequeños.

Luis Álvarez, físico, y su hijo Walter, geólogo, propusieron, con miras a explicar esa gran extinción, una teoría que cuenta hoy con numerosos adeptos. Ciertos detalles geológicos permitieron a los investigadores conjeturar que un asteroide de unos diez kilómetros de diámetro chocó contra la Tierra y abrió, bordeando la península de Yucatán, un cráter de 280 kilómetros de diámetro, conocido hoy con el nombre de Chicxulub.

El impacto debió levantar una gigantesca nube de polvo que permaneció varios años en la parte superior de la atmósfera, a lo cual se sumó una intensa actividad volcánica en India. La mejor evidencia en favor del vulcanismo es la existencia de casi 1.300 km cuadrados de terreno cubierto por lava en la meseta Deccán. Las erupciones aumentaron la acidez de las lluvias y sirvieron como elemento adicional en el oscurecimiento atmosférico.

Se formó, entonces, una cortina oscura que impidió el paso de la radiación solar y creó con ello un invierno de dimensiones planetarias. La temperatura media descendió considerablemente, los lagos se congelaron y miles de especies de plantas perecieron. La nube pudo mantenerse durante años, produciendo la muerte de la vegetación, seguida por los herbívoros y los carnívoros. Sobrevivieron los animales pequeños y no especializados, como los mamíferos primitivos, los lagartos y los ofidios. La falta de luz solar y la acidez de las lluvias tuvieron que afectar directa e inmediatamente a todas las plantas e, indirectamente, a toda la cadena trófica derivada de ellas. En esas condiciones, el frío intenso sirvió para rematar los pocos y mal alimentados sobrevivientes.

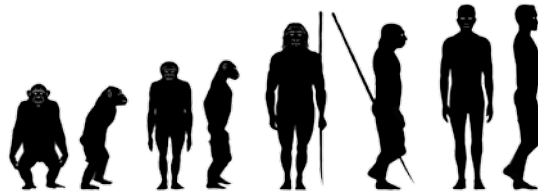
En este momento hay consenso casi general acerca del impacto del asteroide, pero existen dudas de que haya sido este el

único causante de la tragedia. En particular, se alega que los hechos ocurrieron en el lapso de unos cinco millones de años, lo que significa que no fue tan repentino. El registro paleontológico parece indicar que muchísimo tiempo antes del impacto ya había comenzado una lenta disminución en la diversidad de dinosaurios y un aumento paralelo y progresivo en la de mamíferos.

Otra posible causa de la extinción podría tener origen astronómico: la explosión de una supernova, cuyas radiaciones destruyen la capa de ozono y aumentan la tasa de mutaciones, lo que produce esterilidad en todos los grandes animales, mientras que los de menor tamaño, que pueden ocultarse, y los de vida nocturna, como los mamíferos, o los que vivían en aguas profundas, habrían sobrevivido sin demasiados problemas. En resumen, el asteroide —dicen los opositores— fue una causa más que se sumó a un clima ya muy deteriorado, para completar la cruel tarea exterminadora.

Pero cualquiera que haya sido la causa del fenómeno, el hecho real y verídico fue el exterminio masivo que dejó el planeta casi virgen y despejó el terreno para que los mamíferos, eclipsados por los dinosaurios durante los 165 millones de años del Mesozoico, aprovecharan la oportunidad para proliferar, diversificarse e invadir la multitud de nichos antes ocupados por sus eficientes competidores. Es entonces cuando la vida en la Tierra, como el ave fénix, renació de sus cenizas, hasta un extremo tal que hoy contabilizamos más de un millón de especies debidamente clasificadas y muchas (se ha llegado a decir que pasan de los diez millones) sin clasificar.

Al comenzar la era Cenozoica, hace 65 millones de años, la gran extinción dejó la Tierra despoblada y las cosas en claro para los mamíferos. Estos, que ya habían desarrollado durante la era anterior, calladamente y sin ostentaciones, todas sus potentes características, heredaron el mundo diurno que fue de los dinosaurios, se diversificaron explosivamente y ocuparon con rapidez todos los nichos vacíos existentes.



Una pregunta que muchos se formulan es si la existencia actual del *Homo sapiens* depende de la extinción de los dinosaurios. Como en todas estas clases de preguntas, lo único que podemos es especular. Sabemos que pasaron varios millones de años sin que los mamíferos primitivos mostraran progresos en cuanto a variedad y número de individuos. En sentido biológico, al comienzo los mamíferos no fueron exitosos, lo que muchos le atribuyen a la competencia con los dinosaurios. Estos, gigantes en su mayoría, fueron los reyes de la creación hasta llegar al Cretácico. Y de no ser por el meteorito, habrían con seguridad dominado la Tierra varios millones de años más.

Pero los dinosaurios estaban amenazados debido precisamente a su gran tamaño. Al elegir el gigantismo como opción evolutiva, el futuro les quedó de inmediato comprometido, pues los pesos pesados portan la semilla del mal, la de su extinción, una suerte que está echada con el aumento de talla. Aclaremos: al crecer, por ejemplo, duplicando las dimensiones, el peso y el volumen crecen al cubo de las mismas, y los requerimientos nutritivos lo hacen en igual medida. Esto, para comenzar, limita automáticamente el número de individuos que pueden ocupar una determinada región.

Para un gigante, la cantidad de alimento que requiere en un día es difícil de conseguir, y se va volviendo crítico al aumentar el número de especies competidoras, o al crecer el número de individuos de cada una de ellas, tendencia que es muy común cuando la vida está sometida a la evolución darwiniana. En otras palabras, con meteorito o sin él, los dinosaurios hubiesen desaparecido. Recuérdese que mucho más adelante también desaparecieron algunos mamíferos gigantes, como el tigre dientes

de sable y los mamuts, dos enanos al lado de los grandes dinosaurios.

Es claro que al limitarse el número de sus individuos, la especie entra en un callejón peligroso, pues una plaga o una enfermedad infecciosa pueden matar en poco tiempo todos los animales. Recordemos que el hundimiento y la desaparición misteriosa y casi instantánea de la civilización Maya se lo atribuyen algunos biólogos a un virus que, en solo unos pocos días, acabó con todos los sembrados de maíz, base de su alimentación, y, por supuesto, con los mayas. Una doble extinción biológica en cadena.

Digamos que ser gigante trae sus beneficios en la lucha darwiniana por la reproducción y la supervivencia, pero a la larga es riesgoso por el peligro de extinción que hay allí latente. Ese pudo ser el destino trágico de los dinosaurios. Ser pequeño, quién lo creyera, parece que a la larga es una mejor estrategia evolutiva.

Entonces, la evolución y el desarrollo exitoso de los mamíferos de todos modos se habrían dado, aunque mucho más tarde, de tal suerte que es posible que no estuviésemos ahora aquí para escribir sobre estas cosas, pero algunos de nuestros descendientes terminarían por hacerlo. Es una conjetura optimista, desde la perspectiva humana. Quizá porque nos parece muy triste pensar que nunca sobre el planeta Tierra se pudiera dar el avance cultural y tecnológico de la única especie poseedora de inteligencia superior. ■

Antonio Vélez Montoya (Colombia)

Ingeniero electricista de la Universidad Pontificia Bolivariana y máster en Matemáticas de la Universidad de Illinois. Entre sus publicaciones se encuentran *El hombre, herencia y conducta*, *Del big bang al Homo sapiens*, *Parasicología: ¿realidad, ficción o fraude?*, *Principio y fin y otros ensayos* y *De Pi a pa: ensayos a contracorriente*.



Fotografías: Julián Roldán

El poeta y la ciudad

Sin embargo mi padre en sueños me ha contado
que es una hermosa trampa de colores
con urnas pintadas a pistola
y que debo quedarme en casa toda la semana.
Óscar Hernández, "Invitación"

LUCÍA
DONADÍO Y
ALFONSO
BUITRAGO
LONDOÑO

Óscar Hernández, poeta sin ciudad y sin horario, a cinco días de cumplir ochenta y siete años, espera sentado en un sofá en la sala de su casa. De una de las paredes, a su derecha, cuelgan de un clip tiras de recortes amarillentos de las columnas de opinión semanal que ha publicado durante cuarenta años en el periódico *El Colombiano*. "Papel sobrante" se llama la columna y sus recortes lucen como un tendedero de ropa vieja.

El poeta espera como si en realidad le sobrara algo: el barrio, la casa, las horas; cansado de esa ciudad con la que llenó sus columnas por tantos años: de su alarde, de su caos, de su política.

"A mí las ciudades no me gustan — dice desde su sofá—. Mientras más grandes y más hermosas, peores. Son un alarde, una enfermedad".

Llegamos a la puerta del garaje media hora después de haberlo llamado. Nos recibe con alegría de niño. Uno de nosotros —Lucía, editora de *Sílaba*— lo conoce desde hace años. Le gusta visitarlo porque lo siente muy solo.

Esa casa del barrio Belén Los Alpes, que había comprado con el sudor de múltiples oficios y había modificado a medida que crecía su familia —cuatro hijas y un varón—, la partió y les entregó su parte en vida. Alargó el muro del garaje, atravesó la sala y lo llevó hasta el patio. En su lado se quedó viviendo solo en un garaje alargado de unos cuarenta metros cuadrados.

Al principio dejó una comunicación entre ambos espacios en la parte trasera, pero con la llegada hace siete años de una sobrina venida del sur del país, a quien él acogió, decidió separar por completo su vida. La explicación que él da es quizás más poética. A lo largo de los años tuvo veintiocho automóviles, que recibía como pago de deudas y que cambiaba con facilidad, pero un día se cansó de ellos.

—En la ciudad no hay por dónde moverse y como me quedé sin carro me metí al garaje.

El poeta Juan Manuel Roca (1946), quien preparó una antología de poemas del libro *Las contadas palabras*, publicada en 2010 por la Universidad Externado de Colombia, dice que “las nuevas generaciones, como suele ocurrir con poetas escondidos por la niebla de una falta de crítica o por la neblina pasajera de la moda, vuelven ahora sobre los poemas de Hernández y encuentran en él a un hermano mayor, despojado y humano”.

No hay un poeta en ejercicio más viejo en Colombia; Álvaro Mutis tiene ochenta y nueve años y Rogelio Echavarría ochenta y seis, pero hace años que no publican. A ese redescubrimiento del hermano mayor de la poesía antioqueña se suman el libro *Un hombre entre dos siglos*, antología de poesía y prosa, publicado por Sílabas Editores y la Alcaldía de Medellín en la colección Letras Vivas (2011), y *Experto en muros blancos*, publicado por la misma editorial y el Ministerio de Cultura (2012).

La vida de Óscar atraviesa dos siglos de letras en Medellín. Es paradójico: Óscar es quizás el poeta más aislado con la vida pública más intensa de su generación. A los doce años fue jefe de la “Comisión de Hormiga Arriera”, en la zona cafetera del Quindío: tenía dos trabajadores a su cargo. Con un hornillo y cianuro aplicaban veneno en las bocas de los hormigueros usando un ventilador. Tuvo un taller de mecánica, un restaurante, un café, un bar. Fue secretario de León de Greiff y cofundador del diario *El Sol*, donde escribían Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), Fernando González (1895-1965) y otros escritores de la época. Trabajó en *El Correo* como cronista, columnista, traductor y jefe de redacción. En *El Colombiano* también tuvo varios cargos y lleva más de cincuenta años vinculado a esa casa editorial.

Este año la Universidad Autónoma de Nuevo León, en México, les encargó a los poetas Santiago Mutis y Samuel Vásquez

una selección de poetas colombianos para una antología de “los veinte del veinte”. Óscar está al lado de los grandes nombres de la poesía colombiana del siglo xx: Fernando Charry Lara (1920-2004), Héctor Rojas Herazo (1921-2002) y Álvaro Mutis.

“Óscar es un poeta necesario —dice Luis Arturo Restrepo (1983), poeta y profesor de poesía colombiana—. Su obra ha mostrado coherencia. Era muy común que los poetas mayores empezaran escribiendo sonetos, pero Óscar desde el principio tuvo una obra contemporánea. Logra ir a temas cotidianos y tratarlos con una delicadeza que a otros poetas les da miedo. No se siente artificio, su poesía es pensada, sentida, genuina, muy vital; él es así. Esa reflexión sobre los zapatos viejos, esos poemas: “Cementerio de payasos”, “Invitación”, que están en *Experto en muros blancos...*”.

Luis Arturo toma un manuscrito que ha sacado de su maletín y lee: Cuando muera el último clown / Si es que el amor permite su viaje final / Será un luto universal en colores / Llanto de niños con la nariz encarnada / Con sus trajes de retazos hechos del arco iris / Pero se dice que el último payaso / Ya no está entre nosotros.

El poeta no conocía a su sobrina. Ella no sabía nada de Medellín ni de su tío. Óscar hacía años que no hablaba con su hermana —“¿de qué íbamos a hablar?”—. Él tenía ochenta años y de ella, de la muchacha, solo sabía su nombre bíblico, Sandra Sansón, y que venía a estudiar una especialización en psicología. El primer día de clase la acompañó a la universidad. Tomaron un bus con un recorrido enrevesado. Sandra, curiosa, preguntaba. Con cada pregunta recibía una sorpresa, como si el recorrido estuviera hecho de giros inesperados: fui boxeador; otra pregunta: fui pescador y futbolista; otra pregunta: fundé el partido socialista de Colombia y compuse canciones.

La curiosidad de la Sansón daba para más, como si en las preguntas estuviera su fuerza. Le gustaba el cine y preguntó por *Rodrigo D.* Entonces Óscar bajó el telón de



un recorrido de película: Yo era el papá de Rodrigo y estuve también en *Sumas y restas*, en total he actuado en nueve películas.

—¿Actor de cine?

—Es más fácil actuar que escribir un poema —le dijo.

La sobrina supo que se quedaría con ese tío. Vivió con él tres años, en un minúsculo cuarto hecho al fondo del garaje. Lo veía cada día, al final de la tarde, cuando ponía en su equipo de sonido una grabación del rosario y rezaba caminando desde el cuarto hasta la puerta del garaje. Óscar no solo se asume como un hombre de izquierda, sino como un ser profundamente religioso. “La revolución rusa no hubiera perdido nada si no tocaban la religión. Habría ganado en moral. El hombre es un ser religioso por naturaleza”, dice.

El último martes de cada mes, cuando escribía las cuatro columnas de “Papel sobrante” que publicaría al mes siguiente —todas en una misma noche—, Sandra lo tranquilizaba cuando no encontraba las palabras; a veces lo acompañaba a la redacción del periódico para entregarlas impresas, porque no confiaba en el correo electrónico.

Hace cuatro años no vive con él, pero Óscar sigue llevando la misma rutina y Sandra sigue siendo su fiel escudera. Lo visita semanalmente, lo acompaña a los eventos literarios en los que participa y coordina

su último proyecto: “La casa del escritor”, cuya sede es tan acogedora y esquiva como un garaje: una página de Facebook.

Salimos a la calle y nos sentamos en una tienda. El poeta pide una copa de helado.

—*Light*, por favor —dice.

Come sin parar y saboreándose. Acaba y pide una más.

—*Light... light* —dice como si quisiera estar dos veces vivo. Como si adelantara su cumpleaños para celebrarlo con nosotros. Lo invitamos a salir el sábado para escuchar tangos y celebrarlo, pero nos dice que en casa tiene más de ochocientos tangos. Con eso le basta. Ama a Gardel desde los nueve años.

Medellín ha sido tierra de poetas y de cacharrereros —como dice Óscar Hernández— y se enorgullece de tener el festival internacional de poesía “más grande del mundo”. Muchos se enloquecen por la poesía durante esos diez días pasajeros. Nos apeñuscamos en auditorios y parques, nos peleamos por un puesto, aplaudimos con más fuerza al poeta que habla en otra lengua, lejana y desconocida, que a nuestros propios poetas. Óscar dice que es el circo de la poesía, y el poeta Jaime Jaramillo Escobar (1932) dice que aquí vuelan los poetas, pero no vuela la poesía.

Los poemas de Hernández brotan en las paredes de su garaje, de espaldas a la urbe que crece al otro lado.

Durante el resto del año los recitales de poesía son huérfanos. No hay multitudes para esconder el desconocimiento de la poesía que muchos llevan por dentro. A los recitales o presentaciones de libros de poesía vamos cinco o diez personas, entre los que no falta el “loquito” que no sabe en qué verso de la vida está parado. Algunos nos asomamos por la ventana para ver qué pasa adentro, entre esos muros blancos, con curiosidad y miedo; como el gamín que en una ocasión le preguntó al poeta con ojos muy abiertos y un balbuceo continuo:

—¿Usted fue el que escribió ese libro?

—Sí —contestó el poeta.

—Ah, yo no sabía que los que escriben libros estaban vivos.

“¿Qué sería de Medellín si toda la gente que asiste al Festival de Poesía leyerá poesía? ¿Qué sería del Festival de Poesía si toda la gente que asiste leyerá poesía? El festival está carente de poesía, es un show”, dice Luis Arturo, quien participó en él el año pasado.

En los cientos de talleres literarios que atraviesan la ciudad se lee y se escribe poesía. La de los autores consagrados de aquí y de otras partes, y la de los jóvenes y viejos que muestran esa otra latitud de la vida en versos, anécdotas, crónicas y cuentos donde siempre hay *poesía*.

Uno de nosotros —Lucía— ha sido jurado de varios concursos, convocatorias y becas locales: casi todos los que se creen poetas escriben un mar tormentoso de palabras vacías o un río contaminado de besos y abrazos que ahogan el amor. Unos pocos abren la puerta de la poesía y traspasan las fronteras de lo cursi; y en silencio van construyendo una obra sin apegos por la ciudad ni por el mundo.

En estos tiempos, pocos poetas escriben sobre la ciudad. Los poemas caminan

por otras avenidas, quizás dormidas, como en los poemas de Óscar Hernández: Duerme la ciudad, pero no duerme la ciudad / Solamente abre los ojos / para atrapar en sus pestañas / los primeros asesinados / aquellos que de un solo golpe / perdieron sus historias sus zapatos / su beso final sellado con la amada saliva / de quien compartió sus lechos / su torta de maíz, sus cuatro hijos / y todo aquello que seguirá viviendo / en un olvido al que llaman recuerdo...

—La ciudad no ocupa un plano fundamental, la ciudad ni siquiera es amada —dice Óscar—. Es el escenario y la denuncia de los muertos. Uno puede ignorar la ciudad en su poesía. No es ninguna condición ni una ordenanza. La poesía está en cualquier parte, donde menos la imagine. Recuerden lo que decía Borges: “esto no lo escribo yo, esto lo escribe el Espíritu Santo”.

—Entonces, ¿qué salvaría de la ciudad?

