

r e v i s t a

abril-junio 2013

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

312



312

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Exterior: US 20

Colombia: \$10.000

NÓMADAS

Revista del Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos - IESCO
Universidad Central, Bogotá, D.C.

Suscríbase

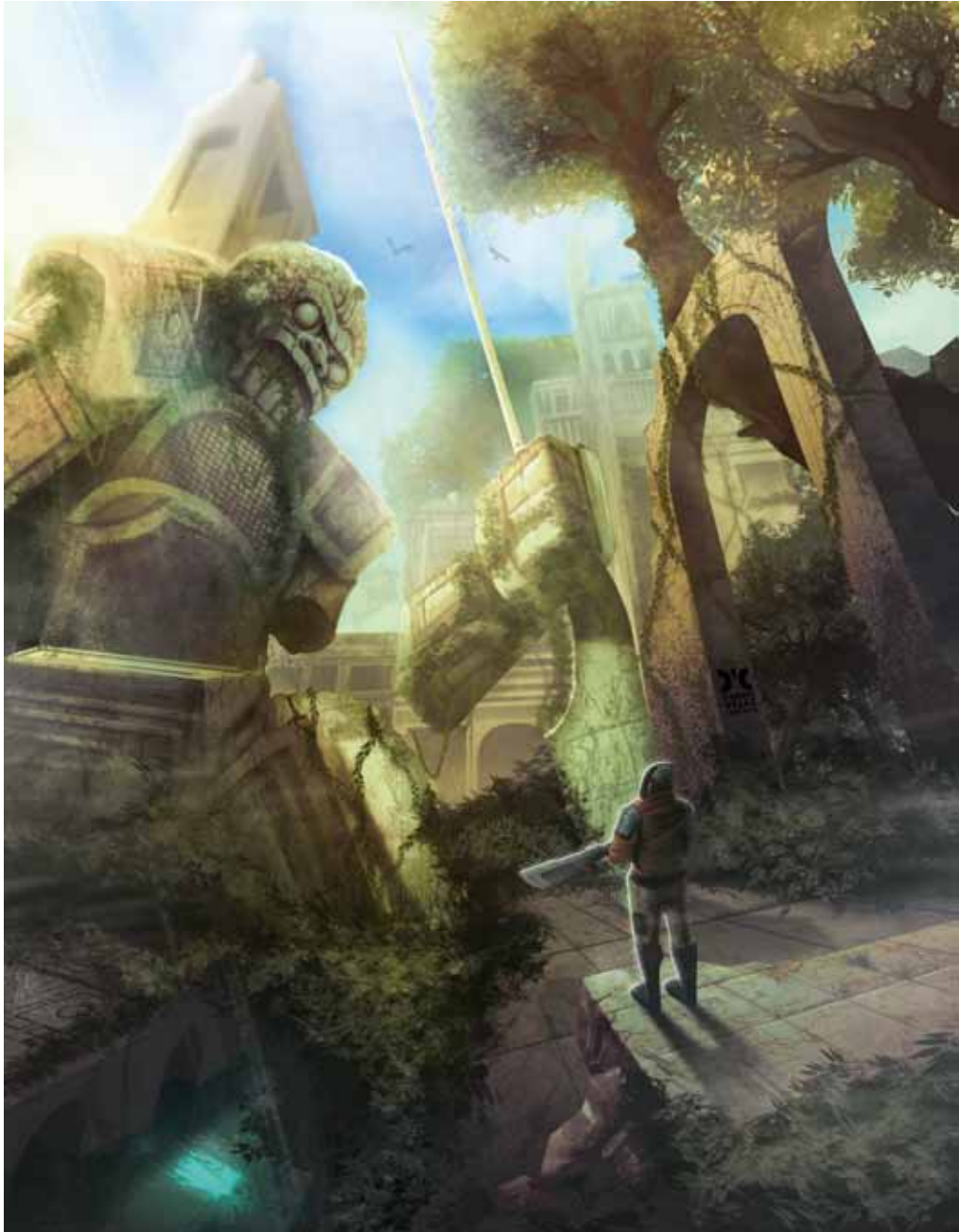


	Colombia	América	Europa
1 año (2 ejemplares)	\$ 56.000	US\$ 100	US\$ 120
2 años (4 ejemplares)	\$ 110.000	US\$ 160	US\$ 180

Todos los precios incluyen gastos de envío

Mayores informes:
Tel.: 326 6820, exts.: 1613 y 1615
www.ucentral.edu.co

**UNIVERSIDAD
CENTRAL**
INSTITUTO DE ESTUDIOS SOCIALES
CONTEMPORÁNEOS - IESCO



El templo perdido. Daniel Vélez
Segundo puesto del Weekly Challenge: Illustrator Death Match, Medellín 2013

Contenido 312

ABRIL - JUNIO 2013



Portada: *El imperio*. Óscar Saldarriaga



4

MINÚSCULAS



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

13

Especial

7 nuevos autores colombianos

15

Cuentos

El complejo de David
José Andrés Ardila

20

La otra oportunidad
Janeth Posada

24

Relatos
Alejandra Arcila Yepes

28

Último partido
David Betancourt

32

Poesía

Luis Arturo Restrepo
Liliana Gastelbondo Bernal
Ricardo Contreras Suárez



Ensayo

39

El rumano maldito
E.M. Cioran (1911-1995)
Adolfo Castañón

43

El tema del viejo y la joven
en la obra de J.M. Coetzee
Luis Fernando Afanador

48

Sofía Kovalévskaya:
la reina de la matemática
Anastassia Espinel

55

Arturo Echeverri Mejía,
“un desertor en busca de sí mismo”
Ignacio Piedrahíta

Entrevista

61

La piedra y la puerta
Ignacio Piedrahíta
Ana Cristina Restrepo Jiménez



FRAGMENTOS A SU IMÁN

66

Crítica

Instagram y la nostalgia sintética
Jacobo Cardona Echeverri

69

Libros

Los girasoles en invierno de Alba Lucía
Ángel y los intertextos de Ray Bradbury
Orlando Mejía Rivera

74

Crónica

Los hiperamigos
Ana María Bedoya Builes y Óscar Roldán-Alzate

81

Arquitectura

Medellín, una fractura arquitectónica
Luis Fernando González Escobar



EL SOMBRERO DE BEUYS

89

Plástica

La piel de la historia, la historia de la piel
Sol Astrid Giraldo

97

Óscar Saldarriaga. Ilustraciones

103

Fotografía

El arte como memoria visual
Adriana Rojas Espitia



LA MIRADA DE ULISES

106

Dos instantes junto a René Clément
Juan Carlos González A.

115

Cine colombiano y reencuadres
de la(s) violencia(s)
Pedro Adrián Zuluaga



RESEÑAS

120

- *Vivir en el maldito trópico*,
Mario Szichman
- *De la belleza y el furor. Propuestas
poéticas renovadoras en la década de
los sesenta en Venezuela*, Edmundo Bracho
- *El brujuleo de los muertos*,
Mauricio Hoyos



REVISTA
**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

ISSN:0120-2367

Fundador:

Alfonso Mora Naranjo

Rector:

Alberto Uribe Correa

Vicerrector general:

John Jáiro 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



El futuro del español

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

En un mundo crecientemente interconectado, cualquier tipo de barrera entre naciones y culturas —económica, cultural o política— está bajo ataque y disminuye día a día. Sin duda, una de las más notables barreras que aún quedan es el idioma. Quizás en un futuro cercano tendremos traductores simultáneos conectados directamente a nuestro cerebro que nos permitirán hablar cualquiera de las lenguas del mundo sin haber estudiado antes su gramática o su vocabulario (no en vano se han dado ya los primeros éxitos en conseguir mover prótesis artificiales a partir de puertos implantados en conexiones nerviosas). Pero incluso si el “traductor universal” entra hoy dentro de los límites de lo posible, lo más probable es que no se alcance pronto y que cuando se desarrolle no sea para todos, sino solo para aquellos que puedan pagarlo. Más probable es que por exceso de contacto los idiomas se “contaminen” entre sí y acabe

surgiendo una nueva lengua común, una auténtica *lingua franca*, que se aprenderá junto con el idioma materno, hasta que lentamente este último vaya desapareciendo. Una posibilidad que el director inglés Michael Winterbottom ha descrito ya en su extraordinaria y épica película *Código 46*, en la que todos los seres humanos del planeta se comunican ya en un idioma *pidgin* —o lengua interlingual—, compuesto por elementos del inglés, el español, el francés, el árabe, el italiano, el farsi y el mandarín.

La inclusión del español dentro de tal mezcla no es casual. Hoy en día se hablan en el mundo más de 7.000 idiomas, y con esas miles de lenguas vivas miles de comunidades humanas comunican diariamente sus necesidades. Pero el español no es una lengua más: con más de 420 millones de hablantes nativos, es el segundo idioma materno más hablado en el mundo, luego del chino mandarín y sus casi mil millones de hablantes. De hecho, si se toma en cuenta a las personas que aprenden a hablar un segundo idioma aparte de su lengua nativa, el castellano solo retrocede un puesto ante el inglés, que reemplaza al chino mandarín en el primer lugar, por lo que, si se hace la suma de hablantes totales, el español mantiene una obvia preminencia como el tercer idioma más hablado del mundo.

Los idiomas no son ajenos a los acontecimientos económicos y políticos. Y la historia del español es una historia imperial, lo que implica que es una historia de “contaminación” y mezcla.

Su principal fuente fue un latín burdo de legionarios y campesinos, “contaminado” por palabras de los íberos, celtas y godos. Más tarde recibió la influencia de los reinos árabes en la península. Y conoció su máxima expansión en el Siglo de Oro español, cuando un barco podía darle la vuelta al mundo sin tener que fondear nunca en un puerto extranjero, gracias a un imperio donde nunca se ponía el sol. Recibió tantas “contaminaciones” entonces, así como antes y después de las guerras de independencia, que hoy el español de la Península es muy distinto al que se habla en los países latinoamericanos y, diga lo que diga la Real Academia de la Lengua, el español ibérico no es mejor o más culto, simplemente distinto... De hecho, quizá lo más interesante en la historia del español está por venir y ocurrirá ante todo de este lado del Atlántico.