—Ese pequeño rincón donde está uno con su mujer... pero puede estar en cualquier parte del mundo, sin ciudad. Tanto el amor como la poesía podrían existir más calmadamente sin la ciudad. Y esa es mi idea sobre la ciudad. No le tengo ningún amor ni afecto especial. Nací en Medellín, pero no tuve la culpa. Son un alarde de riqueza y de pobreza.

Los poemas de Hernández brotan en las paredes de su garaje, de espaldas a la urbe que crece al otro lado. Una ciudad que no para de poblarse de muros y de gente. Entre sus muros ha construido una teoría para solitarios. Dice que el encierro hace que la gente conviva mejor. No puede concebirlo de otra manera. Puede ser una muestra de optimismo o una manifestación de su convicción cristiana.

—Si uno está en una habitación donde difícilmente entra el sol, con tres, cuatro o cinco personas, durante mucho tiempo, terminamos por identificarnos, por amarnos...

—O por matarnos.

—Muy difícil, se lo digo por mi experiencia, fui soldado, interno de un colegio y estuve en la cárcel durante quince días por

razones políticas, y nunca sentí malas inclinaciones por los demás ni de ellos hacia mí.

A dos días de su cumpleaños visitamos al poeta. Estaba esperando. Llevamos torta dietética, vino, empanadas argentinas y helado. Las empanadas debían ser de Versalles, las más famosas de la ciudad, pero no las pudimos comprar allí; el helado debía ser *light-light*, pero no había en la tienda donde fuimos; acordamos no hablar de las empanadas, y si preguntaba decirle que el helado era “medio *light*”.

Entramos al fondo del garaje, al patio, que está cubierto por un techo de madera y en el interior tiene una mesa plástica blanca con una sombrilla de colores, como de playa. Los muros son grises, sin revoque. En uno de ellos crece una enredadera silvestre. En una esquina hay una mata “siempre viva”, dice Óscar que la sembró su hijo Óscar Luis, muerto hace cinco años. Murió a los cincuenta y uno, un 14 de febrero, la misma fecha que escogió su padre para fundar “La casa del escritor”, un lugar sin lugar para tener a donde ir.

De sus nietos tiene cuadros colgados en los muros del garaje. De Tatiana, la mayor, un autorretrato y un retrato de su abuelo; de Ricardo, una silla pintada con acuarelas cuando tenía siete años.

Los cuadros no sobresalen ni pasan inadvertidos; conviven con los recortes de “Papel sobrante”; con las copias de las ilustraciones que hizo el pintor Fernando Botero, cuando era un joven desconocido, para el primer libro del poeta; con las cartas que le enviaba el filósofo Fernando González al leer sus manuscritos, con las quejas de Jorge Amado —sorprendido con *Versos para una viajera*, escrito de un tirón la noche antes de la partida de una enamorada—, quien no entendía por qué esos poemas viajeros no cruzaban las fronteras colombianas.

Es un decorado vital, sin vanidad, que le hace compañía.

Servimos el vino. Óscar se resiste, pero al final acepta una copa que mezcla con

agua. Ponemos la torta y las empanadas sobre la mesa.

—¿La torta es *light*? —dice Óscar.

—Claro, es torta dietética —dice Lucía.

Empezamos la celebración anticipada del cumpleaños del poeta comiendo las empanadas. La carne amenaza con delatarlos, parece atún de lata.

—¿Son de Versalles? —dice Óscar.

—No pudimos ir hasta allá —dice Alfonso, asumiendo la culpa.

—Mmmmm.

Partimos la torta *light* y servimos el helado “medio *light*”. Alzamos las copas y brindamos por la salud del poeta.

—¿El helado es *light*? —dice Óscar.

—Es “medio-*light*” —dice Lucía.

—¡Entonces ustedes me creen “medio bobo”!

Una carcajada juvenil retumba en el patio, en esa mesa plástica blanca, cubierta por una sombrilla de colores. La noche es cálida y nosotros parecemos confinados en una playa inverosímil. En los muros grises lucen frescas las enredaderas.

—Eso soy —dice—. Me gradué en estos muros. ■

Lucía Donadio (Colombia)

Antropóloga de la Universidad de Los Andes y diplomada en Literatura del siglo XX en la Universidad Eafit. Codirectora de la revista *Odradek, el cuento*. Dirige dos talleres literarios en Medellín. Ha publicado *Sol de Estremadelio, Alfabeto de infancia y Cambio de puesto*.

Alfonso Buitrago Londoño (Colombia)

Estudió Comunicación social y Literatura comparada en la Universidad de Antioquia. Ha publicado en *La Hoja* de Medellín, *El Malpensante* y *Sobo*. Ganó el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar y una Beca de Creación en Periodismo Narrativo de la Alcaldía de Medellín. En 2012 publicó *El hombre que no quería ser padre*.

Este texto hace parte de *Medellín a cuatro manos*, publicación que recoge las nueve crónicas desarrolladas durante cinco días en el *Taller anfibio de periodismo cultural* de la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura de Colombia, en alianza con la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano - FNPI, con el apoyo de la Revista *Anfibio* y la Universidad de San Martín (Argentina). El taller fue dirigido por Patricia Nieto y Cristian Alarcón.



La voz de papá

Alfonso Buitrago Londoño

ANA
CRISTINA
RESTREPO
JIMÉNEZ

La primera vez que vi a Alfonso Buitrago Londoño fue en mi casa, en el año 2011.

Él, un perfecto desconocido para mí, cruzó el umbral de la puerta, tímido y muy callado, en compañía del escritor Juan José Hoyos.

Esa noche, yo era la anfitriona de un pequeño grupo. Salimos de una charla con Alberto Salcedo Ramos en la Universidad Eafit, a “rematar” conversando en una terraza, con el sonido de la quebrada La aguacatala como música de fondo.

Mientras todos contábamos historias y nos divertíamos, Alfonso apenas sonreía. Habló poco, casi nada, pese a que muchos mostramos curiosidad ante su gran triunfo: ese día le habían avisado que era suya la Beca de Creación en Periodismo Narrativo de la Alcaldía de Medellín.

El resultado de ese premio fue el libro *El Hombre que no quería ser padre*, editado por Planeta, con la lectura cuidadosa —casi quirúrgica— de Camilo Jiménez Estrada.

Hace un par de semanas volví a ver a Alfonso Buitrago. Nos encontramos en un café, pero el bullicio nos obligó a irnos para otro lugar menos congestionado.

Terminamos hablando afuera de un edificio cercano (donde vive mi madre), sentados en un banca de madera, entre árboles frondosos.

Frente a una piscina, con niños chapuceando en el agua, me concentré en las voces: la del escritor y la de su padre, que muere en el relato y revive a través de las palabras de su hijo.

¿Qué pasa cuando el rebelde de la casa es el papá? De eso me habló Alfonso Buitrago Londoño, el hijo de un hombre que no quería ser padre.

El hombre y el mundo

Alfonso tiene cara de niño. Su ropa bien planchada, la barba impecablemente afeitada, la placidez en su rostro y su forma pausada y tranquila de hablar no dan cuenta de las angustias y las preguntas que atormentan su alma, ni de su capacidad de observar y cuestionar el mundo.

Solo al leer *El hombre que no quería ser padre* se desvela esa dimensión compleja, crítica y a la vez dulce de Buitrago.

El mundo editorial no era del todo ajeno para este narrador antioqueño. Con un título de magíster en Literatura comparada,

había publicado crónicas en las revistas *La Hoja*, *Soho* y *El Malpensante*, y actualmente hace parte del comité editorial del periódico *Universo Centro*. Así mismo, escribió un libro de carácter teórico en compañía de Amparo Moreno y Florencia Rovetto, *¿De quién hablan las noticias? Guía para humanizar la información*.

Pero esta obra era otra cosa muy distinta. Y no solo por su estilo redaccional sino porque, en gran parte, las fuentes se remitían a un sitio que suele ser de difícil acceso: la memoria afectiva.

El primer reto que le impuso la forma de *El hombre que no quería ser padre* fue apelar a la técnica del reportaje, el género rey.

Muchos dicen que la novela es a la literatura lo que el reportaje al periodismo (como si el periodismo no fuera hijo legítimo de la literatura): ¡de ese tamaño era el desafío!

Tenía una buena excusa para escribir: a su padre, Alonso Buitrago Gómez, le hicieron la primera cirugía de reconstrucción de cuerdas vocales en Colombia. Era una noticia cargada de sentimientos para él... razón de más para ponerla en el papel.

Alfonso buscaba ir más allá de los recuerdos de hijo, no por prejuicio sino porque no sería coherente con la vida de su papá: “Su intimidad fue muy pública, casi todas sus interpretaciones, su manera de relacionarse era muy sociológica —explica el escritor—. En sus conversaciones, mi padre volcaba todo su interior porque para él no había cosas individuales, para él todo era problema social. Él no tenía contradicciones personales sino que todo era fruto de relaciones sociales, de una cultura”.

Alfonso tenía que hacer un libro íntimo pero a la vez mezclado con lo que pasaba en la sociedad, con las ideas que tenían en su familia. Comenzó por contextualizar una historia particular para abrirla y proyectarla en la experiencia colectiva: “A través de mi papá se conoce a todo Medellín, no solo por su oficio de taxista sino porque opinaba”.

Cuando su padre enfermó, perdió la voz y finalmente murió, Alfonso decidió

emprender una búsqueda literaria guiada por la pregunta ¿cómo escribirle al padre?

“Mi papá siempre anduvo con una agenda y el periódico debajo del brazo. Tenía diarios y agendas que no se atrevía a mostrar. Yo sabía que en esas agendas había mucha cosa: llevaba treinta años con ellas”, recuerda.

Con su hermano Luis Fernando, músico, Alfonso se propuso recopilar todo el material que reconstruyera la vida de su papá: bajaron al cuarto útil y, entre cajas abandonadas y húmedas, rescataron apuntes, libretas, cartas y fotos.

Después vino la fase de reportería. El cirujano fue el primero a quien entrevistó. Y, en un intento por probar sus límites, Alfonso le solicitó presenciar la cirugía de su padre. El doctor se negó, pero le permitió estar en otras cirugías.

Buitrago conversó con miembros de su familia y amigos de su papá. Viajó a diversos rincones de su mapa vital. Recuperó memorias como viejas calificaciones escolares y notas de sus profesores.

Después de mucho leer, indagar y conversar, surgió una nueva duda, de carácter metódico: cómo darle forma literaria al relato, de qué fuentes beber. Entonces aparecieron Franz Kafka, Paul Auster, Philip Roth, Joseph Conrad y Raymond Carver. Héctor Abad Faciolince, Juan José Hoyos, Emilia Pardo Umaña. Y, siempre inmenso, el poeta José Manuel Arango: “Rostro detenido de mi padre / bajo la piel / sobre los huesos de mi cara”.

Alfonso reflexionó: “Soy periodista, lo que me gusta es escribir crónicas y es a lo que me dedico. No me voy a poner a inventar: voy a hacer un reportaje sobre cómo es la lucha de un hombre por conservar la voz, y lo que siente el hijo al perderla”.

De su puño y letra

¿Cómo explicar la rebeldía de su propio padre?

Alfonso sabe que, a veces, la rebeldía genera rechazo, por eso pocas veces nos ponemos a pensar sobre el porqué de las

luchas y de las contradicciones de los seres humanos. Y menos del padre.

Una vez en la fase de documentación, encontró que no eran tantas las cartas que Alonso había recibido como las que escribió. Su padre era muy obsesivo y escribía borradores en sus cuadernos. Había cartas desde sus años de bachillerato hasta que murió, dirigidas a su primera esposa así como a sus hermanos, novias, hijos y amigos.

Las misivas eran escritas a mano, casi nunca las pasaba a máquina. Las únicas que estaban mecanografiadas eran de su época como alumno interno; el resto estaba escrito con su puño y letra.

Al final de sus días, el cáncer le afectó un brazo. Es por eso que algunas de las cartas que les envió a Alfonso y Luis Fernando, entonces residentes en el exterior, eran por correo electrónico y digitadas por un amigo de Alonso.

“Alonso escribía muy despacio, muy cuidadoso. Su letra es muy legible, como con caligrafía antigua. Yo en un momento pensé: Hay personas que describen tu personalidad por cómo escribís. El que se ponga a ver cómo escribe mi papá va a descubrir un montón de cosas. Pero ahí no ahondé”. Y continúa el escritor: “En los textos de él hay muy pocos tachones, se equivocaba muy poquito: era como si las ideas pasaran al papel tal cual las tuviera en la cabeza. No había mayores correcciones. No había casi contradicciones: las cosas, conceptos e ideas que mi papá escribía a los treinta años eran prácticamente iguales a cuando tenía cincuenta”.

Ese cuerpo epistolar quedó en cuadernos y agendas empresariales, las cuales Alonso utilizaba como libreta de notas. “Eso me facilitó mucho todo: era un diario

no-diario, pues él fechaba sus comentarios”, cuenta Buitrago.

Reconstrucción

Alonso dejó un rastro para que su hijo reconstruyera su vida: “Se estaba dejando huellas a sí mismo para un proyecto que tenía y que nunca completó, pero que a mí me sirvió porque yo iba completando historias de lo que la familia y los amigos me contaban”.

A finales de los sesenta, Alonso entró a estudiar Sociología en la Universidad Pontificia Bolivariana e hizo parte del Movimiento Estudiantil Revolucionario. Era comunista radical y ateo.

La misma disciplina que tenía con sus lecturas se extendía a la práctica de la doctrina y la ideología, a la aplicación del marxismo. Alonso abandonó la carrera pero dedicó su vida a pensar y opinar sobre la familia, la religión, la economía, la paternidad, el sexo y la política.

Cuando Alonso Buitrago Gómez murió, su hijo revisó la cantidad y calidad del material testimonial y documental recolectado, y pensó: “Esto ya no es una crónica: es un libro”.

El hombre que no quería ser padre es un híbrido que podría enmarcarse en el género epistolar, también en la novela, pero podría ser definido como reportaje. ¿Lo tentó la ficción?

A.B.: No. Todo lo contrario. Hubo casi que una obsesión, que no es ni buena ni mala. El libro lo escribí en tercera persona pues no quería que quedaran dudas de que había reportería. Al lector quizá eso poco le importe en realidad, al lector le debe importar la historia. Yo sí quería que quedara muy claro que todo lo que está ahí está muy documentado, que todas las entrevistas están grabadas, que no hay persona que yo haya entrevistado y que me diga “eso no lo dije o no fue así”. Y casi todas las personas que entrevisté han leído el libro. Creo que en esa parte cumplí el objetivo que yo quería. En lo único que me pude haber

No me voy
a poner a
inventar: voy
a hacer un
reportaje
sobre cómo
es la lucha
de un
hombre por
conservar la
voz, y lo que
siente el hijo
al perderla.

traicionado, para no sonar tan escrupuloso, es en mis recuerdos. Y el único que me pudiera desmentir es él [su padre], y no está. Así que si hay alguna traición, yo me la cobraré en algún momento.

Mi pregunta tiene origen en la crítica habitual que recibe el periodismo narrativo: la tentación de la ficción...

A.B.: Hay gente muy radical, pero a veces la gente lo calla a uno. Por ejemplo, un libro que me animó mucho es el de un norteamericano que se llama Joseph Mitchell, *El secreto de Joe Gold*. Joseph Mitchell después tuvo que reconocer muchas veces que había mezclado personajes, que ese gran Joe Gold que enamora tanto no era un solo Joe Gold. Pero uno lo lee ahora y dice: ¿vamos a crucificar a Mitchell, si lo que hizo fue muy bonito? El género ha avanzado mucho, de Joe Mitchell acá han pasado treinta años. Pero yo sí creo que uno debe ser muy sincero con el lector: uno debe advertirle qué es lo que está haciendo. Uno puede mezclar personajes, aunque haya gente que no lo permita. Por ejemplo, hay un gran libro nuestro: *La parábola de Pablo*, de Alonso Salazar; él lo dice en el principio: El Alacrán no existe, este personaje no existe, son muchas fuentes mías que yo no puedo identificar. Yo creo a Arcángel para contar unas cosas que no puedo contar de otra manera. Si a uno se lo dicen desde el principio, qué juicio le va a hacer al escritor si uno sabe que de otra manera no habría podido conocer la historia que él pretende contar. Uno advierte: en estas partes voy a inventarme un personaje, o te voy a llevar a un lugar que no es, pero allí vas a entender un montón de cosas que te quiero contar.

Siento que en este libro hay una metáfora de la soledad. ¿Su papá fue un hombre solo?

(El escritor calla por unos instantes).

A.B.: Sí y no. Yo diría que fue un hombre solo en su rebeldía y en sus luchas, porque en realidad ahí solo lo acompañamos mi hermano y yo; pero al mismo tiempo fue

un hombre muy acompañado, un hombre muy querido por sus amigos, cuyo oficio lo mantenía en contacto con todo el mundo. Pero en su lucha personal y en su rebeldía, creo que sí fue un hombre muy solitario.

Uno de los hilos conductores de la obra es la búsqueda de su padre por educar a sus hijos como hombres libres. ¿Cree que lo logró?

A.B.: Es muy difícil decirlo porque es como dar un juicio de uno mismo. Independientemente de que lo haya conseguido o no con mi hermano o conmigo, lo que sí está en el libro es lo que eso implica: una educación en la que el hijo puede cuestionar a los padres tiene muchas consecuencias. El libro las muestra. La gracia del libro es ver qué pasó ahí, la gracia de ese resultado; por qué esas consecuencias son positivas y otras no lo son. El lector juzgará. Sin embargo, creo que vale la pena recuperar esa experiencia porque no deberíamos dejar de intentarlo, cada uno a su manera, con la fuerza de la que sea capaz, pues hay que enfrentarse a muchas cosas.

Su libro está en los anaqueles en un momento muy especial: usted está a punto de ser padre por primera vez. Antes de ser padres a todos nos da vueltas la cabeza, pero usted, además, se metió en el pozo profundo de la escritura, tan personal. ¿Qué reflexiones le suscita?

A.B.: Confusión, alegría, temor.

Terminando el libro, ya muy al final, yo me di cuenta de que mi esposa estaba embarazada. Una de las preguntas que yo tenía cuando ella me empezó a decir que quería ser mamá era que no sabía si quería o no ser papá. Ella tenía muy claro lo que quería hacer, pero siempre le decía que no era el momento, pospuse la decisión. Es una bobada, pero yo me preguntaba: ¿mi hijo me va a decir “Alfonso” o “papá”? ¡Nadie se pregunta eso!, pero para mí es una cosa fundamental. Responder esa pregunta es el libro. Y ese libro me costó cinco años. En mi experiencia, esa diferencia de uno tratar

al padre por el nombre o por el título... ¡hace muchos cambios!

Pero en el libro Alonso es casi siempre “Alonso”, a veces “mi padre”...

A.B.: Es una mezcla muy calculada, ojalá el lector no se vaya a dar cuenta. Cuando escribí las primeras versiones siempre le decía Alonso, no más. El libro va y viene en el tiempo. Hay partes donde digo: “si él está vivo le voy a decir Alonso, ya muerto sí le digo papá”. Después mezclé. Quizá al lector le parezca extraña esta conversación: ¡pero es que a mí me costó treinta años decirle papá a mi papá!

El libro tuvo varios lectores antes de pasar a la editorial, entre ellos estuvo su mamá. Cuéntenos sobre esas reacciones iniciales.

A.B.: Yo corría un riesgo muy grande porque iba a hacer un reportaje sobre una historia muy personal. Ahí aparecen todas mis tías, toda mi familia. Mi mamá fue la única que no se dejó entrevistar. La abordé como a cualquier otro entrevistado, y me dijo: no, yo no voy a recordar nada de eso. Ellos [los padres de Alfonso Buitrago] se separaron, y nunca se volvieron a hablar. Fue una separación difícil. Había muchos sentimientos encontrados, a pesar de que se habían separado hacía treinta años. Yo le dije: “si usted no habla, yo voy a contar todo como me acuerde”. Y me dijo: “haga con sus fantasmas lo que quiera”. Y así fue. Entonces le dije: “no me hable pero léame”. Me dijo: “listo, yo leo”. Mi mamá leyó todos los borradores que escribí. En todos opinó. Mi madre es ingeniera, pero debió

haber sido editora, o serviría para hacerlo. Fue muy respetuosa sabiendo que había muchas cosas que la involucraban a ella. Fue un pacto que hizo conmigo, hasta un sacrificio. Fue, un poco, nivelar unas cuentas que había ahí, creo. No lo hemos hablado. Esa condescendencia para dejarme hablar de su vida tan personalmente fue como si me dijera: “si él necesita eso, pues yo se lo doy”. Fue muy generosa.

Como todo buen escritor, Alfonso Buitrago tiene también otros padres: los literarios. En el periodismo son Juan José Hoyos y Alonso Salazar, en el medio local. En un panorama más amplio, Buitrago reconoce la importancia de la obra *Honrarás a tu padre*, de Gay Talese, para la escritura de *El Hombre que no quería ser padre*. Ahí estuvo su modelo de reconstrucción de una historia de familia.

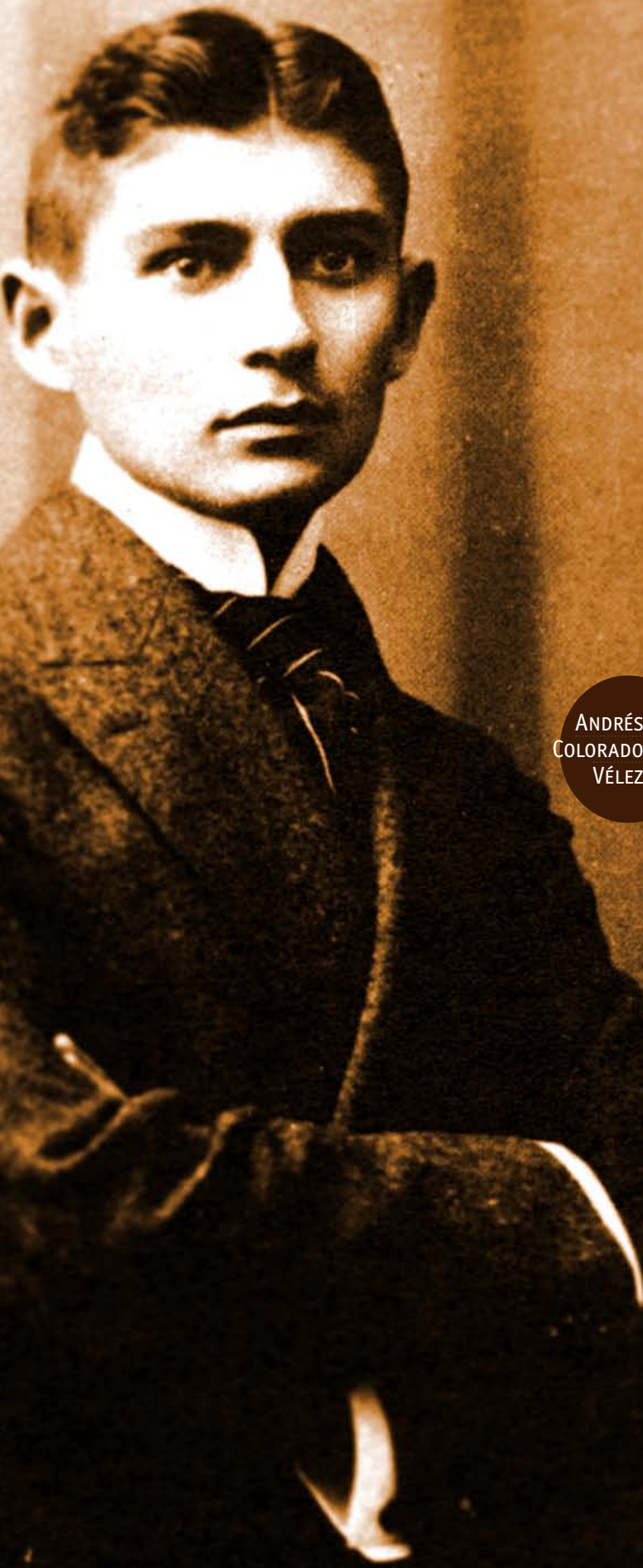
Concluyo este texto en un atardecer de domingo. Es la “hora gris”, el anochecer apenas le empieza a ganar la batalla a la luz del sol. Justo a esta hora, los bebés suelen llorar con el desasosiego que les produce intuir que sus padres dormirán, que callarán por seis o más horas.

Desde la cuna se añora ese eco que nunca ha de desaparecer.

Lorenzo Buitrago Loaiza, nieto de Alonso, hijo de Alfonso, nació hace cinco días. Y algo me dice que, en este momento, la voz del escritor, que ya es padre, se convierte en arrullo. ■

Ana Cristina Restrepo Jiménez (Colombia)

Periodista independiente y profesora de la Universidad Eafit.



KAFKA O EL JUEGO DE DIOS

ANDRÉS
COLORADO
VÉLEZ

El hecho de que el escritor checo Franz Kafka, como afirma el poeta inglés W. H. Auden, sea el autor que más próximo estuvo a tener con nuestra época la relación que con la suya tuvieron Dante, Shakespeare y Goethe, es una de las motivaciones que ha llevado a lectores y críticos del mundo entero a interpretar, quizá en exceso, la obra del checo. Entre la lista de exégesis y opiniones, que se contradicen abiertamente, hay quienes hablan de las afinidades de Kafka con el existencialismo, toda vez que han visto en su obra la culpa y la desesperación como la base sobre la cual se construye una existencia auténtica, así como con la santidad, que es la única categoría, según Max Brod, aplicable a los escritos de Kafka. Por su parte, quienes lo descifran a la luz del poder político, dicen que *El castillo* ilustraría la concepción kafkiana —diabólica y oscura— del capitalismo como un sistema de dependencias que van de afuera a adentro y de arriba a abajo. Los surrealistas, en cambio, se deleitaban con las persistentes intrusiones de lo absurdo en su obra, mientras los freudianos sostenían, por ejemplo, que *La metamorfosis* se basa en las complejas relaciones de Kafka con su padre.

Ahora, cuando se ha tratado de establecer el paralelo entre el mundo real de Franz Kafka y el de sus creaciones literarias, de la totalidad de su obra tres textos han sido el centro del análisis: *La condena*, *La metamorfosis* y *El proceso*. Como bien se sabe, las dos primeras hacían parte del proyecto que Kafka le dio a conocer a su editor Kurt Wolff para formar una trilogía que debía ser publicada bajo el título *Los hijos* (*Die Söhne*), que luego cambió por *Los castigos* (*Die Strafen*). No obstante *El proceso*, que no hacía parte de esta trilogía (*El fogonero* es el texto elegido por Franz para conformar la trilogía cuyo enlace secreto vendría a ser el conflicto padre-hijo), encierra, de forma más evidente, los tópicos de la literatura kafkiana y, por consiguiente, ha sido el texto que, en compañía de *La condena* y *La metamorfosis*, conforman la tríada en la que se enraízan las disímiles interpretaciones sobre el escritor checo.

El interés por la obra de Franz Kafka, no obstante, no se acaba en la gimnasia de la interpretación. Muchos lectores han querido ir más allá del significado y sentido de su obra, y se han preguntado, como Guillermo Sánchez Trujillo en *El crimen de Kafka*, por qué este hizo lo que hizo, qué era lo que quería contar u ocultar en sus relatos, o por qué encriptaba de esa manera sus narraciones, ya que sería ingenuo suponer que semejante estructura fuera un mero juego de artificio, puro formalismo esteticista sin un sustrato material, biográfico, que la alimentara. Instigado por todas estas expectativas de Sánchez Trujillo y otras curiosidades, el examen al universo literario de Kafka que estas páginas pretenden se centra en sus creaciones literarias e indaga en su más profundo deseo personal: la dedicación exclusiva a la literatura, que solo jugando a ser Dios podía lograr.

Primer avistamiento

Puesto el ojo en la *Zeltnergasse*, en pleno centro de Praga, vemos a Franz Kafka en el año de 1904 escribiendo una carta a su amigo de juventud Oskar Pollak, en la que le habla de su admiración por el poeta y dramaturgo alemán Friedrich Hebbel, que hace parte de la lista de los autores de sus intensas lecturas, centradas principalmente en diarios, epistolarios y biografías, que se suman a la obra de cuatro escritores a quienes consideraba sus “hermanos de sangre”: Flaubert, Grillparzer,

Dostoievski y Kleist: “Necesitamos libros que nos golpeen como una desgracia dolorosa, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos, libros que nos hagan sentirnos desterrados a las junglas más remotas, lejos de toda presencia humana, algo semejante al suicidio. Un libro debe ser el hacha que rompa el mar helado que llevamos dentro. Eso es lo que creo”.

En esta confesión a Pollak expresa Kafka una concepción propia de la literatura en la que nada, ningún aspecto de la vida, era visto fuera de su óptica; idea que con los años se torna más rigurosa, como refrenda el texto que escribe a modo de presentación a la familia de su novia Felice, a un año de conocerse —texto que ella, se cree, nunca les enseñó a sus familiares—: “Mi vida consiste, y en el fondo ha consistido siempre, en intentos de escribir. [...] sólo la marea de la escritura me determina. Mi forma de vida sólo está orientada a la escritura, y si experimenta cambios es sólo para corresponder lo mejor posible a la escritura, porque el tiempo es corto, las fuerzas son pequeñas, la oficina es un horror, la casa ruidosa y hay que tratar de abrirse paso con obras de arte, cuando no es posible tener una vida hermosa y rectilínea”.¹ Por consiguiente, y si bien el citado es apenas un ejemplo de los múltiples que abundan en los diarios y epistolarios de Kafka, nada más propicio que ver la literatura, la escritura, la familia y la oficina como astros del universo kafkiano que cifran, a su vez, las intenciones de su juego.

Dice Jorge Luis Borges, en el prólogo a *La metamorfosis*, que él mismo tradujo para la Editorial Losada en 1943, que dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito la segunda. Sin embargo, en Kafka la frontera entre infinito y subordinación se ve unas veces tenue y otras permeable, lo que acrecienta, a su vez, la impresión de que ambas obsesiones sean indivisibles y, a la larga, hayan permitido cargar, con el sabor de lo absurdo, la sumisión y la paralización ante las circunstancias familiares y laborales, tanto de sus personajes como de su propia vida. “Vivo en el seno de mi familia, en medio de las personas mejores y más amables, sintiéndome más extranjero que un extranjero. Con mi madre, en los últimos años, habré intercambiado por término medio unas veinte palabras diarias;

con mi padre, nunca cambiamos apenas más que palabras de saludo [...] El motivo es simplemente que no tengo una sola palabra que decirles. Todo lo que no sea literatura me aburre y lo odio, porque me demora o estorba, aunque sólo me lo figure así”, escribe Kafka sobre su familia.

Por otro lado, dice sobre el trabajo, expresamente sobre la Assicurazioni Generali, empresa en la que solo permaneció nueve meses debido a su rígido régimen de trabajo —entre ocho y nueve horas diarias, por un sueldo minúsculo y poco tiempo libre para pasear y escribir—: “No me entero de historias, no veo gente, paso cada día a toda velocidad por cuatro calles cuyas esquinas ya me sé de memoria, y por una plaza; estoy demasiado cansado para hacer planes”. Como se sabe, la familia y el trabajo fueron dos mundos, mejor, dos astros del universo kafkiano, que dejaron profundas consecuencias en la formación ideológica y en la visión de la sociedad que le tocó vivir a Kafka. Lo que a la postre irrigaría las circunstancias y el carácter que rodean sus obras y sus personajes; por tanto, una rápida mirada a aquellos textos que han sido el centro del análisis: *La condena*, *La metamorfosis* y *El proceso*, nos pondrá, respectivamente, ante un padre autoritario, una familia sorda a los esfuerzos de Gregor, y un señalamiento indiscriminado, anónimo, sin fundamento, que conduce a K. a la muerte.

Segundo avistamiento

Las miradas que desde distintos lentes se han posado sobre el universo literario de Franz Kafka encuentran en la subordinación y en las ilimitadas exigencias de la patria potestad un patrón que rige la composición, los misterios y los movimientos del universo kafkiano. Patrón al que se le suma, como vimos, para complementarlo, la idea de infinito planteada por Borges. Uno, dos, tres astros; escritura, familia y oficina, donde la subordinación, las ilimitadas exigencias de la patria potestad y el infinito se entretejen para dar la impresión de total incapacidad, de paralización absoluta ante las circunstancias que rigen las acciones y los destinos de Kafka y sus personajes —de donde este solo podrá salir airoso jugando a ser Dios—. Pero para ver cómo nace y en qué consiste este juego, agucemos la vista y fijemos el ojo en San Petersburgo, en el año 1865, cuando

Dostoievski comienza la escritura de *Crimen y castigo*, novela que es “la columna vertebral, la estructura, sobre la cual la obra de Kafka se sostiene. Desde lo primero que se conserva de Kafka, *Descripción de una lucha* (1904), hasta esa otra descripción de una lucha que es *El castillo*, pasando por *Preparativos para una boda en el campo*, *La condena*, *La metamorfosis*, las narraciones de *Un médico rural*, etc., pueden considerarse variaciones calidoscópicas de *Crimen y castigo*”, como afirma Guillermo Sánchez Trujillo, el profesor antioqueño que tras veinte años de un estudio aplicado y policiaco de la obra de Kafka logró descifrar el orden de los capítulos que el escritor checo le había dado a *El proceso*.

Para Kafka, *Crimen y castigo*, de Dostoievski, a quien consideraba su “hermano de sangre”, se constituye en un libro hacha, como los que le refería en las cartas a su amigo Pollak. Tanto así, que lo empujará a jugar con su estructura y sus personajes, pues la peculiar concepción de la escritura en Kafka, una actividad que, como señala Joachim Unseld, tenía más una función cognoscitiva que pretensiones artísticas, halla en dicha novela la posibilidad de intentar y encontrar una salida; pues, como dijo Kafka, “cuando se escribe auténticamente, lo escrito sucederá verdaderamente”.²

Sánchez Trujillo, astrónomo kafkiano, en *El crimen de Kafka —caso cerrado—* afirma que *Crimen y castigo* es la columna vertebral, la estructura, sobre la cual la obra de Kafka se sostiene. Y agrega, que *Preparativos para una boda en el campo*, *La condena* y *La metamorfosis* tienen un origen común: el tercer capítulo de la primera parte de *Crimen y castigo*. Un capítulo que, en relación con *La metamorfosis*, aparte de la curiosa semejanza que Sánchez Trujillo descubrió en las primeras líneas: “A la mañana siguiente se despertó tarde, tras un sueño que no lo había descansado...”, es la fuente misma del relato; tanto así que construye las primeras escenas con los tres despertares de Raskolnikov que lo transforman en animal, asesino y culpable. Son tantos y tan contundentes los ejemplos que cita para confirmar el estilo de Kafka, donde se conjuga de manera clara la literalidad con que el checo toma la obra del ruso y la genialidad con que la adapta a su biografía íntima —escritura, familia y trabajo, a través de los que queda visto que Gregor, Berdenmann y Josef K.

son Kafka, pero también son Raskolnikov—, que si giramos la rueda de enfoque de los prismáticos surgen en la circunferencia del objetivo unos destellos, como la cola de un cometa, que trazan vínculos entre los tres despertares de Raskolnikov y la obra del checo: animal —*La metamorfosis*—, asesino —*La condena*— y culpable —*El proceso*.

Al desear Kafka dedicarse exclusivamente a la literatura y, en consecuencia, liberarse del mundo —la familia, los estudios, la oficina—, que se constituía en un estorbo para poder hacerlo, se apoya en la íntima y firme convicción de que, cuando se escribe auténticamente, lo escrito sucederá verdaderamente. De allí que su búsqueda de una salida se da en el plano de la escritura. Ahora, ¿por qué con *Crimen y castigo* como ruta o mapa de escape? *Crimen y castigo*, se sabe, era una novela que le fascinaba a Kafka, pero que no le satisfacía. Le fascinaba porque había sido escrita por Dostoievski, y porque el tema de la culpa y su relación con el poder y la ley era la tesis que en ella se argüía mediante la dicotomía entre los seres superiores y los inferiores. Pero no le satisfacía la resolución de la obra. Dostoievski, que veía la religión cristiana como una promesa de redención y de salvación frente al sufrimiento y al pecado que inundan al mundo, fue incapaz de darle a su protagonista una suerte distinta a la de la culpa. Pero no lo hizo así Kafka, el insatisfecho Kafka, que antes de doblegarse a la suerte de Raskolnikov —por extensión a la suya misma— juega a ser Dios y se propone darle otro destino.