En fecha reciente —gracias en parte a la salida de inmigrantes de la península Ibérica por la crisis económica, pero especialmente por la diferencia en la tasa de nacimientos—, Colombia reemplazó a España como el tercer país con más hablantes de castellano en el mundo. Dado que el primero es México, España ya ni siquiera figura en la “lista de medallas”. Además, el peso literario global de los países latinoamericanos en el siglo xx fue mucho mayor que el de la literatura peninsular. El poder de España con relación al idioma —desde el número de libros publicados hasta el peso desproporcionado que tienen los estudios de literatura peninsular si se le compara con el que se da

al estudio de las literaturas de los otros veinte países que tienen al español como su lengua oficial— se basa hoy en factores económicos antes que culturales o incluso históricos, básicamente porque en la península Ibérica están las grandes editoriales y medios, así como los grupos económicos que los respaldan. Pero luego de la crisis económica de 2008, muchos países latinoamericanos van en un ascenso económico —gracias en parte a sus enormes recursos naturales, pero también a que tienen economías menos ficticias que las europeas—, y con ello podemos esperar que pronto vuelvan a surgir lo que aún nos hace falta a los hispanoamericanos: más editoriales como el Fondo de Cultura Económica, capaces de distribuir libros a toda Hispanoamérica, más medios de comunicaciones como Telesur con un alcance continental. Si esto pasa, el centro cultural del español se asentará firmemente en la orilla occidental del Atlántico. Y no será solo al sur del río Bravo.

Además, hay un dato adicional que resulta del todo imprescindible considerar si uno quiere pensar en el futuro del español. Podemos comprobar que aún hoy el castellano conserva su tradición de vincular su propia historia a la del destino de grandes imperios al observar el peso político y económico que tiene el segundo país con más hablantes de español en el mundo: Estados Unidos, una nación que tiene más de cincuenta millones de hablantes de español como primera o segunda lengua, una suma solo superada por México.

Por eso, es casi inevitable que Estados Unidos sea particularmente importante para el futuro del español. No se trata solo de que este país haya sido la potencia dominante del siglo xx y de que posiblemente lo siga siendo en el xxi, sino de que es hoy el laboratorio de mezcla cultural más grande de la historia, y los idiomas aman la promiscuidad, les encanta mezclarse y evolucionar. Valga recordar que no son los académicos, sino los millones de personas que usan un idioma, quienes deciden el futuro de un idioma cada día. En ese sentido, es muy posible que el *spanglish* sea la primera fase de un “español postcastellano”: un idioma de fase media que representará una segunda etapa —no definitiva, pero sí decisiva— en la evolución del nuevo lenguaje global.

El que nos guste o no la idea de un español mezclado con el inglés a quienes aún hablamos hoy un castellano “puro” es otro asunto. ¿Pero ha tenido esto alguna vez importancia? Los resquemores de los puristas no impidieron la mezcla del latín con los dialectos celtas, ni con el árabe, ni con las lenguas indígenas que nos legaron el español como lo conocemos hoy, así que es menos probable aún que impidan la hibridación de las variantes contemporáneas del castellano con un idioma tan difundido hoy a nivel global como lo es el inglés. En ese sentido, la palabra ‘Internet’, más que un anglicismo, puede ser vista como el primer vocablo del idioma global a cuya primera fase de gestación asistimos hoy. ■

agarlon@hotmail.com



La isla de los micos

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Los brazos del Amazonas forman la Isla de los micos, una porción de tierra selvática a la que se llega navegando desde Leticia río arriba. El lugar, como su nombre lo indica, es el refugio de varias manadas de monos araña, que están allí porque alguien, hace unas décadas, los llevó. Ese alguien fue Mike Tsalikis, un gringo hijo de inmigrantes griegos, que vino al país a montar un negocio de exportación de fauna. Ciertos animales eran capturados en la selva —por indígenas adiestrados que antes los cazaban—, pero los micos se reproducían en la isla mientras aguardaban el turno de viajar. En ese entonces, el negocio contaba con permiso legal en todas sus facultades.

Dice la leyenda que Tsalikis llegó al Amazonas colombiano en los cincuenta, y que ganó reconocimiento en los sesenta y setenta, no solo por su extravagante oficio, sino también porque se involucró en el desarrollo de Leticia. Fuera del país,

Tsalikis tampoco era un anónimo: por Estados Unidos y Europa circulaba una filmación de *National Geographic* en la que aparecía peleando con una anaconda de seis metros de largo. Por estas y quizá otras hazañas, un funcionario de la embajada en Bogotá viajó a Leticia y lo nombró cónsul.

Pero vinieron tiempos difíciles para Tsalikis a finales de los setenta, cuando el gobierno colombiano le prohibió seguir despachando fauna. Fue entonces cuando decidió dedicar la isla al turismo ecológico: usó lo micos como atracción y se trajo una tribu entera de yaguas a vivir allí, para que el turista viera rarezas sin mucho desplazamiento. Pero eran épocas en las que solo unos pocos se aventuraban por esos lugares y el negocio no tomó vuelo. Cuentan que luego intentó salir a flote con contrabando de mercancía regular, pero tampoco tuvo mayor suerte.

Tal vez no tanto por sentirse pobre, sino por ver pasar tantos nuevos ricos frente a su isla, fue que Tsalikis se metió en el narcotráfico. Lo dudó un tiempo, pero parece que cedió a la tentación cuando alguien le aseguró que la cocaína no era propiamente para uso de los *hippies*, a quienes odiaba. Pero en este negocio, al griego le fue peor. En 1988 lo cogieron con un cargamento de madera de cedro que llevaba clorhidrato camuflado. Él mismo había ido a la Florida a recibirlo, para quedar más cerca de la cárcel en la que estuvo encerrado más de veinte años.

La isla quedó para el uso de los yaguas y de las manadas de monos araña, que siguieron

reproduciéndose en su amplio cautiverio. Hoy lo primero que se ve al llegar al lugar es un vigilante de una empresa privada. La imagen de un hombre con uniforme azul claro y una escopeta en bandolera gravita entre el ridículo y la sospecha. Luego, en tierra firme, un empleado del consorcio Decameron vestido en traje de safari, da la bienvenida a los visitantes. Nos asegura que, siendo la isla propiedad del Estado colombiano a través de la Dirección Nacional de Estupefacientes, nos pertenece a todos. Enseguida pasa cobrando treinta mil pesos a todo el que desee interactuar con los micos. Como estamos con un grupo de estudiantes, los bolsillos protestan. Sin embargo, no hay lugar a regateos. Ni a recibo.

Un humilde indio ticuna, tratado por el empleado como un mono más, nos lleva a conocer los micos. El hombre nos cuenta que su verdadero nombre es Piatac, que significa “lomo hundido”, en referencia a la curvatura que toma la espina dorsal del jaguar cuando se dispone a atacar. Se puede ver que su espalda permanece un poco encorvada, aunque sea por la suavidad que quiere transmitir con sus palabras en dialecto, mientras sus manos se mueven con los ademanes del que quiere acariciar con lo que dice. Luego nos entrega un plátano a cada uno, y los micos vienen a arrebatárnoslo de la mano, con pésimos modales pero sin mala intención. Ese fue todo el acontecimiento, que nos dejó con un sabor de estafa en la boca.

Fue entonces cuando se me hizo más singular la imagen del

griego legendario. Hubiera querido retroceder en el tiempo y haberme quedado en su hotel, bajo el cuidado de sus indios de postal. Sentí que compartía las palabras que dijera el asistente del fiscal que lo acusó: “Es el tipo de persona con quien, en diferentes circunstancias, me habría gustado sentarme a tomar un par de cervezas. Solo para escuchar sus historias”. Al menos el viejo Mike era un tipo que se metía en el barro y se hacía querer y respetar por lo que era. Entre Decameron y el griego, me inclino a favor del segundo. Dicen que, aunque está viejo, ya salió de la cárcel. Y, según cuentan, se pasea por las calles de Miami con ganas siempre de volver a Leticia. **U**

agromena@gmail.com



Repelús

PALOMA PÉREZ SASTRE

La niña dijo pipí, y me dirigí al baño de las visitas. Acaba de cumplir dos años y apenas está empezando a dejar los pañales; había que atender con presteza el pedido. Con ella en brazos, abrí la tapa del inodoro y vi una cosa peluda inmensa, entre roja y café, que me miraba: ¡Una rata! Todo mi cuerpo se conmovió, y de mí salió un sonido vago y tembloroso; la niña gritó por reflejo, pero una chispa de razón me dijo que no debía transmitirle mi espanto. Entonces, no sé cómo, dije: una rata. Tiré la tapa y cerré la puerta del baño. Creo que la niña no vio nada porque aquello con seguridad habría sido motivo de repetida narración. Traté de olvidar, pero el fastidio y la sensación de tener una bestia en el baño que en algún momento podía abrir la puerta y pasearse por la casa, no me abandonó en toda la tarde.

Omití contarle el incidente a mi hija cuando, por la noche, vino a recoger a la niña, y en



cuanto se fueron llamé a la portería para pedir que un hombre viniera en mi auxilio. El hombre se encerró en el recinto de dos metros cuadrados a evaluar la situación. La indeseable seguía allí y debía matarla: ¿no le da miedo?, le pregunté. Levantó los hombros, sonrió levemente y salió para regresar minutos después con un mazo. Volvió a encerrarse. Ya me imaginaba el chapoteo, la carnicería y mi baño blanco, negro y gris, dedicado a la fotografía y el cine, manchado de rojo y podrido para siempre; pero pronto salió y dijo: ya se fue.

Se había sumergido. Ah, claro, se trataba de una vil rata de alcantarilla. Las malditas, además de ser unas “máquinas perfectas de contaminación”—portan setenta enfermedades, la peste entre ellas—, son expertas buzas y nadadoras; dice en la página de la BBC que pueden nadar hasta setenta y dos horas y que el récord es cuatrocientos kilómetros. Me acosté sin comer. Amanecí con dolor de cabeza y, total, igual tuve que desayunar a tres metros del lugar de los hechos, con el mismo fastidio y las mismas ganas de vomitar que vuelven con esa imagen inmunda que me obliga a levantar las manos del teclado cada tanto para llevármelas a la cara, mientras ahogo el original grito de espanto.

Irrupción de la vida “salvaje” en la comodidad de la vida urbana. A qué grado de asepsia hemos llegado que no consideré siquiera acudir a los gatos, a fuerza de mimos despojados por mí y a priori, de la función sanitaria y heroica que les valió la deificación en Egipto. Los ratoncitos de campo y las

pequeñas serpientes verdes de jardín que han traído de regalo parecían personajes de cuento frente a tal alimaña. Y es que, ahora lo entiendo, llevo dos años habitando el planeta de las canciones infantiles; ese en el que las iguanas se peinan la melena junto al río Magdalena, las serpientes muestran los dientes cuando se ríen, los sapos de camisa verde navegan ríos y los conejitos blancos comen lentejas. Bello pero distante, muy distante, de este mundo real plagado de ratas de alcantarilla y, lo muestra la prensa todos los días, de otros repugnantes roedores...

Y yo que ante la pregunta de cómo haré para enseñarle a la niña que la maldad existe, me había contestado sin dudar: con los cuentos de hadas. ■

sastreperez@gmail.com
Profesora de la Universidad de Antioquia

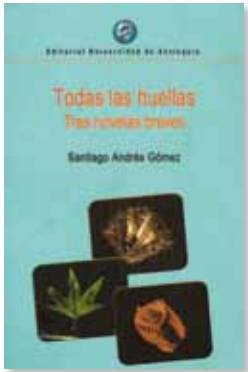


No lo dejaron terminar

LUIS FERNANDO AFANADOR

Isaak Bábel fue arrestado por “conspiración y terrorismo” en su *dacha* de campo el 15 de mayo de 1939 y llevado a la prisión moscovita de Lubyanka, sede de la policía secreta. Allí permaneció casi un año, y después de un juicio clandestino y sumario fue fusilado en la madrugada del 27 de enero de 1940. Antes de asesinarlo, lo torturaron y lo obligaron a retractarse de su literatura: “En lo que respecta a los cuentos de Odessa, éstos reflejaban sin duda el mismo deseo de alejarme de la realidad soviética... Nuestro amor por el pueblo era retórico y nuestro interés por su destino una categoría estética. No teníamos raíces en el seno del pueblo, y de ahí provenía la desesperación y el nihilismo que propagábamos”. Según la versión oficial soviética, Bábel había muerto en un campo de concentración en Siberia, el 17 de marzo de 1941. Catorce años después, al ser “rehabilitado”, el fiscal militar Dólzhenko reconoció que “la orden de arresto se redactó el 23 de junio de 1939, es decir, treinta y cinco

Novedades



Todas las huellas. Tres novelas breves.
Santiago Andrés Gómez
Editorial Universidad de Antioquia
Medellín, 2013

días después de haber detenido a Babel”.

Solo hasta 1990, gracias a su segunda esposa, A. N. Piroshkova, se pudo leer una edición no censurada de la obra de Babel, y en *At His Side (A su lado)*, sus memorias, el mundo conoció las circunstancias concretas de su arresto: “Cuando acabaron de requisar la habitación de Babel, guardaron todos sus manuscritos en carpetas y nos ordenaron que nos pusiéramos los abrigos y nos dirigiéramos al auto. ‘No me dejaron terminar’, me dijo Babel”. No lo dejaron terminar dos novelas empezadas, traducciones y varios relatos. Y desaparecieron para siempre sus cuadernos de notas y cartas personales a su mujer. Pese a todo, los censores del régimen de Stalin no pudieron evitar que con su breve obra (*Caballería roja, Diario de 1920 y Cuentos de Odessa*) Isaak Babel se convirtiera en uno de los grandes escritores del siglo xx. Para Antonio Muñoz Molina, *Diario de 1920* es auténtica literatura de no ficción, equiparable a las cartas de Franz Kafka, a los libros testimoniales de Primo Levi y a las memorias de Nadezhda Mandelstam: “Isaak Babel es de esos autores cuya obra poderosa y esquiva hace poner en duda las clasificaciones o las categorías de lo literario”. En *Genios*, un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares, Harold Bloom lo considera un cuentista de la talla de Maupassant, Chéjov y Borges, y un judío muy peculiar: “No debemos pensar en él como una víctima porque sus mejores cuentos trascienden la

victimización y no hacen concesión alguna a los antisemitas. No lo recordaremos como ironista sino como el celebrante cómico de la personalidad de Benia Krik, ‘el rey’, y de los judíos de Odessa, los judíos joviales e intrépidos del sur, efervescentes como vino barato”.

Isaak Emmanuilovich Babel nació en Odessa en 1894, lo cual quiere decir que es heredero de varias culturas: la judía de su casa, la rusa en la que vivió y estudió, y la francesa que le transmitió un profesor francés del colegio. Por cierto, uno de sus relatos más bellos se llama *Guy de Maupassant*, y en él se puede apreciar la elegancia de su frase, su precisión, su concisión, su maravilloso equilibrio entre ironía y lirismo: “Entonces le hablé del estilo, del ejército de las palabras en que se manejan toda clase de armas. No hay hierro que pueda penetrar de forma tan fulminante en un corazón humano como un punto colocado a tiempo”. Odessa era un asentamiento judío, pero además de gueto era también un puerto, una ciudad alegre y soleada, cosmopolita y libre, y mucho de ese espíritu quedaría impregnado en su personalidad y en su obra. Aunque muy pronto la abandonó para irse a vivir a Petersburgo, donde conoció a M. Gorki, quien le publicó por primera vez en su revista *Crónica*.

Babel compartió cautiverio con Ossip Mandelstam, pero, a diferencia del poeta, él fue víctima del comunismo soviético que de alguna manera creía en el régimen y trató de justificarlo hasta último momento, hasta que

las evidencias en contra fueron contundentes. Incluso llegó a creer que había “revolucionarios buenos” y “revolucionarios malos”. Su caso, el del revolucionario que quiere congraciarse con el régimen y luego se retracta, se parece al de Heberto Padilla bajo el régimen cubano en 1967. La adhesión que no es suficiente y el arrepentimiento: un modelo repetido en los sistemas comunistas y que por su connotación religiosa parece tomado de la Inquisición. No obstante las similitudes, la censura soviética de la época estalinista, a la que históricamente pertenece Babel, siempre me ha parecido única por su devoción a la literatura. Me explico: a Fidel Castro no le gustaba que un escritor hablara mal de él y de su dictadura, pero el tema no lo desvelaba, como a Stalin. Este creía firmemente que su lugar en la historia podía peligrar por lo que escribieran autores “importantes” como Babel o Mandelstam. El célebre *Epigrama a Stalin* de Mandelstam lo hería en lo más hondo, en particular este verso: “Sus dedos gruesos como gusanos sangrientos”. Hasta último momento guardó la esperanza de que se retractara y le escribiera un poema “justo”, a la medida de su gloria. Es un poco absurdo decirlo: Stalin creía en el poder de la literatura —de la buena literatura— y sabía reconocer a los buenos escritores. Hay algo siniestro y conmovedor en eso: los mataba pero los valoraba como el que más. Si Babel o Mandelstam hubieran vivido, como Coetzee, bajo el régimen censor del *apartheid*, los hubieran calificado de ser autores

“demasiado literarios” y hubieran eludido la censura y sobrevivido, según nos cuenta el Nobel sudafricano que le ocurrió a él. La vida o el desprecio: cada tiranía tiene su manera de valorar la literatura. Parece un dilema demoníaco aunque, dirán algunos, preferible a la indiferencia del capitalismo. ■

lfafanador@etb.net.co



Joe Matt, todo un cabrón

ÁLVARO VÉLEZ

Pocos dibujantes de historietas generan tanta repulsión y tanta atracción a la vez. No es contradictorio, Joe Matt (Filadelfia, 1963) es un dibujante que logra plasmar en sus cómics buena parte de sus vivencias y lo hace con una desfachatez desmedida: se muestra como un egoísta, como un enfermo sexual, como un manipulador. Eso es precisamente lo fascinante de Joe Matt: que además de que cuenta muy bien sus historias en cómic es capaz de mostrar todas sus dimensiones como ser humano, y de hecho en algunos pasajes de sus historietas, en

donde se excede con su comportamiento negativo, logra ganarse toda nuestra atención.

Una de esas historietas es *Pobre cabrón* (*The Poor Bastard*, editado en español por Ediciones La Cúpula, 2008), una recopilación de cómics, dibujados en la década de los noventa, que recogen parte de la vida de Joe Matt. Se trata entonces de una más de las historietas autobiográficas, que ya se han convertido en todo un género en el mundo de las narraciones dibujadas. Aunque, siendo justos, es una autobiografía muy particular, porque Joe Matt se retrata como todo un cabrón: utiliza sexualmente a su novia, discute constantemente con ella, y la explota económicamente mientras él mismo finge trabajar mucho dibujando. Siempre quiere algo mejor pero no está dispuesto a luchar por ello, y por eso piensa que el mundo está contra él. Todo el mundo alrededor de Matt es un obstáculo para obtener la fama y la fortuna que él cree merecer; mientras tanto sueña con poseer otras mujeres y se la pasa masturbándose de manera compulsiva y tratando de conseguir un poco de amor, el mismo que él le niega a su abnegada novia.

La relación con su novia dura más de lo que uno podría imaginarse, a pesar de los abusos de Matt, y por fin termina. Para el dibujante empieza un periodo de soledad, de onanismo aún más extremo, de la búsqueda de un amor ideal que nunca llegará: una obsesión por mujeres asiáticas, que hará que pierda oportunidades con otras chicas amables y atractivas.

Eso es lo que más sorprende de Joe Matt, que sea capaz de dibujarse a él mismo en las peores circunstancias, en donde es él quien carga con toda la culpa de las malas situaciones en las que se ve involucrado. Es un niño grande egoísta, desordenado, emocionalmente caótico, en la ruina económica, sin muchas ganas de sentarse a trabajar y culpando a todo el mundo por las desgracias que él, con creces, ha provocado. Además, y para colmo, se autocompadece constantemente. Todo un pesado.

La repulsa por el personaje que Joe Matt ha creado tiene también el atractivo por el objeto mismo de la creación. El trabajo de Matt es llamativo no solo porque es capaz de narrar las historias que cuenta, sino también porque las sabe contar muy bien y además lo hace con un dibujo que recuerda un poco esas historietas *underground* de la década de los sesenta (con Robert Crumb a la cabeza. Quien, de hecho, es amigo de Joe Matt); y es porque Matt, al igual que Chester Brown o Seth, es heredero directo de los padres del cómic de los años sesenta, no solo por el asunto estético sino, sobre todo, por los temas que tratan en sus historietas, con los que tienen la libertad de contar todo lo que les viene en gana.

Hay una particularidad interesante en *Pobre cabrón*, un asunto que también se puede ver en algunas obras de Chester Brown y Seth: la amistad de estos tres dibujantes. En *Pagando por ello* (Ediciones La Cúpula, 2011), el libro de Chester Brown sobre la prostitución en Toronto (Canadá), podemos

apreciar unos pasajes en donde Brown se reúne en un café con Seth y Joe Matt, y los tres hablan de sus asuntos en general y del tema del libro de Chester Brown en particular, como amigos y colegas. Esto sucede también en el libro *La vida es buena si no te rindes* (Editorial Sins Entido, 2009), de Seth, quien comparte charlas con Brown y Matt. En *Pobre cabrón*, Seth y Chester Brown recriminan constantemente a Matt por su vida licenciosa y egoísta, en la pizzería o en el café tratan de alentarlo para que consiga una novia a su alcance, para que organice sus finanzas, para que deje un poco su egoísmo. Es grato encontrar en los tres libros conversaciones, discusiones y ratos de café de los tres amigos y colegas dibujantes, en la ciudad de Toronto.