Tercer avistamiento

Continuando sobre los pasos de Guillermo Sánchez Trujillo, volvamos a uno de sus hallazgos. Haciendo alusión a *La condena*, dice: “Y es así como Kafka logra escribir, entre otras, una historia que en *Crimen y castigo* solo estaba insinuada como la otra posibilidad de Raskolnikov: el suicidio, arrojarse desde el puente de K. a las oscuras aguas del río cuando lo atormenta la culpa”. Ajá, el suicidio como argumento de salida para un ser que —como dice Josef K., el protagonista de *El proceso*—, se parece a una “de las moscas que con sus patitas rotas quieren escapar del papel engomado”. Mas, dicha solución, dicha salida a los problemas que paralizan a Georg Berdenmann (Raskolnikov), parece que le causa escozor al mismo Kafka. “[Vi] con

toda claridad que para mí no había más que dos posibilidades, o tirarme por la ventana cuando todos se fueran a dormir, o ir diariamente a la fábrica y a la oficina de mi cuñado [...] Lo primero me daba la ocasión de librarme de toda responsabilidad, tanto por el trastorno de la escritura como por el abandono de la fábrica; lo segundo interrumpiría forzosamente mi escritura”, le dice en una carta a Max Brod en mitad de una crisis económica y familiar debida al rendimiento de la Fábrica de Asbesto de Praga Hermann & Co. —empresa de Karl Hermann, su cuñado, de la que su padre le había cedido una participación para que asegurara los intereses de la familia Kafka en ella—, periodo en el que, pese a los quebrantos de cabeza que le provocaba la supervisión, Franz, que estaba experimentando una euforia creativa inédita en su trabajosa pelea con la escritura, escribía de un tirón *La condena*.³ El suicidio, que lo liberaría del trastorno de la escritura y de la fábrica, es una salida que Kafka ensaya con Georg Berdenmann; pero, insatisfecho, pues la escritura, aunque lo trastorne, es lo único que desea, prueba lo segundo: ir diariamente a la fábrica y a la oficina. Entonces decide darle una nueva oportunidad a Raskolnikov —a sí mismo—, y meses después, cuando transcurría el año 1912, escribe *La metamorfosis*. Ahora acudamos a las cartas y los diarios de Kafka y citemos este párrafo de una de sus cartas a Felice: “Muchas veces he pensado que la mejor forma de vida, para mí, consistiría en reducirme en lo más hondo de un sótano espacioso y cerrado, con un lámpara y todo lo necesario para escribir. Me traerían la comida y me la dejarían lejos de donde yo estuviera, tras la puerta más exterior del sótano. Ir a buscarla, en camisón, a través de todas las bóvedas del sótano, sería mi único paseo. Luego regresaría a mi mesa, comería lenta y concienzudamente, y me pondría otra vez a escribir”.

En este párrafo, si bien hace parte de una carta que escribió Kafka en enero de 1913, está cifrada la nueva oportunidad, la nueva salida que Kafka, a través de Gregor Samsa, le quiere dar a Raskolnikov. Aunque la muerte —el suicidio— hará poseedor de la libertad a Berdenmann (Raskolnikov), no es libertad precisamente el deseo de Raskolnikov; su deseo, como el del mono de *Informe para una academia*, era “únicamente una salida: a derecha, a izquierda, a donde fuera”.

Pero aquí, una vez más, hay que darle la palabra a Sánchez Trujillo, quien en el texto *Kafka y Dostoievski* dice que es en *La condena* donde Kafka llega a un pleno dominio de la estructura que trabaja, siendo en *La metamorfosis* “en donde las relaciones familiares se examinan a fondo, descaradamente”. Tan a fondo y descaradamente que Gregor Samsa (Raskolnikov), aquel ser subordinado, presa de las ilimitadas exigencias y misericordias de la patria potestad, y por consiguiente dominado por la impresión de total incapacidad, de paralización absoluta ante las circunstancias, ve cerrarse ante sí su puerta de salida: la construcción de un refugio, similar al que le describe en la carta a Felice, donde pasar el tiempo, haciendo uso de él a sus anchas sin preocuparse por ninguna injerencia externa. Pero su puerta de salida se cierra porque, en ese examen a fondo y descarado que hace el autor de las relaciones familiares, los personajes cobran tal grado de vida, de independencia, que una vez más Kafka, esta vez en el papel, en *La metamorfosis*, se ve tan subordinado que no tiene la posibilidad de llevar a feliz término la nueva oportunidad que a través de Gregor le quiere dar a Raskolnikov. De allí que si en *La condena*, dado que el protagonista no puede con la culpa, el autor le brinda como salida el suicidio, en *La metamorfosis* ni el protagonista ni el autor tuvieron siquiera espacio para batallar contra esta. Es por ello que alrededor de cinco años después, entre 1916 y 1917, Kafka, que ante las adversidades no claudica en su juego de Dios, escribiría una nueva *Metamorfosis*, pero esta vez a la inversa: *Informe para una academia*.

La crítica y los lectores de Kafka en general le han dado mucha importancia a la metamorfosis sufrida por Gregor Samsa. Importancia merecida y nada insustancial, pues, como bien sabemos, en esta se ha sustentado la interpretación del relato mismo. Mas, aquella otra metamorfosis, o mejor, transformación, como debería haberse traducido *Die Verwandlung* (*La transformación* y no *La metamorfosis*), sufrida por un mono salvaje y libre, no ya en el plano físico sino en el intelectual: va de salvaje a civilizado, ha quedado en silencio. No es claro cuál pueda ser la razón de ello; sin embargo, los avistamientos acá expuestos indican que en *Informe para una academia* están no solo los elementos que nos permiten comprender

lo que deseaba Kafka para Raskolnikov (y para sí mismo) a través de Georg Berdenmann, primero, luego de Gregor Samsa y, finalmente, por intermedio de Josef K., sino que al fin vemos desarrollada la idea: es precisamente de un animal salvaje, un mono libre, de quien se vale Kafka para decir que la subordinación en sí no es el problema, esta se hace soportable mientras se nos permita ir abriendo y cerrando otras puertas en el dédalo de la vida, hasta hallar la sala en que se pueda dar rienda suelta a nuestros gustos.

De allí que el mono, ante la imposibilidad de aferrarse a sus orígenes, diga: “Mono libre, acepté ese yugo”. Y luego, como un gran descubrimiento en su estado de privación, agregue: “Recapitulando, creo que ya entonces presentía que, para seguir viviendo, tenía que encontrar una salida, pero esta salida no la hallaría en la fuga”, pues cada una de las posibilidades de fuga se traducían en “actos suicidas todos estos”. Por lo tanto, “escurrirse entre los matorrales”, es decir, ser un aplicado alumno de aprendiz de hombre, le permitió procurarse esa “salida especial, esta salida humana”. Quién mejor que un animal salvaje que ha perdido su condición natural de libertad para una vez más hacer hincapié en la subordinación, en el yugo, en la impresión de total incapacidad, de paralización absoluta ante las circunstancias a que se ve sometido un hombre por la sociedad. Quién mejor que el mono libre de *Informe para una academia* para expresar que el deseo no es la utópica libertad sino una salida. Una salida que Kafka, apoyado siempre en la íntima y firme convicción de que cuando se escribe auténticamente lo escrito sucederá verdaderamente, buscó siempre para Raskolnikov ante la sin salida —que no era de su gusto— en que le deja Dostoievski. ■

Andrés Colorado Vélez (Colombia)

Sociólogo y docente de cátedra de la Universidad de Antioquia. Ganador en dos concursos locales: Primer puesto en el concurso de cuento “Consuelo Montoya Gil”, Comfenalco, 2007, con “A los lectores de Edgar Allan Poe”. Tercer puesto del Premio de Cultura Ciudad de Itagüí, 2006, modalidad cuento, con “Un millón de pétalos de flor”.

Notas:

¹ Ramón González Ferriz. *Franz Kafka: El miedo a la vida*. Bogotá: Panamericana, 2004, p. 7.

² Guillermo Sánchez Trujillo, *El crimen de Kafka —caso cerrado—*. Medellín: La Carreta Editores, 2006. p. 126.

³ *Ibid.* p. 33.

Oscar Niemeyer

el legado de un gran arquitecto

LUIS FERNANDO GONZÁLEZ ESCOBAR

...con una bella curva de esquina,
como ola de mar sobre el cuerpo de la mujer amada.
Y ahí donde esté estará fantaseando,
proyectando y creando mundos bellos, curvos y llenos de levedad.
Leonardo Boff



El 5 de diciembre de 2012 murió el brasileño Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho. Simplemente Oscar Niemeyer. Hombre longevo, alcanzó a vivir casi hasta los 105 años, pues nació el 15 de diciembre de 1907 en la misma ciudad donde murió: Río de Janeiro. Señalado por la prensa mundial, en los cientos de obituarios, como “genio”, “revolucionario”, el “último moderno”, el “último genio del siglo xx”, el “último símbolo del siglo xx”, entre otros calificativos; ha sido además considerado uno de los grandes arquitectos del mundo y pilar fundamental del denominado movimiento moderno.

Este hombre centenario enlazó la obra del famoso arquitecto franco-suizo Charles Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier, con quien trabajó en 1936 en los planos del edificio del Ministerio de Educación y Salud de su ciudad natal, con su propia y particular obra que aún no termina de construirse, pues algunas piezas están en plena ejecución y otras apenas están delineadas en los planos recién salidos de su oficina, en donde se mantuvo activo hasta horas antes de fallecer. Una larga vida con una capacidad creativa excepcional y asombrosa, en la medida en que su catálogo abarca más de seiscientos proyectos en muchas partes del mundo, incluyendo obras tan celebradas como el Palacio del Congreso Nacional (1958), la Corte Suprema (1958-1960), la Catedral Metropolitana Nuestra Señora de la Aparición (1959-1970) y el Museo Nacional Honestino Guimarães (2006), las cuatro localizadas en Brasilia; la sede del Partido Comunista Francés (1966); el edificio de la Editorial Mondadori (1968-1975) en Milán (Italia); la sede de la ONU en Nueva York, proyecto en el que participó, con la dirección de Wallace Harrison (1947-1952); la Universidad de Constantine en Argelia (1972); el Centro Cultural en Le Havre, Francia (1982); el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1991); uno de los pabellones del Serpentine Hall, en el Hyde Park de Londres, el cual se inauguró en 2003, entre otras obras destinadas a casas, edificios para oficinas y apartamentos, bancos, hoteles,

aeropuertos, fábricas, centros comerciales, estadios, universidades, residencias estudiantiles, colegios, hospitales, iglesias, museos, teatros, sedes institucionales, monumentos, etc.; es decir, muchos más de lo que cualquier arquitecto o, mejor, oficina de arquitectura actual, desearía hacer y pudiera realizar. Catálogo extenso para un hombre que siempre consideró que la vida era más importante que la arquitectura.

Obviamente, de toda la obra niemeyeriana, Brasilia es una parada obligada. Si bien esta no se agota allí, es un referente fundamental, por formar parte del carácter monumental, megalómano e impositivo de la nueva capital de Brasil, soñada desde el siglo XVIII pero solo concretada a instancias del presidente Juscelino Kubitschek a partir de 1956, cuando se definió su localización y se adjudicó el concurso del plan piloto al urbanista Lúcio Costa. Un sueño de equidistancia geográfica del gobernante, resuelto, de acuerdo con el imaginario de muchos, con la forma de un gran avión con alas desplegadas, pero que nació, según el propio Costa, de un gesto primario, “del que señala un lugar o toma posesión de él. Dos ejes que se cruzan en ángulo recto, es decir, haciendo la señal de la cruz”.¹ Proyecto considerado todo coherencia, racionalidad, claridad y de gran jerarquía, una verdadera obra de arte que le daría grandeza a la nueva capital.

Una capital surgida de la nada, a la vez proyecto político y principio de racionalidad urbanística. Luego de su materialización, Brasilia devino en la más ambigua de las obras, ejemplo singular de la disociación del objeto urbano-arquitectónico concebido desde los paradigmas del movimiento moderno y la idea de lo urbano al servicio del hombre. Sin duda alguna, se convirtió en el referente de grandeza de poder que soñó Kubitschek, a la vez que logró reconocimiento arquitectónico por su plasticidad y singularidad formal, hasta convertirse en un hecho icónico de tal magnitud que fue declarado por la UNESCO, en 1987, Patrimonio Cultural de la Humanidad; pero, paradójicamente, ya desde la década de los sesenta fue considerada una de las



Edificio Plaza de La Libertad

concepciones más desafortunadas de los tiempos modernos, como lo señalaba en Medellín el arquitecto Antonio Mesa Jaramillo: “Mucha grandilocuencia y muy poca eficiencia; mucho costo y poquísima productividad, y además, resultó un ‘mundo inhumano’”.² Tal vez no fuera la eficiencia la mayor crítica, en tanto en su configuración urbana predominaron las avenidas, los espacios vacíos —que no espacios públicos— y la escala monumental, con lo que predominó el vehículo automotor sobre el peatón, la fugacidad sobre la permanencia, la dispersión sobre la congregación, la monumentalidad sobre la escala humana, la grandilocuencia sobre la intimidad, la posesión territorial sobre la habitabilidad, de ahí el carácter maquínico cercano al pensamiento lecorbusiano y no la concepción humanista, tal vez pretendida pero no lograda. El mismo Niemeyer lo reconoció cuando, cumplidos los noventa y cinco años, fue homenajeado en París con una retrospectiva de su obra, señalando a Brasilia como un punto de referencia arquitectónico pero un fracaso social. Un sueño que acabó pronto. Una ciudad racional que, en términos de Héctor Abad Faciolince, “produce un hombre que delira”, ante la vaciedad del espacio, la imposibilidad de caminarla, la pequeñez e insignificancia del hombre ante la máquina y el poder, en síntesis, un monstruo producto de la razón: “Un monstruo hermoso, a veces, pero monstruoso incluso en su belleza”.³ En realidad, la vida no está allí, esta hace presencia en las barracas y pueblos satélites periféricos formados por los obreros de las construcciones y los migrantes que no tuvieron cabida en el ordenado sueño monumental.

Junto al proyecto colaborativo del referido Ministerio de Educación, Brasilia es lo que más acercó a Niemeyer —lo mismo que a Lúcio Costa y a un grupo de arquitectos modernos brasileños— a la obra del mentor e inspirador inicial, el arquitecto Le Corbusier. Niemeyer reconoció la influencia del maestro pero a la vez tomó prudente y diplomática distancia, hasta llegar a hacer demoledores ataques a sus planteamientos, como cuando señalaba que “¿Una casa que parece una máquina? ¡No! Lo mecánico es feo”, con lo cual apuntaba al corazón del pensamiento lecorbusiano para zaherirlo en su mecanicismo y reclamar un humanismo arquitectónico

del cual fue defensor a ultranza, pese a que este quedó gravemente comprometido en el proyecto de Brasilia o, tal vez, por ello mismo hizo hincapié en el humanismo después de evaluar esta experiencia negativa. Desde entonces reclamó el contenido humano de la arquitectura, si bien reconoció, en ese tono pesimista tan propio de su personalidad, que la arquitectura no cambiaba nada y estaba siempre al lado de los ricos, aunque quedaba la importante creencia en la posibilidad de hacer la vida mejor. Una arquitectura que se dirigiera generosamente a todos.

No podía ser de otra manera. Los arquitectos son en gran medida el producto de las sociedades donde están insertos (sin que por ello pretenda caer en la generalización del “espíritu del tiempo”). Los hay insustanciales tan propios de la era del vacío, en términos de Lipovetsky, y de ahí su gratuidad formalista que campea en nuestros días, o los hay comprometidos con las realidades geográficas, climáticas, ambientales, políticas, económicas, culturales e históricas como los de la primera modernidad brasileña de la cual formó parte Niemeyer, influenciados por los principios de los maestros modernos, especialmente del omnipresente Le Corbusier, quien encontró entre ellos aventajados alumnos, los cuales hicieron, con el proyecto del Ministerio de Educación, “una espontánea contribución nativa para la pública consagración de los principios por los que siempre luchó”.⁴ Ni copistas, ni seguidores obsecuentes, sino aportantes creativos que, si bien tomaban los principios pregonados por el maestro, fueron capaces de ir más lejos, reconociendo su propia realidad y la solución de sus problemáticas; de allí que echaran mano de las formas históricas coloniales —el barroco lusitano— o aventuraran soluciones creativas a los problemas climáticos, a la vez que pensaban en los problemas sociales y miraban la manera de integrar arte y naturaleza, pero en este caso la de su propia naturaleza con su flora y su color. Niemeyer es producto de ese momento y también recurre tanto al racionalismo como a integrar en sus formas el paisaje brasileño con las ondulaciones de los ríos y las olas, las formas de las montañas y las curvas de las mujeres, como tantas veces lo pregonó.⁵ Labró un camino diferente para sus propuestas arquitectónicas lejos de la abstracción, del dominio de las



Niemeyer es producto de ese momento y también recurre tanto al racionalismo como a integrar en sus formas el paisaje brasileño con las ondulaciones de los ríos y las olas.

líneas rectas, la repetición y la rigidez geométrica y recurrió a las líneas curvas, a la voluptuosidad y sensualidad de las mismas.

El arquitecto e investigador argentino Ramón Gutiérrez reconoce en Niemeyer y en su obra una enorme capacidad creativa y la “vigencia de la unidad forma-estructura y la intencionalidad figurativa con notables cargas simbólicas”,⁶ pero también critica la incoherencia a la hora de ejecutarlas por la necesidad de dar una respuesta estructural diversa para lograr la forma pura pretendida. Igual a las nefastas consecuencias que se derivaron de obras arquitectónicas concebidas por “genios” como “objetos de arte”, en una sociedad incapaz de asumirlas en términos económicos y realizadas por arquitectos sin los suficientes conocimientos, destrezas, habilidades y sensibilidades poéticas de la forma y la materia, lo cual derivó en bodrios arquitectónicos adornando por doquier las ciudades latinoamericanas. Alelados por la espectacularidad de las formas, se quedaron en el facilismo de lo externo sin asomarse al rigor que las sustentan, aunque es necesario

reconocer en Medellín y Colombia algún ejemplo relativamente sobresaliente debido a la influencia de la iglesia de Pampulha (San Francisco de Asís) y la catedral de Brasilia, entre los años 1950 y 1970 —aunque en tiempos presentes hay un retorno a ese objeto escultórico con pocos contenidos—.

Pero más allá de lo anteriormente señalado, y en épocas de arquitectos ególatras, prepotentes, ignorantes y vacíos como las propias cajas que proyectan, es necesario destacar que no es suficiente ni la sensibilidad ni la llamada “intuición creadora” de la que tanto se enorgulleció el escultor brasileño. Como pocos, Niemeyer representa la conjunción de un arquitecto ilustrado, que al igual que piensa y escribe, dibuja; pero dibujar no es un fin en sí mismo, sino una herramienta esencial para expresar la capacidad creativa, luego de una seria reflexión; bien lo anotaba él mismo: “En muchos casos, mis planos son aprobados gracias a sus textos y no a sus dibujos. Y si, cuando escribo, tengo la impresión de estar falto de argumentos convincentes, vuelvo a la mesa de dibujo. Es mi forma de examen”.⁷ Cosa curiosa, como al arquitecto colombiano Rogelio Salmona y otros arquitectos más en muchos países del mundo, a Niemeyer le adjudican parte de su capacidad creativa por haber trabajado con ese monstruo de la arquitectura —

“Siempre me ha gustado dibujar.