Lo que no es muy grato es el personaje de sí mismo que se ha creado Joe Matt: simplemente un perdedor. Y como tal no tendrá redención, por eso lo vemos en las últimas páginas de *Pobre cabrón* comiendo espaguetis en la cama y presto a ver un video, en VHS, titulado “Koños en Kimono”. Quizá esa repulsa es porque, en ciertos aspectos, nos sentimos identificados con él y no lo queremos reconocer. Quizá el atractivo radique en que nos gusta enterarnos de que alguien vive en peores condiciones que nosotros, o que simplemente “yo vivo mejor que él”. Sin embargo, no hay que olvidar que, a pesar de ser una autobiografía, ahí también hay un montón de ficción. ■

truchafrita@gmail.com



Frases de cajón

LUIS FERNANDO MEJÍA

Las frases facilonas y pre-
visibles, de cajón, nunca
han gozado de prestigio. Decir que una pareja se separó por incompatibilidad de caracteres, que una viuda merece un sentido pésame y que un crimen debe ser investigado exhaustivamente, constituyen actos reflejos con los que los seres humanos se van dotando en el tiempo para facilitar su relación con el prójimo. Es decir, para sobrevivir con el otro.

Los curiosos, es decir, todos los individuos provistos de razón, siempre queremos saber los detalles de los detalles por los cuales dejaron de ser marido y mujer unos vecinos normales que hacían mercado cada quince días. No basta con informar que se independizaron el uno del otro. No, hay que averiguar por qué. Y bajo esta presión social no queda sino atrincherarse con una frase de legítima defensa personal y una afirmación seca: por incompatibilidad de caracteres.

Los muertos les duelen en el alma a muy pocos. Pesar, tristeza o congoja son sentimientos muy

exclusivos del círculo más cercano del difunto. Pero algo hay que decirle a una viuda o a un hijo bañado en lágrimas. Parece impertinente preguntarle cómo está, ante la evidencia; tampoco es aceptable decirle que es un gusto verlo en una circunstancia tan desgraciada. La humanidad, entonces, recomienda en estos casos darle un sentido pésame al doliente, y despachada la dificultad.

Los crímenes no cesan, crecen. Los funcionarios encargados de resolver estos asuntos no dan abasto. Les es materialmente imposible atender de manera profesional todos los delitos en una sociedad que no parece diferenciar entre lo permitido y lo prohibido. Pero los funcionarios no se pueden declarar impotentes, ello sería renunciar de antemano a la justicia. No les es dable manifestar que dejan la investigación y el castigo a los culpables en manos de Dios. Lo correctamente político es sostener en público que el crimen será investigado exhaustivamente.


Todos somos víctimas o portadores de las frases de cajón. Son absolutamente útiles. No siempre se puede andar con la verdad. Es imposible ser originales o auténticos las 24 horas del día. Terminaríamos exhaustos. Muchas verdades son muy incómodas o muy largas. Eso de que la verdad nos hará libres no aplica en todos los casos, en especial en aquellos escenarios sociales en los que se han consolidado determinadas expresiones, aforismos, dichos o simplemente palabras comodines que obedecen a la necesidad de callar hablando.

Cómo no va a ser muy larga la explicación de las causas más profundas de un divorcio. Se puede empezar narrando la infancia de cada una de las partes. Ahondar en sus presuntos o reales traumas ocasionados por los respectivos padres. Detenerse en las creencias religiosas o en los prejuicios de los integrantes de la pareja hasta, después de varias estaciones más o menos significativas, llegar al sabroso tema de la vida sexual de los pobres fulanitos, sobre los que se han pregonado, a estas alturas, diversas y amañadas conjeturas. Y por más esfuerzos sinceros por contar todo, no falta quien pregunte por más y más historias o fantasías sobre tal ruptura amorosa, como si fuera la primera en la historia del ejemplar humano.

Resulta igualmente incómodo llegar a un velorio y decirle a la viuda que no se preocupe, que en Antioquia corre la frase, desde hace tiempo, de que “enviudar es mejorar” y que muchas felicitaciones. Descartados los saludos tradicionales, también es engorroso quedarse mudo frente a un hijo desconsolado. Algo hay que imaginar frente a un doliente, pero para qué inventar lo inventado. Basta con balbucear un sentido pésame e intentar un abrazo. Esto es de mejor recibo que actuar con una inservible franqueza o exhibir una provocadora indiferencia.

Larga vida se le auguran a las frases de cajón, aunque se mantenga viva la oposición a ellas. Pero el que no haya hecho uso de estas discriminadas

locuciones que tire la primera piedra. Por supuesto, los que más hablan tienden a incurrir con mayor frecuencia en estas desacreditadas conductas del lenguaje. Claro que los sujetos silenciosos dejan transcurrir sus vidas cavilando sobre la razón de ser de todo, hasta de las frases de cajón.

Solo queda pedir comprensión y misericordia para aquellos que se expresan pegando, una tras otra, las frases de cajón. Se nos olvida que todo ser humano goza del libre desarrollo de la personalidad, lo que incluye el derecho a emular a los líderes políticos y religiosos. 

lfmejia@udea.edu.co



En 1935 la publicación de la Universidad de Antioquia comienza su numeración y se llama *Revista de la Universidad de Antioquia*. Ha tenido momentos memorables y épocas opacas. Gonzalo Arango le hizo fuerza en los años cincuenta, y en la última década ha logrado ser, milagrosamente, una revista cultural importante. Después de la *Revista Javeriana*, que es de 1933, es la revista activa más antigua del país.

[...] Pero el otro aspecto es que las publicaciones tienen que tener hoy un profesionalismo, una calidad, que no es fácil de lograr. De todas las revistas generales universitarias, la única que me parece consistentemente bien hecha es la de la *Universidad de Antioquia*. ¿Qué pasa en las demás? Que se publican materiales que espantan al lector por su irrelevancia, por la jerga en que están escritos, por la pobreza literaria de los textos.

“Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”

Jorge Orlando Melo

Especial

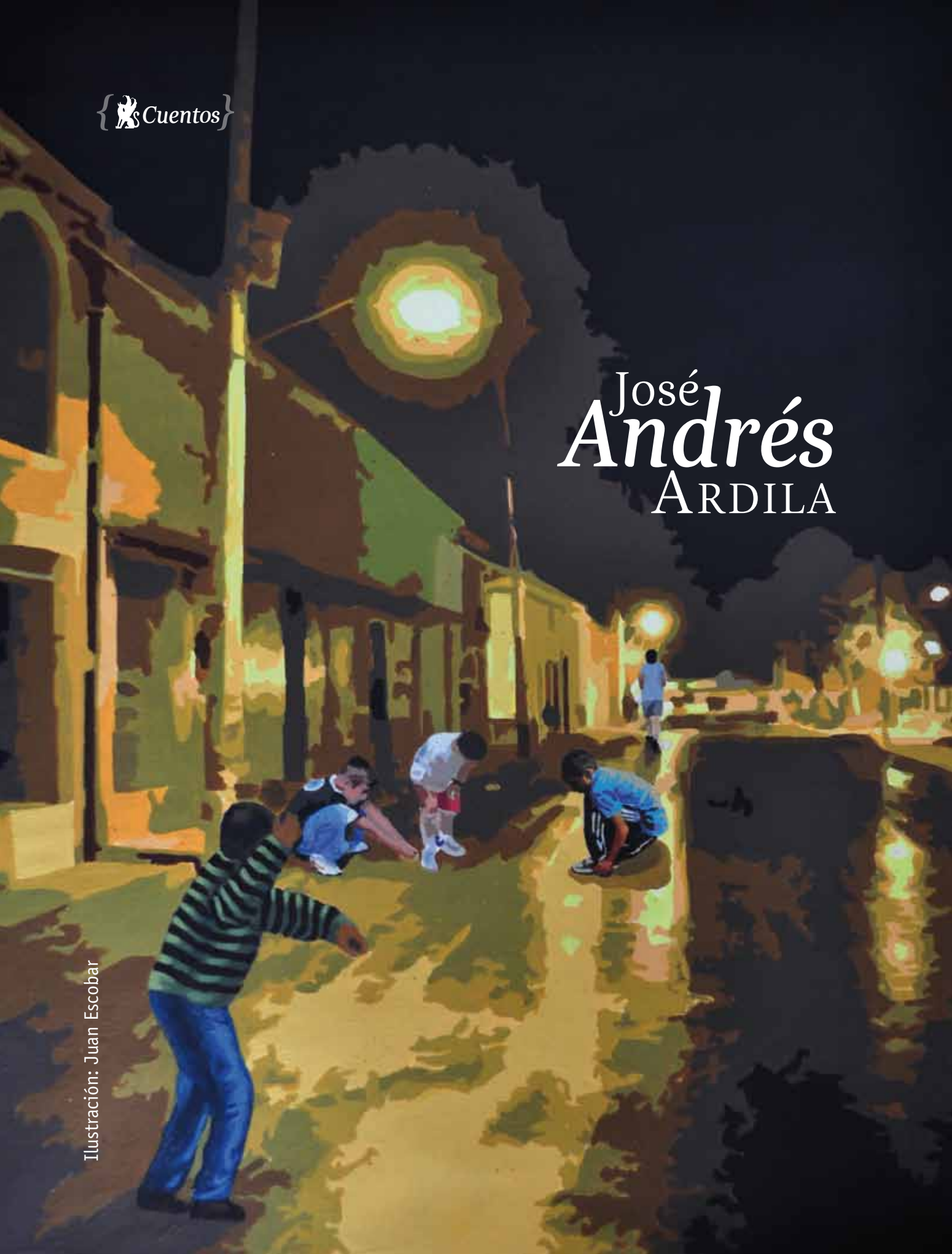
7

nuevos
autores
COLOMBIANOS

{  Cuentos }

José
Andrés
ARDILA

Ilustración: Juan Escobar



El complejo de David

La primera pedrada se la di al Topo por accidente.

Era niño.

Di tú... unos cinco o seis años... O siete, ponle.

El Topo era un negro enorme, aunque debería tener la misma edad que yo. En el barrio lo admirábamos por ser tan grande y le temíamos al tiempo. Queríamos jugar con él, estar del lado ganador, y, a la vez, lo odiábamos profundamente, porque nunca fuimos capaces de ver venir el golpe.

Creo que en esa ocasión yo perseguía a mi hermano mayor por quién sabe qué cosa. Supón que me escupió en la cara y salió corriendo. No importa.

Era de noche, de eso sí que estoy seguro. Tengo la imagen patentica en la cabeza: las calles oscuras del barrio rebanadas, de pronto, por cuchillas amarillentas, como con los filos oxidados. Caían de muy arriba, porque cuando se es niño todo parece que queda muy arriba. Distante. Y la verdad es que la luz caía apenas unos metros, desde los postes del alumbrado público.

Los cucarrones se amontonaban alrededor de las lámparas. El suelo estaba forrado de cucarrones muertos. Uno caminaba por ahí y era una crujidera lo más de fea bajo los pies de uno. También estaba ese olor en el ambiente, como agrio, como maluco, ¿me entiendes?

Todos los pelaos del barrio jugaban cerca del poste de la lámpara de mi cuadra. Procuraban no salir mucho del dominio de la luz. Porque más allá... No era que no se pudiera ver nada... Se trataba, más bien, de que las cosas parecían más correctas bajo aquella luz amarillenta. Alejarse resultaba inapropiado. Poco natural.

Di tú que jugaban bolitas. O trompo. O la lleva. Eso tampoco importa.

Mi hermano, en la huida, atravesó la multitud como un puerco loco. Y en tanto yo ya estaba sin aliento, él parecía inagotable.

Me di por vencido. No podría alcanzarlo nunca.

Entonces me agaché y cogí una piedra así de grande —en serio, ¡así de grande!—, apunté finito y la lancé con fuerza. Cuando oí los gritos, a oscuras, me di cuenta de que había cerrado los ojos justo en el momento de lanzar la piedra, como si quisiera amarrar la suerte.

La piedra fue a dar en la cabeza del Topo. Es decir, a media cuadra de mi hermano. El Topo lloraba. Se agarraba la cabeza. Se revolcaba entre los cucarrones muertos. Y me pareció tan diminuto. Tan extraño. Ese animal invencible, deshecho en lágrimas por no más que una pedradita. Porque no importaba el tamaño de la piedra, comparada con él, siempre iba a parecer minúscula.

Nadie me creyó que no fue de aposta. Mi hermano negó cualquier persecución. Cuando se enteró mamá, me arrastró hasta la casa del Topo y me obligó a pedir disculpas. Lo cierto es que desde el primer momento tuve unas ganas inmensas de pedir perdón, pero el miedo a la reacción del Topo me impidió dar un solo paso. Y además, todo el mundo me miraba de esa cierta forma que no sé cómo describirte ahora, pero que me decía más o menos “Quédate atrás, ya has hecho suficiente. Has arruinado el juego”.

Su mamá apareció de pronto, gritando, como una bestia, y lo levantó del piso con una tunda de chancletazos porque esas no eran horas de estar buscando bonches en la calle, que cuándo, de una buena vez, iba a dejar de dar problemas, que no es justo, muchacho del demonio. Supongo que estaba acostumbrada.

Tampoco salí impune, desde luego. Solo que no recuerdo mi castigo. Puede que debiera encargarme de la cocina por una semana o de limpiar el baño o yo qué sé. Por alguna razón, eso no pareció importarle a mi memoria. Lo que sí recuerdo es que en la cuadra todo cambió desde ese momento y para siempre. Yo era el niño que le dio la pedrada al Topo, después todo, y el Topo nunca intentó tomar venganza. O podría ser que nunca pudo: Yo me fui sintiendo cada vez más cómodo en la intimidad de mi cuarto, y las calles eran tan ajenas, todos esos niños tan repentinamente estúpidos...

La segunda pedrada fue impulsiva, pero voluntaria. Se la di a Roberto.

Tendría unos quince años.

Fue en un paseo del colegio al río de La Fortuna, creo. O al de Guapá. Uno de los dos, decide tú.

Mi hermano, el mayor, iba en el paseo. Como él había perdido un año, terminamos compartiendo el mismo curso. Los mismos compañeros. Los mismos maestros. Yo fui el primero de la lista hasta que llegó mi hermano y me desplazó a un segundo lugar por las leyes irrefutables del orden alfabético.

Todo fue una pesadilla.

Aquel día, cuando al fin me atreví a meterme al agua, mi hermano me recibió con una sarta de bromas sobre la flacura de mi cuerpo o sobre el tamaño de mis orejas o qué sé yo. Di tú que era muy flaco y mi hermano se burlaba desde la orilla. Ya estaba acostumbrado. Debía estarlo. Pero después de media hora, me hastió de tal manera, que nadé a hasta la orilla dispuesto a acomodarle un par de puños en la jeta. Sin embargo, no alcancé a salir completamente del agua cuando todo el mundo estalló en una carcajada. La corriente había arrastrado mi pantaloneta de baño río abajo. Y yo estaba ahí: Desnudo. Furibundo. Desnudo.

Mi hermano apenas podía mantenerse en pie de la risa que tenía. Cuando me agaché a coger la piedra, se cubrió con el cuerpo de Roberto. Roberto era el más grande de la clase y su mejor amigo. Me miraba desde allá arriba con una carcajada directa, amplia, provocadora. Devolvía el eco desde las colinas distantes. Bueno, no me creas eso porque exagero. Pero se reía de frente, eso puedes creerlo. Estaba tan seguro de que podía reírse impunemente de mí...

De manera que no le vi problema a intercambiarlo con mi hermano. Le clavé la pedrada en el ojo izquierdo.

El asunto se fue de cirugía y todo. Y si no estoy mal y los chismes fueron ciertos, ahora Roberto es un obrero bizco. Y achica los ojos para que no se note de a mucho, pero se nota, solo que nadie se lo dice.

Mi hermano negó cualquier provocación. Lloró a moco tendido por el daño causado a su amigo. Fui expulsado del colegio a pesar de que mamá me arrastró también esta vez hasta la casa de Roberto y me obligó a pedir disculpas.

Roberto me miraba, diminuto, desde una de las poltronas de la sala. Y yo dije: —Perdón. No quise hacerlo. Fue culpa de mi hermano.

Y todos tomaron mis palabras con un silencio sospechoso. Hasta mamá.

No quise hacerlo, en serio. Es decir, no quise dejarle un ojo picho al gorila de Roberto, no. Solo quise romperle la frente. Algo así. Reducirlo a la nada que se redujo el Topo aquella primera vez. Pero una nada inofensiva. Una nada de luz amarillenta.

En la casa, a pesar de que a los dos hechos los separaban varios años, empezaron a intuir el síntoma de alguna cosa, algo, alguna cosa. Imagina tú alguna cosa. No tengo que decirlo todo.

Me gradué apenas de secundaria, en otra parte. Cualquiera. Estudié una técnica en archivos, que viene siendo más o menos aprender a guardar papeles que no le importan a nadie pero de los que nadie se atreve a deshacerse. Me gradué con honores, si es que eso tiene algún sentido. Y apenas pude, me fui a vivir a la ciudad, lejos de mi casa. Renté una habitación. Y luego otra en un lugar distinto. Y luego otra. Y otra. Y así hasta que un día me cansé de moverme y decidí quedarme en la misma pieza sin importar lo que pasara. Era un rectángulo estrechísimo. Apenas cabían la cama y el computador. Para llegar al baño, en un extremo, debía hacer todo tipo de piruetas. La humedad se filtraba desde la ducha hacia las paredes. Las cucarachas tenían razones de sobra para sentirse a gusto. El cuarto quedaba al pie de la cocina, de manera que era consciente, desde temprano, de toda la actividad de la casa.

No cogí una piedra en un par de décadas. Pero las tentaciones llegan de formas misteriosas.

Mi último casero era un hombre gordo. Desagradable, como todos los caseros y como toda la gente gorda. Rendía la comida. Cortaba el agua a ciertas horas del día. Se comunicaba a gritos con los inquilinos. Y jugaba al chance de forma compulsiva.

Una vez amanecimos sin servicios públicos. Tuve que ir a trabajar sin siquiera lavarme los dientes. Hacía un tiempo que había empezado a guardar papeles de cualquier forma, puesto que si no le importaban a nadie, nadie iba a enterarse nunca. Pero ese día a alguien le importó un papel que había guardado mal y no hubo manera de hallarlo. Al finalizar la jornada fui despedido. Llegué a la casa. Quise dormir hasta que me doliera el cuerpo. Recibí una llamada al celular. Era mi hermano. Me informó que mi cuarto había sido transformado en un taller de confecciones. Que no quedó alternativa. Que ese cuarto estaba inofensivo desde hacía años. Colgué. Me recosté. Estuve dispuesto a obviar el asunto hasta la mañana siguiente. Cerca de las ocho de la noche, sin embargo, oí el grito del casero, desde la cocina, al pie de mi cuarto.

—No es necesario gritar —le dije—. Qué quiere.
 —Estoy recogiendo entre todos para reconectar los servicios.
 —¿Qué?
 —Que estoy haciendo una recolecta, para pagar los servicios mañana mismo.
 —Esa es su responsabilidad.
 —Y la de ustedes.
 —¿Que qué?
 —Pagan muy poquito, hombre. No sea conchudo.
 —No voy a pagarle nada.
 —Entonces necesito que se vaya.

Algo se apagó dentro de mí en ese exacto momento. Sé que continuó hablando. Quejándose de lo poco que pagaba yo por una habitación con baño. Lo sé. Tengo alojada esa información en un lugar enrarecido de mi memoria. Pero lo que con más nitidez recuerdo es que caminé, lentamente, hasta el mesón de la cocina y que tomé la piedra que usábamos para partir la panela. Que la sopesé en mis manos. Que me acerqué en silencio al casero y que él, como los otros, me miraba como si yo no fuera a atreverme a hacer algo tan temerario. Como si estuviera completamente por fuera de mis capacidades. Le partí el cráneo con el primer golpe, sin soltar la piedra. Luego, después de que se desplomó en el suelo, me monté sobre su barriga enorme y le asenté otras seis pedradas agarrando la piedra con las dos manos. Su rostro se hundió con cierta gracia indescriptible. La luz amarilla del foco de la cocina hacía que todo se viera con cierta gracia indescriptible. Natural, ¿entiende? Correcta.

En fin.

Esa es la razón por la que estoy acá. Es tu problema si quieres creerme o no. La gente suele no creerme nada. No me creyeron cuando dije que golpeé a Topo por accidente, cuando dije que no quise dejar bizco a Roberto, y tampoco cuando dije que no había sido mi intención matar a pedradas al casero aquel, que solo quería verlo, di tú, vuelto nada, como el Topo, di tú, una pedradita no más, bueno, cinco.

Cinco no más.

Nadie me cree.

Nunca.

Y ciertamente, tampoco me creen cuando digo que tengo un hermano mayor. ■



José Andrés Ardila
(Colombia)

Chigorodó, 1985.
 Estudiante de Periodismo de la Universidad de Antioquia. En 2012 ganó el Primer Estimulo al Talento Creativo de Antioquia, modalidad cuento, con el libro *Divagaciones en el interior de una ballena*. Ha publicado algunas crónicas y cuentos en *El Malpensante*, *Universo Centro* y El magazín digital de *El Espectador*. Pertenece al taller de escritura creativa de la Universidad de Antioquia.

Janeth
Posada



Ilustración: Clara Inés Velásquez

La otra oportunidad

A penas el marido dejó de respirar, los ojos de Aleida recobraron el brillo. Nadie lo notó porque ella no despegó el mentón del pecho, ni en el velorio, ni durante el entierro, ni en las noches siguientes. Pero terminadas las novenas, ya sola, sentada en el único sillón de la sala, alzó los ojos y agradeció al cielo su viudez.