En ese sentido, siempre he reflexionado con mis manos”.

para bien o para mal— como lo fue Le Corbusier. Se puede aseverar que Salmona fue más alumno del historiador del arte Pierre Lancaster y de sus propios viajes y apuntes que de las horas en el taller de aquel en París; mientras que Niemeyer, como nos los recuerda el teólogo Leonardo Boff, lo fue más de la novela, la ficción y, especialmente, de la poesía, la cual ejerció tanto en la escritura como en la forma arquitectónica, de ahí que

también lo llamaran el “poeta de la arquitectura”. Es importante destacar la relevancia dada a la literatura en su reflexión arquitectónica; de ahí su aproximación tanto a la tradición portuguesa —Joaquim Machado de Assis— y a autores como Chéjov, Tolstói, Kafka, Malraux, Proust o Camus, como a los escritores contemporáneos con los que compartió en su exilio parisino: Jean Paul Sartre, Louis de Aragón o André Breton. ¿Cuántos de nuestros arquitectos estrellas pavonean sus doctas ignorancias haciendo de su incapacidad de lectura un alarde y un honor?; de ahí a la vacuidad de sus formas apenas queda un corto paso.

Es una práctica muy generalizada que hablar de los arquitectos y su obra se limite a enumerar los edificios, reproducir los planos y los *render* e ilustrar con fotografías de gran calidad escénica aunque de poca pertenencia a la realidad —fantasmagorías estéticas—, pero poco o casi nada se menciona su reflexión. En realidad, muchos tienen poco que decir y sustentan tal pobreza en el argumento repetido hasta la saciedad de que el arquitecto habla con el dibujo o la imagen. Niemeyer es la muestra evidente de que esto no es así, pues al dominio técnico y la capacidad creativa le sumó la importancia dada al dibujo mucho más allá de la mera representación (decía: “siempre me ha gustado dibujar. En ese sentido, siempre he reflexionado con mis manos”) y a la capacidad de reflexión y análisis crítico. Algo que no se debió solo a la cercanía con la literatura sino también al compromiso ideológico —fue comunista convencido aunque renunció al partido en 1990—, en lo cual tuvo mucho de militancia pero también de obrar en coherencia para mirar la realidad del medio e incorporarla a su obra arquitectónica, o para que esta sirviera a los propósitos de sus planteamientos.



Iglesia San Francisco de Asís

Esto último lo ilustra la relación y cooperación que tuvo con el antropólogo, sociólogo y etnólogo brasileño Darcy Ribeiro en el proyecto educativo de la Universidad de Brasilia, en el cual diseñó la sede y fue coordinador de la escuela de arquitectura; en la implementación de los CIEP (Centros Integrados de Educación Pública) para la educación de los niños y adolescentes de las favelas, un ambicioso proyecto de 500 escuelas, las cuales proyectó en 1984 para ejecutarse de manera prefabricada, reduciendo los costos en un 30% sin sacrificar su expresión plástica; en el desarrollo de la Pasarela de la Samba de Río de Janeiro (1984), popularmente conocida como el “Sambódromo”, en el que fueron incluidas bajo las tribunas 200 aulas para escuelas primarias; o la participación en el Memorial de América Latina, grandioso proyecto ubicado en São Paulo (1986-1988) que se destaca no solo por su calidad arquitectónica sino también por el interés de exaltar los diferentes pueblos y los héroes constructores de la latinoamericanidad, así como a los propios artistas que fueron artífices de obras al interior de los edificios y en el espacio público, en el que se incluyó también una obra de Niemeyer: una mano abierta sangrante que forma el mapa de Latinoamérica. Hay muchas otras colaboraciones entre ambos, pero bastan estas para mostrar la convergencia ideológica entre uno de los intelectuales más destacados de América Latina y el arquitecto de fama mundial, quienes asumieron el reto desde su quehacer por el cambio social, trataron de entender la sociedad desde una perspectiva sociológica, antropológica e histórica y sin temor entendieron el valor de la cultura y la geografía para los proyectos, lejos de los cánones ortodoxos planteados desde el mundo europeo, o, en caso contrario, tomaron de allí algunos elementos, los relativizaron y los compaginaron en nuestros contextos.

Queda por preguntar: ¿podrán trascender no las formas niemeyerianas sino la manera de asumir la arquitectura como el resultado de una profunda reflexión de nuestra realidad y de la coherencia ética? Tal vez sea difícil en momentos en que la ética está ausente de las facultades y oficinas de arquitectura, y si de pronto asoma es relativizada y negociable al mejor postor, como lo ha hecho una clase dirigente postrada al dinero fácil

en detrimento de la ciudad. Menos en un mundo intelectual (¿se podrán considerar los arquitectos como intelectuales?) que le tiene fobia y le huye a todo lo que se llame compromiso por temor a sectores recalcitrantes y extremistas, cuyos ideólogos caricaturizan y “mamertizan” todo aquello que suene como tal. Todavía menos cuando otros ven con horror, en tiempos de globalización, algo que se llame identidad o latinoamericanidad;⁸ si antes era la abstracción universal del movimiento moderno —con lo cual fueron capaces de romper los artistas y arquitectos brasileños de principios del siglo XX—, ahora lo es la supuesta mundialización cultural que homogeniza y masifica. Y si se sigue en la escalera descendente se podría pensar en el analfabetismo tecnológico de muchos de los arquitectos actuales, que no les permite, como sí lo hizo Niemeyer, reflexionar desde el dibujo ni dibujar el argumento. Del longevo y sensualista Oscar Niemeyer quedaron las obras, ojalá que ellas puedan hacernos ver la riqueza y coherencia intelectual del hombre detrás de las mismas. ■

.....
Luis Fernando González Escobar (Colombia)

Profesor Asociado adscrito a la Escuela del Hábitat, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín).

Notas

¹ Citado en Josep M. Botey, *Oscar Niemeyer*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1996, p. 121.

² “De planes y planos, Medellín, abril 25 de 1962”, en: Antonio Mesa Jaramillo, *Obra periodística*, Medellín: Concejo de Medellín-Comisión Asesora para la Cultura, 1994, p. 185.

³ Héctor Abad Faciolince, “Brasilia”, *El Espectador*, Bogotá: 22 de abril de 2012, p. 34.

⁴ Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 639.

⁵ “Lo que me atrae no es el ángulo recto. Ni la línea recta, dura e inflexible creada por el hombre. Lo que me atrae es la curva libre y sensual. La curva que encuentro en las montañas de mi país, en el sinuoso curso de sus ríos, las nubes del cielo y en el cuerpo de la mujer amada. Todo el Universo curvo está formado por curvas. El Universo curvo de Einstein”. Citado en J. M. Botey, *Óp. cit.*, p. 218.

⁶ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo*, *Óp. cit.*, p. 642.

⁷ Entrevista de Fritz Utzeri a Oscar Niemeyer, en: Matthieu Salvaing, *Oscar Niemeyer*, Madrid, H. Kliczkowski, 2001, p. 12.

⁸ “Creo que hoy incluso la palabra patriotismo la tenemos que usar con más frecuencia, tenemos que crecer y ser patriotas, no sirve especializarse en arquitectura, ingeniería o medicina; es necesario que el joven participe, estudie filosofía, historia; en suma, crezca sabiendo que va a actuar en un mundo tan perverso que lo espera”, en: *Nuestra América*, São Paulo: núm. 25, Revista del Memorial de América Latina, 2007, p. 9.



Biblioteca Pública Luiz de Bessa

Iglesia San Francisco de Asís



Clemencia Echeverri

el espacio y los fantasmas



En sus video-instalaciones, Clemencia Echeverri se pregunta por el drama violento establecido entre los cuerpos, el poder y el espacio en la actualidad colombiana. Una historia de espectros más sonoros que visuales.

SOL
ASTRID
GIRALDO

En los pueblos colombianos suele contarse, sobre todo en la noche, la leyenda de El judío errante. Un hombre que por haber insultado a Jesús está condenado a cabalgar eternamente por los caminos de Dios sin que nunca pueda detenerse ni quedarse. Como a la mayoría de las apariciones, no se le ve; se le presiente, se le escucha. Por eso en las noches las calles de los pueblos nunca están solas: el errante las atraviesa, una y otra vez, dejando una estela de ruidos inconexos y giros de ansiedad en el aire. La tierra sin reposo bien tiene la cara del infierno.



El país que se despliega en las obras de Clemencia Echeverri es también una geografía surcada por espectros que, como el errante de las leyendas, nunca pueden reposar. Una maldición que ya no es divina, sino que surge de la lógica muy terrenal de la violencia, la cual les ha hurtado a los cuerpos colombianos un lugar de arraigo. Y es ese no-lugar al que aluden la mayoría de las video-instalaciones de Clemencia Echeverri: al poder soterrado que le niega el espacio a cuerpos huérfanos a los que solo les queda desaparecer, convirtiéndose en una huella. Sonido, texto, caligrafía, ruina, se riegan como impotentes rastros por la superficie de una tierra de nadie (o, cada vez más, solo de algunos).

Así, cuerpo, espacio y poder son los protagonistas de unos encuentros y desencuentros dramáticos donde campean la negación, la destrucción, las ausencias, la muerte. Y, sobre todo, la imposibilidad de habitar. País de errantes, país de espectros, donde la historia se ha convertido en una pesadilla fragmentada, donde el cobijo ha perdido el techo, donde el lenguaje se ha quebrado en susurros cargados e inconexos.

Cuerpo y territorio (ni cuerpo ni territorio)

En *Treno* (video-instalación, 2009), en pantallas simultáneas, se proyectan las turbulencias de un río mítico, nuestro ancestral “río de las tumbas”, alcantarilla natural adonde van los muertos de la violencia. El ruido del agua es permeado por gritos de personas llamando a personas, de familiares buscando a sus desaparecidos en los abismos húmedos de la geografía y la historia. Bocas que lanzan a la nada el hilo de Ariadna de su voz, tratando de rescatar con ella a sus deudos de los laberintos de la muerte. Nombres que se modulan como talismanes del encuentro, solo para perderse en el agujero hermético de la noche. Siguiendo un tétrico ritual que se repite desde violencias inmemoriales, los familiares, en busca de los suyos, hurgan las aguas con un palo hasta que aparece algún rastro, una camisa, un pantalón, un zapato, como reliquias y huellas del cuerpo amado y ausente. Es la única respuesta al llamado, y sucede en el silencio de la falta de lenguaje para lo que está sucediendo.

En estos llamados, la artista ha replicado, como lo hace notar Marta Rodríguez,¹ una tradición popular donde los campesinos, con sus gritos de amistad, se comunicaban festivamente en los tiempos de paz. Es decir, establecían, con sus voces y cantos, los territorios sonoros y de arraigo que constituyen un espacio humano. El silencio al otro lado de los llamados, que ya no son alegres, sino gritos de dolor, muestra los agujeros que se le han hecho al tejido de las relaciones entre los vecinos y a los territorios físicos y sonoros que hacen posible una comunidad. El cuerpo desaparecido, aniquilado ha perdido la morada en una geografía expropiada y negada. Solo quedan los fantasmas de las voces y las reliquias vestimentarias. El cuerpo en el espacio ya no es posible en un país con sus casas abandonadas y la función de habitar física y simbólicamente bloqueada.

Cuerpo y espacio doméstico (ni cuerpo ni espacio doméstico)

La casa, pues, con todas sus connotaciones simbólicas, además de sus implicaciones sociales, parece ya no ser posible en un territorio expuesto a las corrientes salvajes de la destrucción. Idea que ya había desarrollado la artista en *Doble filo* (video-instalación, 2004), donde unas manos de mujer dibujan sobre un terreno fangoso una casa con los trazos elementales de un dibujo infantil, hasta que un torrente de agua oxidada la borra dejando apenas una huella empantanada. La mujer, obstinadamente, sin embargo, vuelve a dibujarla una y otra vez, sin importarle que sea una y otra vez borrada por esa agua que más que una catástrofe natural parece provenir de la pulsión de muerte de la guerra colombiana.

En este trabajo la artista parece aludir a ese imaginario de la tradición occidental, y por supuesto colombiana, que ha puesto a la mujer en el centro de la casa como soporte de la familia y de la sociedad. Mientras los hombres conquistaban mundos, ellas habitaban y ponían los pies sobre la tierra en la construcción física y mental de sus espacios domésticos, en una arquitectura del cobijo y el resguardo que tan bien definió Bachelard. En los desplazamientos y destierros, volcamiento radical de la lógica del habitar, mientras ellos mueren, a ellas les queda la responsabilidad de



Treno. Video-instalación, 2009

reconstruir la vida cotidiana y la casa en el espacio del exilio. Estas manos femeninas, tercas, elementales ejecutan un baile vital sobre la oscuridad de la muerte. Frágiles, obstinadas, poderosas, reclaman con potencia la vulnerada función de habitar en un terreno cenagoso y prohibido como el que ha instaurado el conflicto. La casa ha desaparecido, queda su huella mental.

De otra manera pierden la casa las mujeres de *Casa íntima* (1996). En esta pieza, la artista también se sumergió en un mundo doméstico y femenino, pero esta vez emplazado en un contexto urbano con sus particulares agresiones a la función de habitar. La artista registra aquí la historia sonora y visual del despojo físico y mental de un lugar de cobijo. Este ya no sucede en los altares violentos de la guerra colectiva, sino en los íntimos de una vivienda de un barrio tradicional bogotano destinado a desaparecer por la presión inmobiliaria. Metáfora que se extiende a la torpeza espacial de la contemporaneidad, a la pauperización del

Es que la *Casa íntima*,
parece insistir, no
siempre está afuera.

habitar, a la normatización de los cuerpos, a la serialidad e industrialización de los espacios domésticos. La casa de Heidegger, establecida como un potente eje entre el cielo y la tierra, con raíces abajo y ventanas aéreas, ubicada en el cosmos, reloj de sol, observatorio astral, fortaleza contra el clima y las inclemencias externas y del alma, punto sólido sembrado en el paisaje, emplazada en un entorno, sucumbe ante los afanes capitalistas y cuantitativos que han convertido los cuerpos y las casas en simples volúmenes, como lo

ha señalado Le Breton. Mujeres de tres generaciones, desplazadas urbanas, no por los actores de la guerra sino por agentes de la especulación, deben dejar el lugar del origen, de la historia, de las raíces. Deben dejar la casa que caerá a los golpes de los mercaderes urbanistas. Acto que por sutil y civilizado no es menos violento. Acto de despojo, de instalación del no lugar, de arrinconamiento de los cuerpos. Las ruinas de esta casa, sin embargo, quedarán impregnadas de huellas secretas como una mancha sobre la pared, como las cicatrices de la madera de las puertas, como un rayo de sol que no deja de llegar cada tarde al lugar donde solía haber un patio. La *Casa íntima*, sin embargo, no está siempre afuera, y estas mujeres que se marchan se la llevan adentro, a donde vayan.

Casa íntima. Video-instalación, 1996



Voz/Resonancias de la prisión. Video monocanal in situ, 2006



Cuerpo y arquitecturas autoritarias

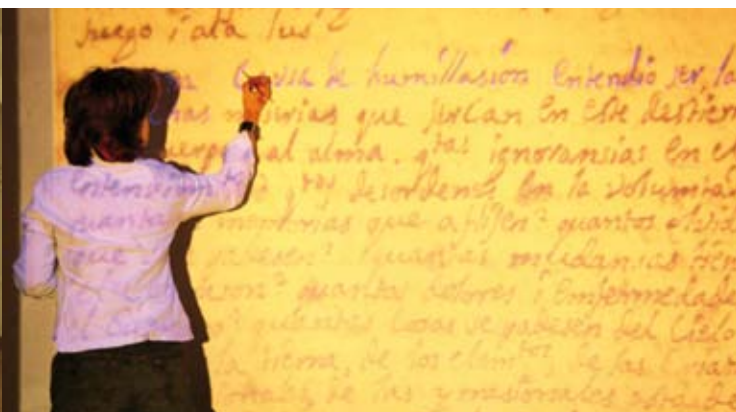
Así lo hacen también los presos colombianos en cárceles de Inglaterra y Bogotá, entrevistados por la artista durante varios meses de visitas, encuentros y talleres creativos para la realización de su obra *Voz/Resonancias de la prisión* (2006). De este trabajo de campo Echeverri rescató una huella sonora de cuerpos aniquilados por la institución carcelaria, el exilio, y también por una arquitectura de poder y control. Estos cuerpos a los que se les ha roto la relación con el entorno, el espacio, el transcurso del tiempo, se van desmaterializando en un limbo donde manos y piel pierden todo contacto con lo real, donde los pies ya no se posan sobre nada, donde la identidad se borra, donde cualquier inscripción se deshace, donde la voz nunca tiene respuesta. La escasez fue lo que más le llamó la atención a la artista en esta para-realidad detenida por la que vagan cuerpos antes sólidos, pero ahora desvanecidos en un aire opresivo que todo lo petrifica.

Echeverri trató de desbloquear, al menos, los recuerdos de estas personas, llevándolos por la senda del imaginario de la casa primordial, la de los padres, la de la infancia. Es que la *Casa íntima*, parece insistir, no siempre está afuera. Y grabó sus recuerdos susurrados, llenos de nostalgia, odio, ansiedad, desesperanza: “Voz a la derecha, voz a la izquierda, contenida y fija. La madurez mira a la infancia: busca los lugares, busca a los otros y a los deseos...”. “Se devuelven en años, regresan y lloran. Encuentran cal en capas, muro, colegio, otro muro, casa, padres, familia. Aumentan los encuentros...”²

En este recorrido, desde una actualidad bloqueada hasta un pasado perdido, los presos

convertidos en voces pudieron burlar las murallas físicas de las cárceles y, transformados en inateriales ondas sonoras, viajaron hasta el Museo Nacional de Bogotá, edificio que a su vez también había sido originariamente una estructura carcelaria. Allí, en el primer piso, la artista realizó una video-instalación donde puso a circular estas voces entre unas paredes que tenían las cicatrices del encierro de presos del siglo XIX que alguna vez estuvieron allí detenidos. Para recuperar esta memoria perdida del lugar, la artista proyectó fotografías antiguas al fondo de una galería abovedada, donde parecía continuarse virtualmente el espacio histórico y el contemporáneo.

El resultado fue un baile de fantasmas sonoros y táctiles. Las voces de los presos contemporáneos se posaron en las paredes cargadas de historias de reclusión, y solo el paso del cuerpo del espectador las reactivaba. Era como si los viejos espectros retomaran su presencia en la actualidad. La huella sonora había logrado materializarlos de nuevo. Los seres invisibles y ausentes del pasado o del exilio, los cuerpos borrados de la cárcel, pudieron ser percibidos por los seres visibles del aquí y el ahora en una transgresión de las coordenadas espacio-temporales y de las leyes de la reclusión. Seres hechos voz, recuperados por su voz, tomaban todo el protagonismo de la presencia en una puesta en escena donde el cuerpo del espectador se ofrecía como el lugar de las apariciones. Drama de las violencias entre cuerpos, poderes y arquitecturas represivas. Si el cuerpo está preso, la mente puede volar. Si el cuerpo ha desaparecido, la voz lo puede volver a solidificar. Historia paradójica de fantasmas que se encarnan y desencarnan.