Muy pronto volvió el color a sus mejillas y hasta en el cabello se advertía que estaba viva de nuevo. Pero ella se fijaba poco en su aspecto porque, cuando lo hacía, no se encontraba mucha gracia a sí misma, así que no se percató del cambio hasta una mañana en la que el patrón, como quien dice buenos días, le dijo que se veía rejuvenecida. Entonces un animal saltó dentro de su pecho como si esas palabras fueran una declaración de amor. Y otros ojos despertaron en ella para verlo a él.

Sin embargo, respondió al cumplido con una muy vaga sonrisa y se dispuso a servir el café del desayuno, temerosa de irlo a regar por la emoción. La señora solo bebió un sorbo, dio las gracias y salió apresurada camino al trabajo. Aleida se despidió de ella con una culpa recién nacida. El señor se quedó en casa, como siempre.

Y la mujer se dedicó a lo suyo, queriendo no pensar. En un par de horas los pisos estaban barridos, limpias las mesas, puesta la ropa en la lavadora. Era el momento del café de las nueve. Entró despacito a la habitación que hacía de oficina y lo vio a él, un libro en una mano y la otra apoyada sobre el bastón que le permitía mantenerse firme, y su alma de enfermera afloró y pensó en lo frágil que era el señor, y lo decente y lo amable; y al mismo tiempo la bestia sin forma que palpitaba bajo su piel la obligó a compararlo con el marido muerto. Pero antes de que el recuerdo terminara de tomar forma ella habló para espantarlo y anunció que el café estaba listo, media cucharada de azúcar y unas gotas de leche. El señor le dio las gracias y ella se sonrojó. Y quiso decir cualquier cosa pero de inmediato se le vino a la mente la señora, que siempre le daba regalos en navidad.

Y siguió mejor en sus asuntos; tendió la ropa, sacudió la biblioteca, adobó el pescado. Lo llevó luego al horno y preparó el resto del almuerzo, puso la mesa y llamó al señor. Él se sentó con la parsimonia propia de su cojera, con la serenidad de siempre, y Aleida se dijo para sí que era tan correcto el señor, que nunca se alteraba y no decía malas palabras. Cómo le gustaban los hombres que no decían malas palabras, en cambio el marido... No, en el marido no

quería pensar. Ya estaba muerto y así estaba bien. Se quedó de pie, junto a la mesa, viendo comer al señor, y soñando con que se sentaba a su lado y comía despacio, como la señora, y como ella, solo se llevaba a la boca pequeñas porciones de comida. La señora, de ella había heredado un montón de vestidos casi nuevos. “Ay, si la señora me leyera los pensamientos”, se dijo, sacudiéndose la cabeza mientras huía a la cocina.

Con la mesa limpia y los platos lavados retornó el silencio natural de la casa y ella se fue al cuarto de ropas a planchar finos trajes de dama, pantalones de dril, camisas de seda italiana. En estas se demoró y en un arrebato se llevó una al pecho y la apretó con fuerza, y en su estómago algo revoloteó. Como si abrazara fuego, la soltó casi de inmediato. Se pellizcó las mejillas en un inesperado acto de arrepentimiento y bajó los ojos pensando en el señor y en la señora e, inevitablemente, en el difunto, pero a ese quería olvidarlo de una vez por todas, así que, dejando para después las expiaciones, salió corriendo de la habitación.

Doblada la ropa, las plantas regadas, la cena para dos lista en el horno, el agua aromática para el señor y el té para la señora servidos. Como era costumbre, Aleida fue hasta el cuarto-oficina a despedirse de su patrón, pero el adiós doctor contenía un volveré pronto mi cielo que la mortificó, porque no podía olvidarse de la señora, la única patrona que le había dado días libres y pagados.

Se pasó los cuarenta minutos del viaje en bus repitiendo que estaba vieja para jugar a enamorada y tratando de olvidar el porte tan elegante del señor. Los diez minutos del camino a pie se le fueron recordando su vida vivida, su trabajo, los hijos que se cansó de añorar, el marido.

En su casa hizo lo que correspondía; y más tranquila, muy tarde ya, se acostó en la cama que apenas recién disfrutaba de verdad. Soñó que se vestía de verde claro para casarse con el señor y que la señora la miraba con enojo y el marido la señalaba con el dedo índice y luego trataba de agarrarla para evitar que fuera feliz. Se despertó sobresaltada y ya no pudo dormir. Buscó entre sus cosas una pequeña bolsa, solo para cerciorarse de que estuviera ahí, luego volvió a tenderse boca arriba con los ojos abiertos hasta que el reloj despertador sonó.

Se vistió con esmero esa mañana, asombrada de sí misma, mirándose al espejo más veces de las que lo había hecho en mucho tiempo, por primera vez lamentando las manchas que el sol le había ido dejando en la cara, así como los hilillos azules que le atravesaban las piernas. Y así, todas las mañanas que



le siguieron, siempre canturreando durante los diez minutos de caminata, pensando en qué haría de especial ese día para el señor, mirándolo a hurtadillas, sonrojándose, limpiando, arrepintiéndose, verificando que la bolsita continuara en su sitio, soñándose vestida de verde, espantándose ante el recuerdo del muerto que venía por ella y despertándose alterada, para volver a empezar.

Y de pronto, un día ya no fue capaz de mirar a la señora de frente cuando le llevó el café. Supo entonces, con un dejo de angustia, que no podía posponer más su decisión, y se sintió infeliz por su destino. Pero no había remedio, se dijo, su camino nunca había sido fácil y nunca le había dado satisfacciones. Este era otro sacrificio por algo que en verdad podía valer la pena. Trató de hacer sus tareas como de costumbre y, para su tranquilidad, nadie notó nada. Hubo café, ropa lavada, camas tendidas, pisos barridos, almuerzo a tiempo, camisas planchadas, todo con ojos nublados. Al finalizar hubo aromática y té. La cucharilla tembló entre sus manos mientras preparaba la bebida de la señora.

Dijo adiós desde la puerta y unos pasos vacilantes la llevaron hasta la parada del bus. Atravesó la ciudad, ajena al ruido y al roce continuo de los otros pasajeros, perdida en la pregunta por los días que seguirían. Al llegar a su casa, todo lo que hizo fue mirarse al espejo buscando una señal, algo que le indicara que lo que había hecho estaba mal, pero no logró ver nada. Luego sacó de la cartera la bolsita aquella que conservaba como un tesoro y se tendió en la cama. Se quedó mirándola casi con amor, convencida de que era su esperanza de una verdadera oportunidad para el futuro. Y por qué no, pensó, si ya meses atrás le había otorgado la posibilidad de que el marido se fuera volviendo, cada vez más, pasado. ■



Janeth Posada
(Colombia)

Medellín, 1979.
Ingeniera administradora de la Universidad Nacional. En la actualidad trabaja en la Revista Universidad de Antioquia. Ha publicado *El rastro de los días* (poemas, 2008) y *Cuando una mujer está triste* (Beca de creación en cuento de la Alcaldía de Medellín, 2009). Pertenece al taller de escritura creativa de la Universidad de Antioquia.

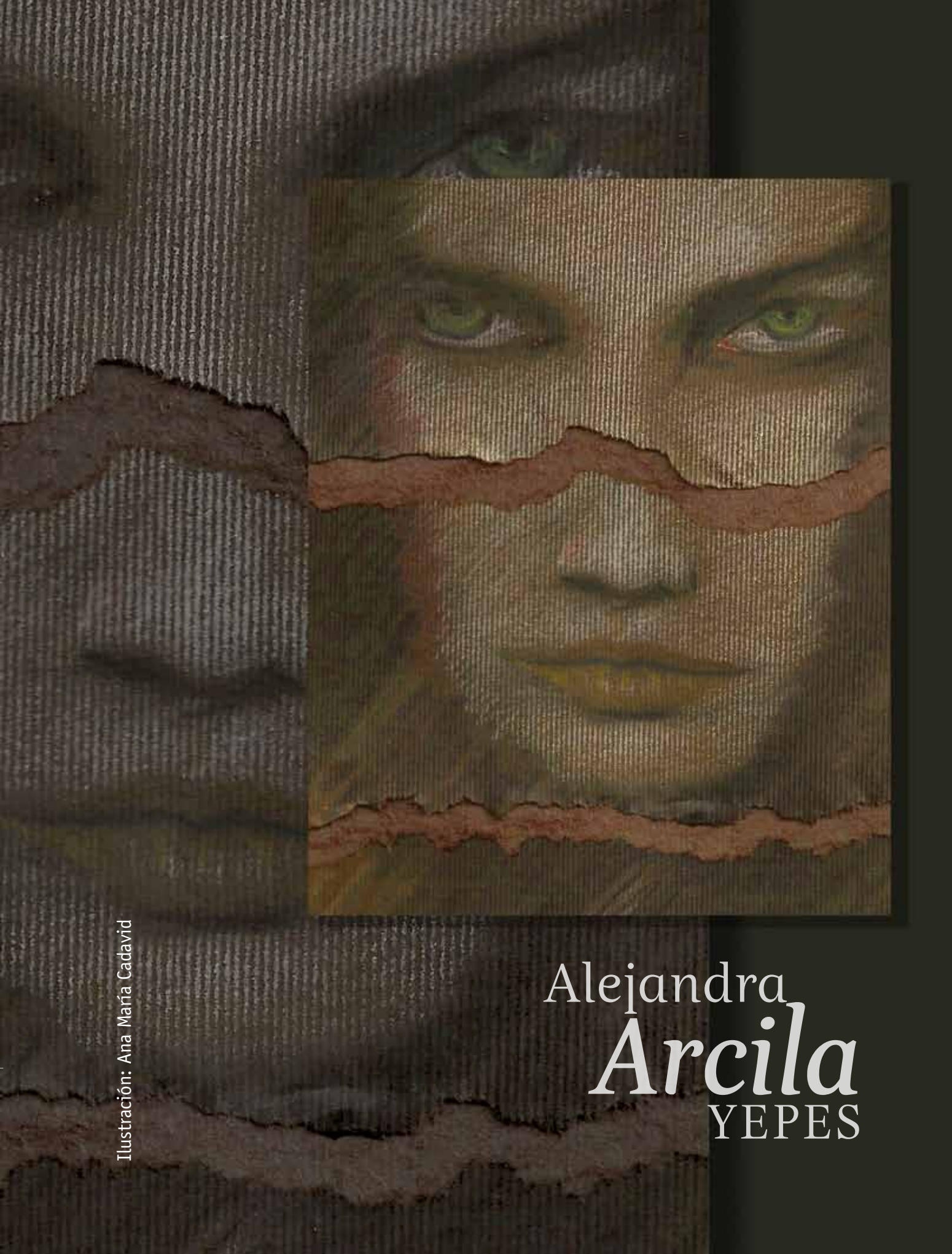


Ilustración: Ana María Cadavid

Alejandra
Arcila
YEPES

Mi reflejo

En ti habito. Mi continente, mi casa y mi único lugar. Por ti sedentaria y fiel. Enfermo ante tu ausencia, te espero tras la puerta como un animal. Me veo en ti y multiplico tu reflejo. Aprendo tus palabras para imitarte bien. Tu energía me levanta y tu aire me salva. Historia es lo que duras unido a mí. Nada nos precede y nada nos supera. Ley es tu palabra. Si nombras la luz, yo alabaré al sol, recogeré los frutos y colmaré tu cuerpo con sus beneficios.