Acidia. 2006



Treno. Guión gráfico, 2009



Treno. Video-instalación, 2009

Cuerpos femeninos y acidas

En esta línea de reflexión entre espacio, poder y cuerpo se destaca una obra de cámara, íntima, sensorial, cuyo protagonista es un cuerpo de mujer. En el año 2006, la artista, además de lidiar con los espectros de los presos, sirvió de médium al espíritu desasosegado de Sor Josefa del Castillo, náufrago inquieto del

Con esta obra [*Acidia*] estamos
de nuevo en el campo de los
fantasmas, los destierros, los
cuerpos acorralados.

monasterio de Santa Clara la Real de Tunja. Este monasterio, uno de los más rutilantes de nuestra historia colonial, albergó (o aprisionó) entre sus paredes el cuerpo de Sor Josefa, nuestra mística mayor, autora de *Afectos espirituales*, obra cumbre de la literatura colonial hispanoamericana. Si bien la iglesia del monasterio está enchapada en oro y superpoblada de imaginería con pieles estofadas, vestidos brocados y heridas rojas, las celdas de las monjas, como la de Sor Josefa, son austeras y oscuras como el fondo de un cuadro de Gaspar

Figueroa. Allí se recluía la mística a escribir y a enfrentarse con sus fantasmas. Clemencia Echeverri, interesada en este combate interior, realizó entre estas paredes la video-instalación *Acidia*.

La obra gira alrededor de uno de sus textos que habla de “espíritus malos que no *sesan* de perseguir día y noche”, de miserias que *sercan* en este destierro al cuerpo i alma”, de “dolores i enfermedades del cuerpo”. La artista proyectó en las paredes el manuscrito de este texto, y su caligrafía con tinta invisible sobre el muro blanco. Una luz ultravioleta hacía aparecer y desaparecer intermitentemente estas palabras de profundo desconsuelo. *Acidia* fue la figura, que para Echeverri explicaba la vida y escritura de Sor Josefa: “La *acidia* —dice, citando a Giorgio Agamben— es la angustiosa tristeza y desesperación, y la incapacidad de controlar el incesante discurso de los fantasmas interiores”.³ Con esta obra la artista quiso aludir a la profunda tristeza y melancolía que esta mística pudo haber padecido entre estas paredes-tumbas de su yo, cercada por sus fantasmas interiores, ahogada por la feroz muerte de todos los lugares sobre la tierra que eran prohibidos para las monjas neogranadinas de los siglos XVII y XVIII.

Las celdas de las novicias, las monjas y las místicas coloniales fueron por antonomasia la negación de su cuerpo y la aniquilación de la espacialidad femenina.⁴ No en vano la entrada en el claustro era vista como una pequeña muerte,⁵ una muerte al mundo y al espacio. Santa Teresa de Jesús había dejado expuesta la situación con su inconfundible lírica:

Considerando el mucho encerramiento y pocas cosas de entretenimiento que tenéis, mis hermanas, y no casas tan bastantes como conviene en algunos monasterios de los vuestros, me parece os será consuelo deleitaros en este castillo interior, pues sin licencia de los superiores podéis entraros y pasearos por él a cualquier hora.⁶

A aquellas místicas la sociedad neogranadina les había negado el espacio, la corporalidad, la vida pública, y por ello debieron volcarse hacia adentro, para buscar en los castillos interiores de su espiritualidad la movilidad que no tenían hacia afuera. El cuerpo de la mujer no estaba hecho para habitar el mundo. Debía apartarse, recluirse, separarse: o en la casa o en el convento. La clausura en los conventos femeninos, exigida por el Concilio de Trento, “representa un síntoma de la amenaza que se percibe en el cuerpo en general, y en el femenino en particular. Las paredes son construidas con intenciones de aprisionar el cuerpo, impedir al máximo su contacto con otros cuerpos y con otros espacios”.⁷ Esta relación cuerpo femenino-convento fue tan profunda que sus paredes terminaron convirtiéndose en extensiones de su cuerpo: “partes improvisadas, neutralizadas, descorporizadas de las religiosas”.⁸ Esta condición de los conventos femeninos reforzaba el orden social de la Colonia, el cual sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, donde al hombre le correspondía lo público y a la mujer lo privado. Para ellas la única espacialidad posible era la interior, la subjetiva. La movilidad solo era practicable adentro de las paredes, de la mente o del corazón; cualquier salida de estas instancias era una herejía.

Con esta obra estamos de nuevo en el campo de los fantasmas, los destierros, los cuerpos acorralados. Nietzsche celebraba a los griegos como un pueblo magníficamente avenido con la vida. Nosotros, sin embargo, no podemos dejar de ver

esa profunda desavenencia de los colombianos con su cuerpo, un desacomodo que viene desde lo más lejano de nuestro cuerpo bautizado por los flagelos católicos. País de errantes, de fantasmas, de cuerpos aprisionados, borrados, aniquilados. País de los espacios bloqueados, los territorios rotos y las acacias desde la perspectiva de Clemencia Echeverri y sus intentos de materializaciones sutiles en las borrascas de la disolución. ■

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora habitual de revistas nacionales y latinoamericanas. Investigadora y curadora independiente.

Clemencia Echeverri (Colombia)

Reside en Bogotá. Realizó estudios de pregrado en la Universidad de Antioquia y de especialización y maestría en Artes Plásticas en Chelsea College of Arts, Londres. Ejerció como docente de Artes en pregrado y maestría en las universidades de Antioquia y Nacional de Colombia.

Luego de trabajar en pintura y escultura, desde mediados de los noventa desarrolla obras en instalación, video, sonido e interactividad a partir de las condiciones políticas y sociales dominantes. En los últimos años ha realizado proyectos de video instalación con participación en múltiples eventos nacionales e internacionales, entre las que se destacan: Bial de Liverpool, Inglaterra; Daros-Latinamerica Museum, Suiza; Centre of Contemporary Art Znaki Czasu Polonia; Delfina Foundation, Reino Unido; VI Bial de la Habana, Cuba.

En 2013 participará en México con la obra *Juegos de herencia* para la exposición *Cosmovideografías 10 artistas latinoamericanos*, en el CENART. Ha obtenido premios, menciones y becas nacionales e internacionales como el Arts Council Londres.

Notas

¹ Echeverri Clemencia: *Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Dirección Nacional de Divulgación Cultural, 2008, p. 52.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ Realicé un desarrollo más extenso de este análisis en: Giraldo Sol Astrid. *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Medellín: La Carreta, p. 100.

⁵ Quevedo María Piedad. *Un cuerpo para el espíritu: mística de la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco 1680-1750*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2007, 256 p.

⁶ *Ibid.*, p. 247.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ Idem.





THE ROLLING STONES
cincuenta años dejándose ver



**EL CINE ESTÁ EMPEÑADO EN INMORTALIZAR A
LOS ROLLING STONES, FUENTE DE INSPIRACIÓN
DE LOS MÁS VARIADOS CINEASTAS, QUE NO
HAN QUERIDO PERDER LA OPORTUNIDAD DE
HACERLOS VISIBLES, DE ESCULPIRLOS EN
CELULOIDE. PARA SIEMPRE.**

JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

“Uno crece pensando que la música pop es algo muy efímero y que no dura nada. Cuando hicimos nuestro primer álbum y llegó a estar en las listas, pensamos: ‘Bueno. Seguro que estaremos por un año o tal vez un año y medio, y luego se terminará todo’”, anota sin asomo de capacidades proféticas un Mick Jagger de apenas veintidós años de edad en el documental *Charlie Is My Darling* (1965) de Peter Whitehead, la crónica del tour irlandés de la banda cuando *(I can't get no) satisfaction* llegó a la posición número uno de las listas de *hits* musicales.

Jagger y su grupo cumplieron a finales de 2012 cincuenta años de labor artística ininterrumpida, celebrándolo con un pequeño tour de conciertos en Londres, Brooklyn y Newark, el lanzamiento de un álbum recopilatorio y de un nuevo documental, *Crossfire Hurricane* (2012), de Brett Morgen, que celebra su longeva carrera. Para unirse a la conmemoración, el Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) organizó una retrospectiva filmica, *The Rolling Stones: 50 Years on Film*, que se programó entre el 15 de noviembre y el 2 de diciembre de 2012 y que incluía entre sus gemas la presentación de la versión restaurada de *Charlie Is My Darling* después de cuarenta y cinco años de haberse dejado de exhibir públicamente.

Los Rolling Stones han influenciado a muchos cineastas con su estilo y su música. Así lo declara Martin Scorsese: “En mis años formativos, incluso antes de que hiciera *Calles peligrosas*, los Rolling Stones crearon una fuente de inspiración que se hizo parte de mi conciencia. Su música da forma a las imágenes que veo cuando estoy planeando una película —movimientos de la cámara, iluminación, tono, actitud—”;¹ de la misma manera los cineastas han documentado gran parte de la trayectoria del grupo en una serie de películas que son una suerte de inesperada biografía fílmica. Si alguien quiere conocer a los Stones no hay que irse exclusivamente a su discografía: el cine también le dará pistas de unos hombres que parecen haber hecho un pacto de inmortalidad.

“En mis años formativos,
incluso antes de que hiciera
Calles peligrosas, los Rolling
Stones crearon una fuente
de inspiración que se hizo
parte de mi conciencia”.

Martin Scorsese

En los años sesenta el registro más antiguo parece ser el legendario documental *Charlie Is My Darling*, que al parecer nunca se estrenó. La versión que el MOMA exhibió fue restaurada y ampliada por el director Mick Gochenour y la productora Robin Klein, que ya previamente habían llevado a la pantalla grande *The Rolling Stones Rock and Roll Circus* en 1996, tras resucitarla del olvido. Lo que vemos es el retrato de un grupo muy joven de músicos que aún no eran megaestrellas, disfrutando del éxito que les ha dado la popularidad de *(I can't get no) satisfaction*. La mayoría del tiempo los vemos tras bambalinas, ensayando, creando música informalmente, departiendo despreocupados ante una cámara que parece no estorbarles. Se ve que la pasan

bien juntos y que gozan con su popularidad, aunque Brian Jones —uno de los fundadores del grupo, y que murió a los veintisiete años de edad— declare en el documental que “Mi meta última no fue nunca ser una estrella del pop”. Los conciertos en Irlanda que se nos muestran tienen la ingenuidad de la banda joven que es, no hay mayor despliegue escénico distinto a su música y a la conexión que establecen con un público de adolescentes que gritan y se retuercen



ante sus melodías, como *The Last Time* y *Time Is on My Side*. Y que invaden el escenario, también, haciendo huir rápidamente al grupo, incapaz de soportar la embestida de los fanáticos. *Charlie Is My Darling* nos permite asomarnos a la historia remota y nos explica de dónde salió todo.

En *Sympathy for the Devil* (1968), Jean-Luc Godard se aprovecha de varias sesiones de estudio en Londres donde los Stones están grabando el tema que le da título a este filme (que también se conoce como *One Plus One*, como un grafiti de mayo del 68) para intercalarlas con una serie de *sketches* abiertamente políticos que muestran entre ellos a un grupo de revolucionarios negros que leen el manifiesto de las Panteras Negras y capturan a tres mujeres blancas. Los productores alteraron el final de la película para presentarla en el London Film Festival, incluyendo la versión completa de la canción, hecho que disgustó profundamente a Godard. La presencia de los Stones se antoja una carnada atractiva para un filme que sin ellos no hubiera pasado de ser una pesada charada política, que responde al momento profundamente politizado que Godard vivía.

Cronológicamente viene después *The Stones in the Park* (1969), un documental

para televisión realizado por Leslie Woodhead que hace la crónica de un concierto gratuito del grupo en Hyde Park, que tuvo lugar el 5 de julio de 1969, dos días después de la muerte de Brian Jones. El documental tiene un inicio bastante particular, mostrando a las personas que pasaron la noche previa al evento a la intemperie, despertándose con cara de perplejidad en la mañana en pleno parque. El concierto, diurno, tiene un pequeño escenario rodeado de público. Jagger, completamente de blanco, parece moverse a su antojo. En un momento dado manda a toda la multitud a calmarse y a callarse y lee un poema de Shelley en homenaje a su compañero recientemente fallecido. La pandilla de motociclistas de los *Hell's Angels* estuvo a cargo de la seguridad (?) del evento.

Esos mismos ángeles tendrán un papel crucial en *Gimme Shelter* (1970), de Albert y David Maysles y Charlotte Zwerin, un documental que revive para nosotros el concierto al aire libre celebrado en el Altamont Speedway el 6 de diciembre de 1969, que convocó alrededor de 300.000 personas y que implicó el asesinato de Meredith Hunter —captado en el documental—, causado por heridas de arma blanca propinadas por uno de los *Hell's*



La zozobra que los músicos experimentan frente a nuestros ojos es el mejor homenaje que uno puede hacerle al “cine directo” de los Maysles.

Angels. El concierto se salió de control casi que desde que los Stones pisaron el escenario y, pese a los llamados a la calma, el clima de tensión y violencia fue evidente. *Gimme Shelter* muestra el concierto en pasado, con un apesadumbrado Jagger frente a una moviola donde los Maysles hacen el montaje del filme, mientras se ven imágenes de un concierto previo en el Madison Square Garden, de los preparativos del evento en Altamont, de los grupos teloneros y de la aparición de los ingleses. Este es uno de los mejores filmes que uno puede ver sobre los Rolling Stones, sobre todo por el poco control que ellos tuvieron frente a lo que fuera a pasar en un evento de tal dimensión. La zozobra que los músicos experimentan frente a nuestros ojos es el mejor homenaje que uno puede hacerle al “cine directo” de los Maysles.

A propósito de la gira norteamericana realizada en 1972 para promocionar el álbum —hoy un clásico absoluto— *Exile on Main St.*, se gestaron dos documentales: *Cocksucker Blues*, de Robert Frank, y *Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones* (1974) de Rollin Binzer, filmada en las ciudades de Fort Worth y Houston. *Cocksucker Blues* nunca fue exhibida comercialmente, pues además de los números musicales (que según el mismo documental afirma es lo único real del filme) describe actos sexuales explícitos, consumo de estupefacientes y una serie de caóticas actividades hedonísticas que involucran a fanáticas del grupo (*gruppies*) que harán literalmente lo que fuera por estar cerca de sus ídolos. Al ver el resultado final, los Stones impusieron una demanda, y la película —de la que existen copias de baja calidad circulando en Internet— se archivó. A Robert Frank se le prohibió presentarla más de una vez al año. Pese a las interesantes secuencias en concierto, *Cocksucker Blues* (el título lo dice todo) es una experiencia que no todos disfrutarán.

En la década siguiente, el director Hal Ashby presentó *Let's Spend the Night Together* (1983), que documenta la gira norteamericana de los Stones en 1981.

Se rodó entre noviembre y diciembre de ese año en East Rutherford, New Jersey y Tempe, Arizona. Sin embargo, no es un documental, sino el registro de los conciertos. Las veintiuna cámaras con las que se rodó este filme no compensan la monotonía de ciertos pasajes. En la misma tónica encontramos *At the Max* (1991), rodado durante el Urban Jungle Tour europeo en 1990 y presentado en el sistema de gran formato IMAX.


Las derechos de las canciones *Jumpin' Jack Flash* y *Tell Me* le costaron treinta mil dólares a Martin Scorsese, sacados del magro presupuesto de *Calles peligrosas* (*Mean Streets*, 1973). No importa lo que costaron, lo importante es lo que esas canciones decían de los personajes protagónicos de ese filme. Scorsese adora a los Stones y por eso *Gimme Shelter* es un tema recurrente en *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990), *Casino* (1995) y *Los infiltrados* (*The Departed*, 2006). *Shine a Light* (2008) no es más que la concreción en imágenes de esa adoración y esa gratitud que Scorsese siente por estos músicos.

Shine a Light hace el registro de los dos conciertos que la banda presentó en el teatro Beacon de Manhattan, organizados en beneficio de la Fundación Clinton en 2006. El cineasta Robert Richardson comandó un equipo técnico de lujo que recogió con dieciocho cámaras cada uno de los movimientos de los músicos y de sus invitados a escena. Scorsese nos pone arriba de la primera fila, de frente a los Stones, que juegan a hacer su show aparentemente rebelde, pero que ya está cuidadosamente estudiado. Son demonios viejos: ya saben cuál es la pose que mejor les sale. Y Scorsese está ahí para complacerlos, no para rebatirlos y desafiarlos. El resultado final es visualmente brillante pero nada provocador. Ni Scorsese es el de los años setenta ni los Stones tampoco. Ambos están ya por encima del bien y del mal.

Más interesante resulta *Stones in Exile* (2010) de Stephen Kijak, estrenado en el Festival de Cine de Cannes. Se trata de una hermosa recreación de la génesis de *Exile*

on *Main St.*, y relata el éxodo del grupo hacia Francia, acosados por un asunto de impuestos en Inglaterra. Keith Richards y su pareja de entonces, Anita Pallenberg, se refugian en una villa de la Costa Azul que sirve para alojar a todo el grupo y a unos selectos visitantes. En el sótano del lugar se va construyendo lo que en unos meses será *Exile on Main St.* entre excesos, fiestas y mucho olor a hierba. Los testimonios de pasado y presente se entrelazan (nótese la hermosa transformación visual de Jagger y Watts actuales en los jóvenes del pasado, como si hubieran ingresado a una máquina del tiempo) sin solución de continuidad, haciendo un homenaje nostálgico a un momento irreplicable de sus agitadas carreras.

Su más reciente minigira, *The Rolling Stones: 50 Years and Counting*, de finales del año 2012, no requirió ni siquiera una película que la filmara. El concierto, que tuvo lugar en The Prudential Center de Newark, New Jersey, el sábado 15 de diciembre, fue transmitido en vivo en alta definición por el sistema *pay per view*. La experiencia Stone ya se disfruta de inmediato.

¿Y *Crossfire Hurricane*? Su último documental (aunque la palabra “último” al referirse a ellos parece no aplicar) es una asignatura pendiente. Qué bueno es saber que aún no lo he visto y que sin duda va a atraparme, como su música lo hace. ¡Larga vida a sus majestades! 

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, así como del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008) y *Grandes del cine* (Editorial Universidad de Antioquia, 2011).

Notas

¹ Museum of Modern Art of New York. “The Rolling Stones: 50 Years on Film”, sitio web MOMA, disponible en: www.moma.org/visit/calendar/films/1335.