Pero no pareces conmovido. Tu mirada desatenta delata una búsqueda. Te sueñas en un territorio distante. Me imaginas presa, amarrada por los pies y las manos. Aspiras a una existencia separada de mis favores. Te quejas de mi obediencia infantil y te burlas de mis pesadillas.

Bebes los tragos como si fueran a extinguirse y, de vez en vez, me miras para acordar un brindis que no pronuncias. Pones allí toda tu fe. Chocamos las copas sin dejarlas mezclar y bogas el líquido con fervor.

Me levanto y camino. Cruzo mis brazos y te doy la espalda. Voy hasta alcanzar el lago. Veo mi rostro desfigurado frente al movimiento del agua. Permanezco indiferente hasta que escucho un lamento. Pareces agobiado por algún dolor o por la falta de aire, pero, como ya es costumbre, te quedas sin hablar, no reclamas mi ayuda. Supongo, entonces, que el licor hiere y quema tu garganta. Imagino que el aire huye de tu pecho contraído y te aprieta como una joven anaconda. Espero, no hago nada.

Sin voltear, apagado tu quejido, supongo que yaces tieso.

Luz solar

Fuego. Fulminante bala que abre y arruina el cuerpo. Infierno de los no bautizados, los lascivos, los golosos, los avaros, los iracundos y holgazanes, los herejes, los violentos, los maliciosos y estafadores, los fríos de corazón.

Se enciende la lámpara. Abajo están las piedras, los animales y distintas formas humanas. Despertamos orientados por su luz, vitamina para el hombre. Todo hierve. Y empiezan las máquinas a andar y el mundo a contaminarse. Mi cuerpo pierde agua. La emisión me duele en los ojos. Agujas calientes van punzando los círculos que los contienen. Levanto mis manos, siento mis párpados y exploro mis cuencas. Me doblo sobre el suelo y llevo la cabeza hasta casi tocar mis rodillas. Aprieto, sin temblar. Mis dedos, cual tenazas, actúan como órganos involuntarios.

Me saco los ojos.

Eva

Mientras en un movimiento veloz y preciso hago de las cebollas unos cuadros diminutos, lo veo a él entrar acalorado. No me mira, no me saluda. Se quita los zapatos y deja su saco en el sillón. Enciende el televisor en cualquier canal que transmita las últimas noticias y se queda allí con las piernas estiradas, esperando su comida. Supone que no intentaré huir ni pelear. Olvida que no es seguro discutir y mucho menos ignorar a quien nos sirve la comida.

Lola

Escucho con atención lo que él tiene para decirnos mientras observo su cuerpo en reposo sobre un pupitre como el nuestro. Creo entender que se refiere a su figura y a su postura cuando nos habla de la belleza.

Cada semana acordamos un encuentro. Bebemos y leemos a Capote, a Proust, a Wilde, a Joyce, a Tolstoi. Escucho sus opiniones y tomo nota de aquello que considero importante, hasta que la conversación, poco a poco, se va desviando a preocupaciones íntimas. Va confesando despacio cada uno de sus miedos y cada uno de sus apegos. Su alma desnuda descubre lo que la mirada ingenua no halla. Me habla de su madre, de su mejor amigo y del revolucionario cubano, Fidel Alejandro Castro, personaje idealizado en su época universitaria. Atiendo paciente y permanezco en silencio mientras él se detiene para vomitar. Me quedo a su lado reparando su cabello pintado y su arete de plata. El tiempo deteriora las máscaras.

Mis elogios se hacen escasos y su proceder ya no me es tan atractivo. Se deja ver frente al espejo intentando extender las arrugas de sus ojos. Saca el pecho y esconde el abdomen. Se observa de lado a lado, inseguro. Se hacen invisibles las cualidades de quien me excitaba con el olor de su chaqueta de cuero. Y no es su madurez lo que me aterra. Su experiencia y sus formas me llevaron a él. Me abrumba saberlo frágil.

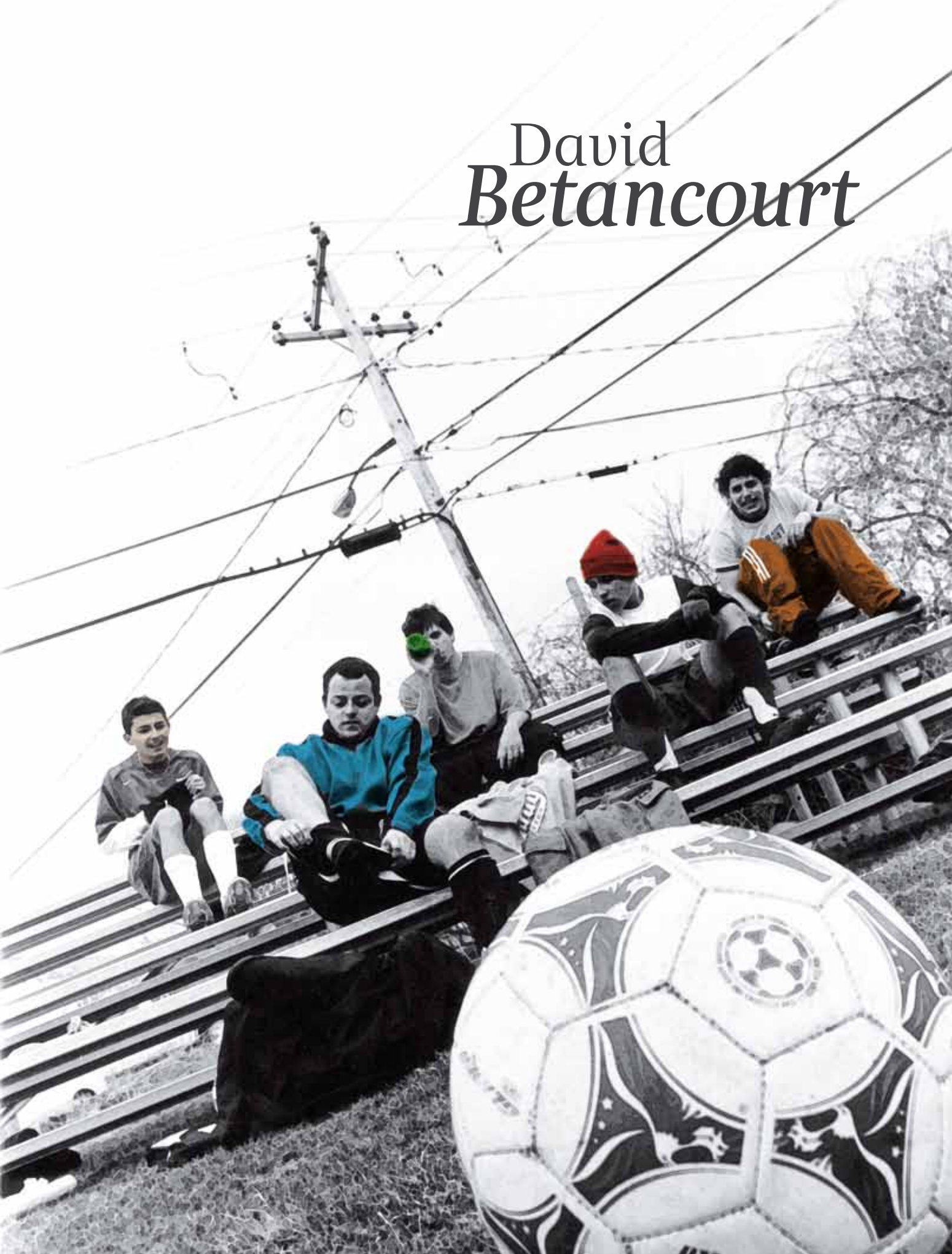
Deja de preocuparme su miedo a la soledad. ■



Alejandra Arcila Yepes
(Colombia)

Nació en Medellín. Ganadora de una de las becas de creación artística que otorga la Secretaría de Cultura de esta ciudad y cuyo producto es el libro *Mujeres de úteros vacíos*. Egresada de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Medellín. Algunos de sus textos han sido publicados en antologías literarias y en ediciones virtuales. Ha ejercido su profesión en entidades como la Agencia para el Desarrollo Regional de Antioquia y la Federación Antioqueña de ONG. Perteneció al taller de escritura creativa de la Universidad de Antioquia.

David
Betancourt



ÚLTIMO partido

Los partidos se pierden en el último minuto.

Alguien

Cómo no acordarme de tu último partido, Felipe, de tu tragedia. ¿Te acordás? Arrancaste desde nuestra portería con el balón pegado al pie y te sacaste a uno y a otro y a otro y a todo el equipo y te devolviste para volver a empezar; sacándotelos de nuevo. ¡Te perseguían como remordimientos! Y la veintiuna y la bicicleta y la rabona y un quiebre de cintura a la izquierda y otro a la ultraderecha; desbaratándolos. Y con la diestra y con la siniestra y túnel aquí y allá y de taquito y de pechito y de cabeza... El ídolo del barrio: vos solo, sin nosotros, Felipe Rodríguez, podías ganarle a cualquier equipo del barrio, del mundo. ¡Eras un sobrador, una barbaridad, un Maradona chiquito! Y un gol y otro y golazo. Tres en cinco minutos. Se les venía la avalancha. La historia se repetía. Seguro Los imperecederos (nunca vencen) se arrepentían de la apuesta.

Luego... Luego... todo cambió; para mal. ¿Quién se iba a imaginar que ese fuera tu último partido?

¿Te acordás?

Te decían VIH porque acababas con todas las defensas, hacías lo que se te daba la gana con los rivales sin importar que fueras el más pulga de los seis; parecía, a veces, que te llevaría el viento como una cometa. Toque y me voy y toque y me voy y centro al pecho y de chilena, de colombiana, de tizereta, de escorpión, de chalaca, y allí, justo allí, en las canchitas que nos alquilaba Chivirico, se clavaba el balón, como una bala. ¡Un dios, Felipe Rodríguez, un dios!

Con vos en la nómina les ganamos a todos; tan pequeños y les ganamos la litro a todos. A La toco y me vengo, a Fui a la pelota, a Ganen pero no abusen, a Los destalentados... Muchas veces a Los imperecederos, todos a Los imperecederos; por eso no entendíamos el porqué de desafiarnos.

¿Te acordás?

—¡Queremos jugar con ustedes! —te dijo el capitán de ellos, desafiándote.