Otro pornógrafo inocente



La semilla de la ira
Consuelo Triviño Anzola
Seix Barral
Bogotá, 2008
282 p.

José María Vargas Vila ocupa un lugar muy especial en el imaginario narrativo latinoamericano. Es, en el terreno de la literatura erótica, lo que fue Edmundo D'Amicis en la comarca de la literatura infantil. Cada vez que alguien necesita transitar los terrenos de la congoja, allí aparece D'Amicis ofreciéndonos su albañilito moribundo (generalmente tiznado de cal), el hijo del fogonero (habitualmente tiznado de hollín), el payasito tísico o el maestro que se ha quedado ciego luego de donar sus ojos a una pareja de ancianos.

Y así como nadie necesita leer las Memorias de Giacomo Casanova para hacerse una idea de lo que es un Casanova, no hace falta haber leído a Vargas Vila para convocar con su nombre imágenes de galanes inescrupulosos y de mujeres perdidas, de enfermedades vergonzosas y de suicidios al caer el crepúsculo.

Siendo bastante joven, detecté la abrumadora y equívoca fama de Vargas Vila en las librerías de viejo de la Plaza Lavalle, en Buenos Aires. Ignoro si era publicado por Tor, o por alguna otra editorial que se encargaba de publicar a los clásicos en libros que crujían y se desencuadernaban apenas uno trataba de revisar sus primeras páginas, pero lo inolvidable eran sus portadas. No solo eran inconfundibles: también eran intercambiables. Un hombre afligido, sentado al borde de una cama, generalmente ataviado con pantalones y camiseta, tenía la mano derecha apoyada en los desordenados cabellos de su frente y obviamente meditaba. En el background, el hombre era observado por una mujer disgustada y en paños menores. La portada servía para anunciar un manual que ofrecía consejos para combatir la impotencia. La misma portada, exactamente la misma, anunciaba el título de alguna novela de Vargas Vila. Y eran tan numerosas las novelas de Vargas Vila, que al cabo de un tiempo la editorial decidió prescindir de las portadas dedicadas al manual para combatir la impotencia.

Dudo que en la actualidad haya muchas personas interesadas en Vargas Vila. Afortunadamente existe una estupenda narradora que sí lo hizo: Consuelo Triviño Anzola. Y en *La semilla de la ira* logró dos objetivos: inmortalizar a Vargas Vila, permitiendo crear su retrato definitivo, e incorporar además a la narrativa hispana un texto realmente bueno. Un texto bueno en el sentido que exigía Marcel Proust. No un compuesto de libros buenos, sino “algo

particular, imposible de prever, que no consiste en la suma de todas las precedentes obras maestras sino en algo que no se logra con haberse asimilado perfectamente esa suma, porque está precisamente fuera de ella”.

Triviño Anzola descentra con su novela una manera de leer y escribir la nueva narrativa hispana, que está en directa contradicción con ese desbocado avance hacia el precipicio del posmodernismo. Nadie sabe en qué consiste concretamente ese posmodernismo, pero algo tiene que ver con tramas inconclusas, personajes que hablan como si declamaran, viajes a las profundidades de uno mismo que suelen concluir en el ombligo, travesías por muchas ciudades e incursiones en el sexo y la muerte enfundadas en plástico. Es el reino de los datos copiosamente acumulados, intentando desarticular la tarea, tan fácil observada desde el exterior, tan difícil, tan compleja, tan necesaria, de contar una historia, y atrapar al lector para que caiga por una puerta trampa de la cual solo podrá emerger tras devorarse el libro.

La maldición de Vargas Vila es haber vivido en una época muy interesante. En realidad, la bendición de Vargas Vila fue que Triviño Anzola logró ahondar en esa época interesante eligiendo escasos, luminosos episodios de la vida del escritor. Y ya que antes mencionamos nuestra ignorancia sobre las premisas del posmodernismo, vamos a señalar algo que conocemos mejor, que convoca imágenes, e inclusive aromas: el fin de siècle en América y en Europa. Por supuesto, hubo otras épocas decadentes. Pero

ninguna otra pudo contemplar al mismo tiempo el exterminio de toda una generación durante la primera guerra, así como la abolición del vestuario y del aspecto físico de hombres y mujeres, y su remplazo por algo totalmente inesperado. Se necesitaron menos de treinta años para ridiculizar un previo estilo de vida. Corsés y poliones, cinturas creadas con base en la tortura física de las mujeres, vestidos que rozaban el piso, traseros alzados, monóculos, rostros con barba y bigotes, sombreros de fieltro en forma de hongos, levitas para los días de semana pasaron al basurero de la historia para nunca más volver. Excepto en las producciones de la BBC.

Y esa es la época que narra Triviño Anzola a través de Vargas Vila. Y lo hace usando la primera persona del singular —que es, en el campo de la narrativa, algo tan difícil de concretar como escribir buena sátira—. En otros campos, el narrador puede ser pedestre sin desentonar. Pero en la primera persona, como en la sátira, si baja un peldaño de la excelencia se derrumba como un castillo de naipes. Y Triviño Anzola consigue hacerlo sin recargar las tintas. (Es muy difícil no pecar por exceso apenas uno se ceba en la primera persona).

Y en esa primera persona ¿cuánto hay de Vargas Vila, cuánto de Triviño Anzola? Sin tratar de dividir las cargas, un formidable personaje obtiene su pedestal como arquetipo de una cierta manera de ser intelectual en América Latina. Vargas Vila escribe con una pluma calentada en el infierno. Las ciudades que detesta, los pueblos que le “caen

mal”, son delineados de manera indeleble a partir de su indignación. Basta analizar su desdén por Buenos Aires, una ciudad “grande, inmensa”, pero no “una gran ciudad”, o por sus habitantes, que tienen siempre a flor de labios la palabra “como”, “porque en Buenos Aires todo es ‘como en París’ o ‘como en Roma’”.

Y la tarea de la novelista no solo implica una mirada crítica. También requiere de gran coraje personal arremeter contra tantos ídolos literarios, que en ocasiones devienen nulidades engreídas. Allí está la inquina de Vargas Vila contra algunos intelectuales colombianos de su época, como Santos Chocano, o el “relamido cronista Gómez Carrillo, que siempre va detrás de una mujer y de una patria para vivir de ellas”, o contra Gabriela Mistral, que “carece del don de la poesía”. (Triviño Anzola toma distancia de esas posturas del escritor. En un correo personal dijo que “se trata de consideraciones personales de Vargas Vila, misóginas, en el caso de Gabriela Mistral. Para mí fue muy divertido expresarme como si fuera él, recurriendo a cierta teatralidad muy propia del dandy”).

Sin importar la distancia que Triviño Anzola tomó de Vargas Vila, es obvio que quedó prendada de su héroe. Inclusive, a veces, dice que sintió “cierto pudor al parodiarlo”, como si de esta forma “le perdiera el respeto”. Puede quedarse tranquila en ese respecto. Vargas Vila emerge incólume del escrutinio de la novelista. Un ser andrógino como Vargas Vila, que cobijó a un hombre mucho más joven que él y lo hizo pasar por su hijo, un hombre de afligida

sexualidad en una época donde todavía el ideal de la mujer era que se quedara en casa, logra atrapar al lector, conducirlo a otra época y hacer creíble esa época y sus personajes. Y en ese transcurrir, Vargas Vila también ha logrado recrear a su narradora. Hay un antes y un después en la escritura de Triviño Anzola. La semilla de la ira marca un rito de pasaje hacia novelas todavía más trascendentes. Al elegir el personaje de Vargas Vila ha creado un libro bueno que, lejos de ser una sumatoria de libros buenos, es una obra trascendente e imprevista, inclusive para ella. “Al terminar la novela”, nos dijo la autora, “sentí que no era yo quien hablaba, sino el propio Vargas Vila, y eso me conmovió”. ■

Mario Szichman (Argentina)



Rafael Pombo para cantar con piano



En el libro *Antología crítica de la poesía colombiana*, publicado en 1974, Andrés Holguín se refiere a Rafael Pombo como “un gran poeta”. Y agrega: “Ello es cierto, especialmente en cuanto a esa variedad de su espíritu poético, abierto a todos los vientos de la inspiración [...] ‘Noche de diciembre’ es un poema asombrosamente perfecto [...] De una pureza lírica que espanta”, subraya Holguín, quien termina diciendo que “en sus fábulas, en sus cuentos pintados y en sus cuentos morales circula una savia lírica excepcional” que proviene de la antigua raíz, desde Esopo hasta Iriarte y Samaniego. Este sería, según Holguín, el Pombo “nacional”. En estas apreciaciones parecen coincidir José María Albareda y Pedro Garfias en la *Antología de la poesía hispanoamericana*, publicada en Madrid en 1957, cuando afirman acerca de Pombo que “cultiva todos los géneros desde la fábula ingenua a la oda trascendental, desde el epigrama al poema épico, desde

los versos ligeros —llenos de gracia y colorido— a los sonetos religiosos, llenos de desasosiego y fervor”.

En 1880, y como para reivindicar la variedad de sus intereses intelectuales, Pombo aparece como autor del libreto de la ópera *Florinda* —la Eva del imperio godo español—, que con música de José María Ponce de León (1846-1882) se estrenó el 22 de noviembre con Emilia Benic en el papel principal y Arnaldo Conti en la dirección. José Ignacio Perdomo escribe que Pombo recreó en “magníficos versos” la vieja tradición española de la entrada de los moros a la península como resultado de enredos amorosos entre Rodrigo, último rey de los godos, y Florinda, hija del conde don Julián. En el último acto, en el que muere la protagonista —“con un bellísimo efecto”—, Pombo escribió, para aquello que se conoció en su época como “los once compases de Florinda”, estas dramáticas líneas: “Alma de mi alma, aguárdame/ Yo no te dejo ir solo,/ ¡Aguárdame! ¡Voy yo!” (Muere, apunta el libretista). En el acto de coronación de Pombo en el teatro Colón se cantó la cavatina de Florinda. “El entusiasmo del público rayó en el frenesí”. El poeta dejó su sitio, evocando una sombra querida —la sombra amada del amigo muerto—, dio un abrazo a la hija del artista, recuerda Perdomo. Seis años antes, en compañía de Manuel Briceño, Pombo escribió en italiano y en castellano el libreto de los tres actos de la ópera *Ester, reina de Persia* —también con música de Ponce de León—, retomando en la escena lírica

republicana el personaje bíblico que había reivindicado Jean Racine en las letras francesas. Don Rafael Pombo dice en el libreto: “*La Ester*, aunque trabajada de prisa, no es una partitura trivial: toda ella va constantemente concertada, esto es, agena (sic) a los unisonos que hacen fácil una composición y tan grosero su efecto [...] Muchos pasajes prueban inteligencia de la música clásica y la composición rebosa de frescura”. Al terminar la función el 2 de julio de 1874, el público pedía con delirio la aparición del compositor, quien ingresó al escenario luciendo una corona de laurel. “*Ester* es el testimonio del encuentro de un compositor colombiano con la tradición de Europa”, explica Rondy Torres, quien dirigió la pieza en París (2012) y en Bogotá (2007 y 2012).

Pombo también contribuyó a elaborar un cancionero para las escuelas, como parte del proyecto iniciado por la generación de educadores que se destacó entre 1870 y 1875. En un local antiguo al que ocupó el Teatro Municipal, resonaron los versos de amor a la patria con que Pombo obsequiaba a los niños en poemas como el titulado “La Revista”: “Adelante, valientes muchachos;/ suenen cajas y trompas y cachos;/ Bata el viento los rojos penachos;/ Vista al frente y al hombro el fusil”. Oreste Síndici, autor de la música del himno nacional, colaboró escribiendo cantos para la escuela con letras de Pombo. Pareciera que el grave poeta de “Hora de tinieblas” hubiera pasado la vida entre niños estudiando con el más fino y sutil escalpelo la infantil psicología. En la oración de la mañana

se recitaban estos versos: “¡Oh, Padre, cuanto es bello,/ el mundo que tú hiciste/ No hay templo, no hay palacio,/ no hay sueño que su canto rivalice!”. En el poema titulado “Himno”, Pombo nos enseña el significado de la escuela: “Aquí la ciencia adusta/ se hace muchacho y juega,/ y corriendo ríe,/ y divirtiendo enseña”. En las sencillas estrofas que él mismo llamó “bambucos nacionales”, Pombo exalta la grandeza de la patria, como se aprecia en estas líneas que completó Síndici con música en el *Aire popular No. 1 para canto y piano*: “Una tierra tan chiquita/ no me llena el corazón; / Patria grande necesita,/ soy de toda la Nación... Y radiante alumbrará a todos Sol de amor y Libertad”.

En el siglo xx, algunos compositores colombianos retomaron las lecciones de Pombo en forma de canciones para voz y piano o grupos corales. El ejemplo más significativo es el de Guillermo Uribe Holguín, quien en su extenso catálogo incluye quince canciones que conforman el opus 45, fechado en 1933, en el que además figura el poema “Rimas” de León de Greiff. Los quince poemas abarcan atmósferas de sensibilidad diversa y contraste anímico y melódico erizadas no pocas veces de pasajes de difícil ejecución. Inicia la serie con “El niño y la mariposa”, sigue con “Pesadilla” y “Cuando yo duerma”, para terminar con el extenso poema “El bambuco”, en el que Pombo hace un recorrido histórico y sentimental por todo aquello que para él significó esta tonada criolla hasta convertirse en emblema del canto y la danza tradicionales del país: “Para

conjurar el tedio/ de este vivir tan maluco,/ Dios me depare un bambuco, / y al punto,/ santo remedio... Ningún autor lo escribió,/ Mas cuando alguien lo está oyendo,/ el corazón va diciendo, / ‘Eso lo compuse yo’”.

Resulta oportuno transcribir aquí los comentarios que el propio compositor dejó escritos acerca de las circunstancias que hicieron posible la composición del ciclo de canciones. Todo ello hace parte del texto de su autobiografía, que, con el título *Vida de un músico colombiano*, se publicó en Bogotá por primera y última vez en 1941. Así escribió Uribe Holguín:

Como hubiésemos preparado con gran anticipación los festejos para la celebración del centenario de nuestro ilustre poeta Rafael Pombo, varios de mis amigos, particularmente Guillermo Valencia, me comprometieron a que compusiera alguna música con letra del insigne vate, música que se haría conocer, me dijeron, en alguno de los actos que se acordaron para la fecha del centenario el 7 de noviembre (1933). Con especial gusto acaté la idea y al efecto, después de hojear casi todas las letras de Pombo, escogí unas tantas, parte de las jocosas y parte de las serias, y me puse a la obra. A los pocos días estuvo lista una colección de quince canciones, para soprano unas y para tenor las otras, con acompañamiento de piano. Las hicieron conocer de los miembros del centro literario que lleva el nombre del poeta, centro encargado de organizar los festejos; gustaron mucho a aquellos y quedó acordado que se daría una velada lírico-musical

en el teatro de Colón, en la cual Guillermo Valencia pronunciaría una oración y se ejecutarían mis canciones, parte con acompañamiento de piano y parte con orquesta. El programa sería eso no más. Enseguida hice el trabajo de instrumentación de los acompañamientos. Mas el programa de la velada hubo de cambiarse radicalmente, porque intervino la colaboración de una Junta nombrada, que debía obrar en unión del Centro Rafael Pombo, presentándose el consiguiente conflicto de ideas y pareceres en toda reunión de muchas voces.

Más adelante, Uribe Holguín se refiere a la velada como “una escena de circo de la peor clase”, no solo por su excesiva duración, sino también por la mezcla de música y actos escénicos y el prolongado discurso de la representación oficial que omitió el de Guillermo Valencia. Para el compositor, las canciones son fáciles de comprender, “lo más sencillo que yo haya escrito, lo más popular porque así lo exigía la letra [...] Al parecer, esas canciones han merecido posteriormente elogios no solamente en mi patria, sino también por fuera”.

Después, los versos de Pombo fueron asimilados por María Rodrigo Bellido (1888-1967), quien llegó a Colombia junto con su hermana Mercedes huyendo de las acciones de la guerra civil que por aquella época azotaba a España. Al parecer, las dos hermanas Rodrigo se identificaban con el bando republicano, y durante su estadía de más de una década en Colombia cumplieron una destacada labor en sus respectivos campos académicos: la música y la psicotecnia.

María Rodrigo había estudiado en Alemania entre 1912 y 1915 con Richard Strauss, Wilhelm Furtängler y Carl Orff. Pertenece a la generación de los ancestros musicales españoles en la que figuran nombres tan reconocidos como Joaquín Turina, Conrado del Campo y Manuel de Falla. Compuso más de treinta obras en varios géneros: música de cámara, ópera, zarzuela y piezas para piano. De acuerdo con Jorge Orlando Melo, María Rodrigo llegó a Bogotá a través de la gestión de don Agustín Nieto Caballero, director del Gimnasio Moderno, en donde “organizó coros y ofreció clases de solfeo y armonía”. También estuvo vinculada al Gimnasio Femenino y a la Universidad Nacional, en donde su paso —y el de su hermana— por la institución está consignado en las carpetas manuscritas de los docentes que conserva el archivo histórico de la universidad. Su ingreso parece haberse llevado a cabo en septiembre de 1939, para hacerse cargo de los cursos de teoría, solfeo, dictado y dirección de coros y orquesta. En 1949, la carpeta indica que tenía tres grupos bajo su dirección y siete al año siguiente, por un sueldo de \$60 mensuales. En agosto de 1950, sus honorarios ascendían a \$450, que es la última fecha registrada en la cronología de su carpeta. Además de estos cursos, María Rodrigo organizó en la Universidad Nacional conjuntos de canto para niños y enseñó iniciación musical, formas musicales, gramática y dirección de coros y orquesta. En 1950, el gobierno conservador de la época, con el acicate de una publicación jesuita que tachó a Mercedes de

“comunista” por sus actividades en la Universidad Nacional, expulsó a las hermanas Rodrigo del país, por considerarlas un peligro para la seguridad nacional. Ellas emigraron a Puerto Rico, en donde María contribuyó a la organización del conservatorio Pablo Casals y seguramente a la del reconocido festival musical internacional del mismo nombre. El ciclo de canciones de Pombo parece haber sido conocido desde 1942 en Colombia, y ese repertorio mantuvo cierta difusión durante aquellos años en las escuelas de música. Es una colección de once piezas para canto y piano, de fácil melodía y ritmos atractivos, que, como en el caso de Uribe Holguín, facilitan su rápido aprendizaje, conservando al mismo tiempo su gracia particular y la ironía inocente que caracteriza los textos. Allí figuran personajes tan entrañables como La Pastorcita (que perdió sus ovejas), Juan Matachín, el renacuajo paseador (por supuesto), Simón el bobito, Cutufato y su gato, la gallina y el cerdo, la pobre viejecita y otras historias que, aunque provienen en general de otras culturas, en sus versiones —que son más bien creaciones— en el lenguaje castellano han sido asimiladas y degustadas por chicos y grandes más allá de su atmósfera lúdica y moralista.

En nuestra escena musical, Luis Antonio Escobar (1925-1993) se distinguió por su gusto por crear piezas dirigidas a la atención de los niños. Recordemos sus canciones y rondas y, sobre todo, la ópera *La princesa y la arveja* (1957) y el juego musical *El matrimonio del tío sapo* (1980), estrenadas en

el Teatro Colón y en el Auditorio León de Greiff. Escobar también adoptó a su música poemas de Pombo: “El renacuajo paseador”, “La pobre viejecita” y “El pardi- llo”. En el repertorio que lleva la voz del poeta al pentagrama figura también una canción de Olav Roots que recrea las aventuras de Juan Matachín. Una curiosidad en este repertorio es la canción casi desconocida del compositor vallecaucano Luis Carlos Espinoza (1917-1990), quien en un alarde de riesgosa creatividad inventa una cantilena sobre los versos de “La marrana”, peripuesta en este caso, y sin acompañamiento instrumental.

Óperas, canciones, rondas y juegos infantiles amplían la perspectiva de un poeta que, al decir de Andrés Holguín, dejó una herencia de cuentos y breves fábulas de las cuales no hay nada semejante en España (las primeras ediciones en el exterior aparecen en Estados Unidos con la editorial Appleton: *Cuentos pintados para niños*, publicado en 1867, y *Cuentos morales para niños formales*, en 1869). Rafael Maya recuerda a Pombo en 1962 como “una sombra que desapareció prácticamente del escenario humano”. Como todo buen poeta, Pombo fue además un visionario de situaciones que todavía nos perturban. En una de las dos versiones del poema “El bambuco”, sus versos dibujan paisajes des- apacibles: “Tal se escarnece irri- sorria/ Nuestra fraticida holganza:/ Matarnos a son de danza,/ Sin causa alguna y sin gloria”.

Queda como antídoto el re- curso de la poesía y la música. **U**

Carlos Barreiro Ortiz (Colombia)

Heleno de Freitas. Fútbol y literatura en Barranquilla



El día en que el fútbol murió. Triunfo y tragedia de un día

Andrés Salcedo
Bogotá, 2011
Ediciones B
325 p.

Andrés Salcedo ha sido un estudioso del mundo del fútbol. Además de haber sido locutor de fútbol en Alemania y en algunos países de América Latina, ha ejercido como periodista y traductor. Pero en el fútbol, su pasión secreta ha estado ligada a la vida de Heleno de Freitas, de quien parece saberlo todo. En la entrevista que el autor me concedió para la preparación de esta reseña, no puede ocultar su entusiasmo por recontar la historia del astro brasileño que él define como la primera estrella mediática del fútbol mundial. Habla de su condición singular porque su formación académica como abogado, su conocimiento de varias lenguas, su afición por la literatura, sus gustos exquisitos,

sus gestos y elegancia y su vida cultural cercana a los intelectuales de su momento lo separaban del mundo normal de los jugadores de fútbol. Salcedo recuenta la investigación de muchos años sobre la vida del jugador, su relación en Alemania con otros apasionados del tema y su viaje a Brasil en los años ochenta para afinar su investigación. Allí visitó los clubes donde jugó Heleno, llenó cuadernos de notas con entrevistas, reconstruyó los pasos finales de su ídolo por los hospitales de Brasil hasta encontrar los detalles de su muerte y recogió nuevos materiales de interés. La hermosa edición del libro de Marcos Eduardo Neves *Nunca houve um homem como Heleno* aparece completamente marcada por las manos de Andrés Salcedo, con notas personales y subrayados para resaltar todos los detalles que pudieran ayudarlo a la escritura de la biografía de su ídolo, que era su proyecto inicial.

De manera que la historia literaria que nos trae Salcedo en esta novela está apoyada en una investigación rigurosa de muchos años y detalla con soltura un pasaje de la vida de Heleno de Freitas, el jugador brasileño que maravilló a la afición cuando estuvo vinculado al equipo Junior de la ciudad, en la Barranquilla de 1950.

En el capítulo introductorio, un supuesto periodista llega en el año 2010 a Barranquilla, enviado por una editorial independiente, con el propósito de reconstruir el paso de Heleno de Freitas por la ciudad. Toda su búsqueda lo conduce a encontrar a Miche Granados, un hombre ya

viejo, marcado por un seguimiento apasionado por el futbolista. Entonces los recuerdos de Miche Granados, niño, articularán los episodios extravagantes de la corta historia del astro del fútbol brasileño en Barranquilla con su propia historia familiar, que aparece enmarcada en la vida cotidiana de un barrio popular en el sur de la ciudad.

Esta perspectiva de la narración es un primer acierto de la novela porque le da a la historia literaria una apariencia de relato testimonial. Revelar la fuente del texto, los nombres y apellidos del periodista y el nombre del informante es aquí un truco literario, un recurso de la ficción para darle a la novela una ilusión de verdad. Así, no solo parecerá verdadera la historia de Heleno de Freitas, cuyo referente histórico es ubicable, sino también, de paso, el relato de Miche Granados, el hermoso personaje de ficción inventado por Andrés Salcedo para encarnar al niño adorador del fútbol, que pasó su vida anclado al recuerdo del jugador brasileño.

Pero aquí el fútbol es solo uno de los componentes y, como en la buena literatura, hay otros ingredientes capaces de cautivar al lector. Además de la capacidad del autor para construir personajes con una hondura sostenida, aquí se teje una red de historias que no pierden la tensión de principio a fin. No solo es la vida del niño protagonista que se hace hombre esperando que su padre venga a rescatarlo de la dureza de su tío, nostálgico del poder perdido por Hitler. Habría otros muchos hilos que el espacio de esta reseña no me permite profundizar, pero de todos ellos

menciona el tema del telefunken, la bella historia de la radio que Andrés Salcedo conoce muy bien y que le permitió escribir páginas memorables sobre la imagen de la familia que se reúne con los vecinos a escuchar la radionovela *El derecho de nacer*.

Sobre fútbol y literatura, debe explicarse que en Barranquilla existe una devoción por el equipo local, que identifica a todos los barranquilleros. A diferencia de otras ciudades, donde la afición se divide entre los equipos existentes, en Barranquilla los afectos se unifican frente al Junior, y cuando ha existido otra escuadra, también se acompaña pero esta pertenencia no es sonora, ni radical, ni excluye el fervor por el equipo de siempre. Esta pasión incluye a todas las capas sociales y a todos los niveles culturales. De manera que el Junior ha sido incluso una parte importante de los sentimientos de los intelectuales.

Esta relación de la ciudad con el fútbol puede explicar el hecho de que la revista *Crónica*, el reconocido semanario cultural de los años cincuenta —que la crítica ha considerado la mejor revista literaria que ha tenido Colombia— dividiera su temática entre el fútbol y la literatura. Estuvo dirigida por el reconocido escritor Alfonso Fuenmayor y tuvo como jefe de redacción por algún tiempo a Gabriel García Márquez. Contó, además, en su comité de redacción, con nombres notables como los de Ramón Vignes, José Félix Fuenmayor, Meira del Mar, Julio Mario Santo Domingo y Álvaro Cepeda Samudio.

La portada del primer número, publicado el 1 de abril de

1950, estuvo dedicada a Heleno de Freitas. Allí aparece su rostro en primer plano, con el título “El jugador más discutido del mundo” y se agrega, como subtítulo, que el jugador es ensimismado, áspero e incapaz de sonreír.

De manera que en este contexto no es extraño que Andrés Salcedo, un hombre de letras, amante del fútbol y fiel al equipo Junior, como todos los barranquilleros, haya dedicado esta obra al jugador que pasó por su equipo cuando él era un niño y se convirtió en una leyenda por su fútbol prodigioso y sus extravagancias.

El autor confiesa haber sido marcado por el recuerdo de Heleno de Freitas, que lo acompañó desde su infancia. Como Miche Granados, Andrés Salcedo conocía, de niño, todo sobre su ídolo: sus costumbres, sus gustos, sus vicios, el sonido de su voz, la ropa que usaba, la brillantina con que se peinaba, el número que calzaba o los datos sobre sus enemigos y sus amantes (p. 10).

El título de esta novela, aunque centrado en el tema del fútbol, no incluye el nombre de Heleno de Freitas y deja por fuera el mensaje referido a la novela como historia de ciudad y ligada a Barranquilla. Esperemos que, a pesar de este infortunio, esta excelente obra encuentre los lectores que se merece. ■

Consuelo Posada (Colombia)



La poética de la mirada



Los ojos deseados
Jorge Cadavid
Ilustraciones: Jorge Eduardo Eielson
Común Presencia Editores
Colección Los Conjurados
Bogotá, 2011
86 págs.

Las principales vetas de la poesía de Jorge Cadavid (Pamplona, Norte de Santander, 1962) son la filosofía y la ciencia en cualquiera de sus vertientes, pues él ve poesía en el lenguaje más árido y académico, en el giro más retórico de una teoría, en una reflexión sobre estética o en un tratado de botánica. Cadavid sabe que estamos rodeados de discursos altamente concentrados de poesía. Así, vio poesía en el mundo de los insectos e ideó el *Diario del entomólogo* (Eafit, 2003); o tomó el tema de la danza y escribió *El derviche y otros poemas* (Común Presencia Editores, 2006); o leyó los estudios de botánica de José Celestino Mutis y compuso su libro *Herbarium* (Literalia, 2011).

Todo discurso en las manos de Cadavid vibra de poesía gracias a la paciente observación, la meditación profunda y un giro imaginativo ponderable. En *Los ojos deseados* será, entonces, el discurso de la mirada y las vicisitudes alrededor del ojo la mina que Cadavid explotará: “Envuelto en lo invisible/ salta un pez/ Yo veo lo visible/ y aun así/ hay asombro en mis ojos/ El tiempo es un pez/ que atravesado arquea/ el alma y se levanta/ ¿Cómo hacen estas horas/ fuera del agua?/ ¿Mueren estos segundos/ en la red?” (“Fondo de ojo” p. 16).

Los ojos deseados no es un libro realista en el sentido de enunciar lo que existe, es más bien un legajo de poemas que nominaliza con la distancia adecuada lo que quiere ver. La realidad pura solo daría más poesía tradicional colombiana, poemas con largas descripciones que no salen de la enumeración de imágenes que le dan más énfasis a la musicalidad que a la imagen. En contraposición, es mirada profunda, revisitada, recuestionada, resignificada lo que hace Cadavid. Su poesía está en el ojo, en la luz, en la distancia. Pero su libro *Los ojos deseados* no habla de lo tangible y visible, sino de lo imaginado en diálogo con el objeto o la idea. Así, podría arrojar una de las claves de la poesía *anormal* de Cadavid, para estar en la consonancia de Rubén Darío, cuando llama al famoso grupo de poetas *Los raros*. Así como la imagen se invierte en el globo ocular para representarse en nuestra mente, Cadavid le da la vuelta a los objetos y a la reflexión; porque mirada sin pensar

sería solo visión; mirada con imaginación, en nuestro caso citado, es poesía. Dirá Cadavid en su prólogo para poner en claro las cosas: “No es el cuidado en la observación equivalente al agudizamiento en el pensar. Pensar es sustraerse a lo observado, vaciarse de lo que se observa”. El poema “Refracción” (p. 14) da fe de lo que esbozamos: “No sabe si fue el pájaro/ quien quebró la rama/ O si fue apenas/ la nube al doblarse/ la que movió el árbol/ No sabe si fue la mirada/ la que fisuró la idea/ que tenía del pájaro/ No sabe si es la lengua/ o el ojo o apenas las ideas/ el motivo de nuestras revelaciones”.

Si la mayor parte de la poesía colombiana es contemplación del paisaje, la poesía de Cadavid es la fotografía del detalle que no se ve: el movimiento de la luz entre las hojas, el tronco ahuecado de un roble, lo que no pasa. Quizás, como Vincent van Gogh, gusta de hacer poesía con la luz. Como los dibujantes, que son poéticas de la mirada (imitan, pero saben guardar la distancia), Cadavid utiliza fotografías, movimientos quietos, imágenes congeladas para crear a su vez *movimiento blanco*, que es como siempre he llamado secretamente a su poesía, cuando trataba de nombrar ese exceso de silencio, esa apretada mudez, esa imagen explotando eufóricamente de calma e inmovilidad. Ejemplo de ello es el poema “Estudio sobre la mirada” (p. 15): “Las letras bajan/ de mi mano a su sombra/ La luz sale de sí misma/ en cada letra/ Éstas son mis visiones”.

¿Qué es su libro antológico *Música callada* (2009) sino una metáfora de la poética de la

mirada? El observador de colibríes tendido horas enteras sobre el montículo en completo silencio a la espera del instante luminoso en el que aparece el movimiento, el aleteo de la imaginación. Su poema “La mirada silente” (p. 26) desnuda mejor lo que citamos: “Un pájaro/ es una hoja/ Una hoja/ cuyo árbol/ no existe”.

De igual forma, con emoción contenida y estado de lúcida vigilia, Cadavid crea sus instantáneas, los tejidos breves, las sílabas que le quitan luz al blanco de la página. En ese sentido su obra es una poética del espacio también. Saber mirar es guardar la distancia. Quizás, en el fondo, lo que valoramos de todo poeta es su mirada, el extrañamiento de la misma cosa, el viaje interior que realiza la luz en sus conjeturas: “Los ojos deseados” (p. 18): “Incesantes, internos/ me están mirando desde mí/ Con indeleble pureza/ obstinados, miran adentro/ Ojos internos, perennes/ soy quien estáis mirando/ Y no sé quién soy”.

El ojo es una cámara, ya lo había intuido Baudelaire y lo repitió Susan Sontag. Y en la fotografía el parpadear del obturador juega con la luz, crea recuerdos, que en últimas nunca tienen movimiento, son ensoñaciones estáticas. Así son los poemas de Cadavid: parpadeos sutiles de luz, delicadas ensoñaciones de quietud, juegos conceptuales de distancias. Al terminar de leer la segunda parte del libro, titulada “Biografía de la luz”, pienso que quizá Cadavid al querer hacer un libro sobre la mirada inventó además un pequeño tratado de fotografía; una ultraantología en blanco y negro. Tal me lo explica

el siguiente poema, “El ojo y la sombra” (p. 38): “En la bóveda del ojo/ la mirada se enciende/ el día se apaga/ La llama es un alimento vertical/ El espíritu no tiene puntos cardinales/ cuerpo y alma parpadean/ en busca de su propia definición/ ¿Quién desaparece/ detrás de mi mirada?”.

En la tercera parte del libro, titulada “La pupila del cero”, sin abandonar el vuelo poético, ni el perfume temático, se percibe una investigación con respecto a la anatomía del ojo. Aparecen allí con equilibrio las anomalías visuales y los absurdos juegos del deterioro físico. Esto demuestra que para Cadavid hacer poesía implica también una tarea científica. El conocimiento no sale del aire, no está en la autoflagelación del individuo, tampoco en la tragedia del mundo. Cadavid siempre está hablando en su poesía sobre un *otro*, ya sea animal, árbol, luz, idea, movimiento. Nos resulta, entonces, casi paradójico que se sienta en un reducto del poeta, también a un docto y delirante físico u optómetra haciendo correspondencias con el ser, el alma, el pensamiento, la imaginación. Aparte de los poemas titulados “*Punctum remotum*”, “Refracción” y “Agudeza visual”, el siguiente texto describe con cierto tinte, además de irónica gracia, lo enunciado: “La luz se arremolina con el viento/ Vaga por el follaje de la mirada/ Un haz de pétalos fantasmas/ sale de la flor/ y forma un halo a su alrededor/ Este hombre no confundirá/ a su mujer con una sombra/ Relucientes peces voladores/ se elevan por las órbitas/ atraviesan la esclerótica/ nadan por el iris nítido, luminoso/ La mayor

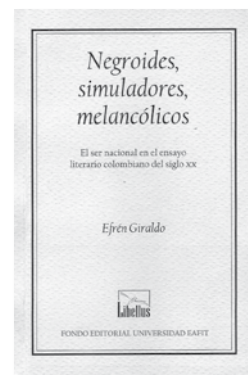
parte de la imaginación/ no se ha marchitado con sus ojos” (“Globo ocular”, p. 51).

La cuarta parte del libro y la más extensa, titulada “Como una imagen”, hace énfasis en el objeto visualizado. Surge allí lo mirado como obra natural pura. Con el lenguaje depurado, blanco, luminoso, y con la excusa de la naturaleza, Cadavid obtiene su motivo poético. Hay en su obra un diálogo permanente con pájaros, naranjas, ciervos, hojas secas. Ejemplo justo, por su acercamiento con la insinuación propia del haikú, el poema “Geografías del ojo” (p. 66): “La luciérnaga tiene/ un corazón que late luz [...] La luciérnaga en el ojo del gato/ es un injerto de relámpago y noche”. En consecuencia, es razonable mencionar que rara vez aparece la figura humana (aunque en el fondo habla del hombre); quizás es de allí cuando se le filtra un poema de este calibre, siempre nos roba una sonrisa de complicidad, porque, por fin, nos acerca el humano a lo humano; ejemplo de este caso es el poema “La ausente” (p. 76): “Mi amada/ es de aire/ Parte con un beso/ mi vacío [...] Cuando su sombra/ se posa sobre mi sombra/ tiembla la materia/ y escucho mi propia voz”. Pero en este mismo conjunto de poemas encontramos una reiteración que Cadavid ha explorado en otros libros de su madura obra: la *poética en verso*, como llamo a esos poemas que explican la poesía, el poema, el poeta y el acto de la escritura con ayuda de la misma materia aérea. Muestra de este último grupo son los poemas “La cebra”, “El vacío”, “Cartografía” y el que más me obnubiló por

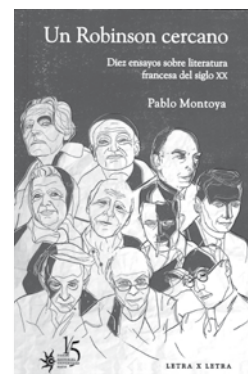
su rigor conceptual-paradójico y porque se libera o se arranca los ojos, el poema de cuatro líneas titulado “Nominativo” (p. 80): “Nuestra única realidad/ son las palabras/ Nuestra identidad no es real/ sino verbal”. La mirada, entonces, se hace palabra. **U**

Fredy Yezzed (Colombia)

{ Novedades }



Negroides, simuladores, melancólicos
Efrén Giraldo
Fondo Editorial
Universidad EAFIT
Medellín, 2011



Un Robinson cercano
Pablo Montoya
Fondo Editorial
Universidad EAFIT
Medellín, 2013