Que apostemos tres litros, no uno, tres de Coca-Cola pura, una barra de salchichón cervecero y cincuenta mil para el ganador... Que habían entrenado, que nos tenían estudiados, que habían descubierto en aquello de la marcación personal la estrategia para vencernos, que nos tenían una sorpresa, que el 1-2-1-1 era letal. Que si nos daba miedo, que lo pactáramos a diez goles... En el momento no dijiste que sí. Se te hacía extraño el desafío: eran los peores, nosotros los mejores. Dijiste que nos consultarías la disponibilidad, nuestro punto de vista...

—¡Son muy malos, apostemos! —nos dijiste.

—¿Y si nos ganan? —pregunté—, si nos ganan de dónde sacamos la plata.

No había forma de que eso sucediera, el fin del mundo sería el día que nosotros, los dioses del balón, Los del otro equipo, perdiéramos con Los impecaderos (nos hiciste saber). Por eso apostamos.

—Eso sí —le dijiste a su capitán, como presintiendo tu destino—, no se vale llegar con gente rara. Jugamos los mismos cinco y con un solo cambio, ¡los mismos cinco! Nada de aparecerse por allá con la Gambeta Meléndez o con la Patrulla González..., nada de eso.

—Nada, los mismos cinco por equipo y un cambio —te aseguró.

¿Te acordás?

Qué tocata, qué dominio, qué *dribling*, qué espectáculo. Cinco a cero en diez minutos era el presagio de su derrota anunciada. Y acariciabas el balón con la planta del tenis y te los bailabas en una baldosa y les hacías ochos, dieciséis, sesentainueves y te librabas de la marca asfixiante y te divertías y hacías la pausa y los pases con la cabeza levantada y la gente se divertía y nosotros tus compañeros nos divertíamos, y hasta los rivales lo hacían también y te sacabas a uno y a los cinco...

Y me entregaste el balón (ahí nació el sexto) y te lo devolví de primera en nuestro campo, antes de la mitad de la cancha, así como Enrique a Maradona para que hiciera el gol frente a Inglaterra en el 86; la jugada de todos los tiempos: y te sacaste a cuatro en la carrera y giraste como un trompo dejándolos en el camino y llegaste a la portería y... y... y tá-tá-tá-tá-tá-tá-tá-tá, goooooooooool, goooooooooool.

Y volvías y hacías lo mismo. Y la patada violenta en la rodilla y vos al piso y la gente pidiendo falta y ellos argumentando falta pero de sopa y el chiste (ese equipo no tiene defensas sino autodefensas, qué carniceros), y te parabas como si nada y seguías como si tuvieras pilas y todo el mundo hablando de vos y las niñas del barrio babiándose por vos y preguntando que cuántos puntos has hecho y el Pitufito mirándote embobado y gritándote que vas a ser el orgullo del barrio y que ese balón te va a llevar rodando rápido a Europa y vos deseando que así sea para poder salir de este barrio tan peligroso y sacar a tu familia de la pobreza y tu hermanito pueda estudiar y continuabas luciéndote y los mari-guaneros hablando de vos y los de la loma hablando de vos y los de más arriba divirtiéndose, subiéndote al cielo, y el Pitufito recordando cuando eliminaron a su equipo y mirando para todas partes para que no lo eliminen a él en pleno partido y gol, qué golazo. Ya van siete; faltan tres.

Pero todo cambió de un momento a otro; como en el fútbol: de la felicidad pasamos a la tristeza absoluta. El público se quedó sin palabras; no lo podía creer, aún nadie lo cree. ¡La fatalidad había creado el sexto jugador, al Zarco, que no entraba aún a la cancha!

Tendría que ser un mago, un crack, un enviado del cielo para que Los imperecederos aguardaran el cambio hasta el último momento, para que apostaran de semejante manera y contra semejante equipo... ¿Qué estaban esperando? ¿Lo querían dejar para el final y sorprendernos, dejarnos ilusionar, cogernos cansados...? Sin embargo, y aunque siempre nos preocupó el tema, el partido estaba más que ganado, no importaba ya que entrara.

¿Te acordás?

Y ya cansado empezaste a perder el balón y la gente a gritar que la soltaras que eso no da leche y que si eras el dueño del balón y ellos toque que toque y el del cambio calentando, carburando, y nosotros pensando, mientras hacíamos los últimos esfuerzos, en el premio, y el sol quemando y las señoras de misa de doce corriendo por la cancha y el humo y las cervezas y las motos y el sudor y los muchachos malos en la esquina gritando disfrutando fumando y la música a todo volumen y los que llegaban preguntando cómo va el cotejo y vos sacando energías de no sé dónde, jugando a medias y con la lengua afuera y ocho cero y por fin, por fin, el grito que nos hizo brincar el corazón, que nos quedó retumbando: “Cam-bio, caaaaam-biooooo”.

Tan solo unos minutos después pasó lo que pasó.

Le dio el último plon, tiró el resto del cacho al suelo, se dopó con su polvito *blancomágico* y entró a la cancha levantando las manos, como un ídolo. ¡Del barrio no era!, pero los muchachos malos de por acá lo conocían y comentaban que el Zarco es de esa gente que es el arma de la fiesta. Siguió levantando las manos, haciéndose notar. No tardaron los silbidos y las risas, las carcajadas. Sus ojos estaban en otro mundo, y muy rojos. Con la cabeza rapada y un mechón en el copete que con el viento se movía libre; de camisa (amarilla) y pantaloneta (violeta), muy anchas (parecía un globo); sin tenis, sin guayos, con zapatillas negras y medias rojas. Esquelético.

—No se vaya a hacer partir, Felipe, juguemos a puro toque y me voy, toque y me voy —te dije, previniéndote de una lesión—. Solo nos faltan dos y este está de manicomio.

¿Te acordás?

Y corría y corría detrás del balón esperando la oportunidad de interceptarlo o de partir una pierna como mínimo. Y oooooleeeee, ooooooleeee, ooooooleeee, ooooooleeee, gritaban los aficionados en coro, y aplaudían todos y todos se reían y saltaban y el Zarco detrás del balón batiéndose y sin ningún éxito y los de su equipo se miraban entre sí decepcionados y afirmaban que

era un paquete y nosotros nos mirábamos ratificando la afirmación y sabiendo que ahora sí, ahora sí no había ningún riesgo de perder el partido. Y ooooooleeeeeee y las carcajadas y ooooooleeeeeee y los gritos y los murmullos y los del equipo sentíamos una sensación inefable, un vértigo en todo el cuerpo, una alegría inmensa.

¡Todo duró tan poco, Felipe, todo se derrumbó de un momento a otro!

Y en cinco minutos el Zarco ya no podía más. “A jugar con los de su edad, petardo”, gritaban. “Estás volando, Zarco ojirrojo, hacete uno de avioncito”, burlaban. “Zarco, goliador, dedícate a goliar bolsos que de eso sí sabés y dejá de inventar con el fútbol”, molestaban... Y Los imperecederos, decepcionados de su esperanza, de su refuerzo, abandonaban la cancha de a uno, con la mirada en el piso; renegando.

Y el Zarco nos miraba feo, amenazante, retador, como para que nos intimidáramos, nos desconcentráramos, nos muriéramos de miedo y abandonáramos el partido y nos declaráramos perdedores o nos dejáramos hacer los diez goles... Pero nosotros seguíamos divirtiéndonos con el balón y con la pelota del Zarco, recobrábamos energías, volvía el aire a los pulmones, no queríamos que el partido se acabara nunca, estábamos felices...

Y te le acercaste mucho, arriesgando un pie, y el túnel y el amague rompe cintura y la cabriola y la moto y la bicicleta y tiros al arco y a todas partes y la descarga y el balón rodando, perdiéndose por la loma, y los gritos y la gente corriendo y la moto perdiéndose abajo en la loma también y vos ahí, sin vida, con una bala en tu cuerpo que era para el Zarco (que corre, que se vuelve a salvar, que está rezado), ahí, tendido en el piso, con tu inocencia, a solo dos goles de la gloria y mamá llevándome a casa de la mano, arrastrándome para que no lllore más por vos, sacudiéndome la melancolía, evitándome imágenes... y Chivirico llevándose las arquerías para que no se las roben los oportunistas y los muchachos del barrio puedan hacer deporte y no se metan a malos. ■



David Betancourt
(Colombia)

Medellín, 1982.
Cuentista, periodista y filólogo hispanista. Ha publicado cuentos en periódicos como *El Tiempo* y *El Espectador*, y en revistas como *Odradek*, *el cuento* (Colombia), *Ónice* (Perú), *The Barcelona Review* (España) y *Río Grande Review* (Estados Unidos). Ha ganado varios concursos de cuento nacionales, además del Concurso Internacional de Escritura Creativa, Caracas, Venezuela, con su libro *Yo no maté al perrito y otros cuentos de enemigos* (2013). En 2011, Editorial Universidad de Antioquia publicó *Buenos muchachos*, su primer libro de cuentos.

Luis Arturo RESTREPO

CONTRA LA VOZ, choca la voz

El camino de una palabra a la otra
se hace abismo
y grieta por grieta
para no morir de hambre
las sílabas se aferran al último aliento

Y son los pájaros que tiemplan
aferrados a la tenue línea de la vida
los que ahora buscan la muerte

Qué decir entonces a la luz
al viento, a la piel que se oscurece
bajo la caricia constante
si ya el silencio se impone
y hace parte de nosotros en la huida

NOS FUE devuelta la tierra
que antes fuera de nuestros padres

Nos fue devuelta grano por grano
toda sobre la frente
que carga con el aullido de la muerte

Madre yace
suponemos
bajo la hierba que se seca al sol de la ira

Padre
según nos han dicho
padece aún la repartición de sus miembros
y en las noches sin luna implora por encontrarse

Nos fue devuelta la tierra
que antes fuera de nuestros padres

Intentaremos remover cada raíz
que se ata al pasado

Después de recoger la nueva siembra
dejaremos los surcos abiertos

nuestros pasos en los suyos
se encontrarán
codiciando la sangre

DEJAREMOS ARDER

las páginas cuya tinta fue el olvido

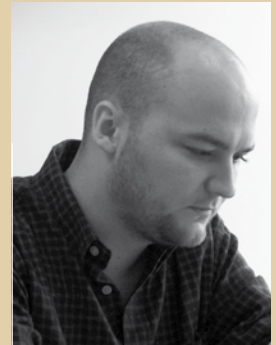
Nos sentaremos en torno a las llamas
procurando cegar nuestros ojos

En fin, la imaginación fue el reposo
que soportó los ladrillos de la casa

Ahora las grietas filtran como un golpe
el jardín deshecho

La realidad se nos impone
con mayor crudeza que el hambre

SIN EL fin de la oscuridad y la muerte
habría que hacerse con la palabra una casa
réplica del canto
reposo austero del cuerpo
vivo surgimiento de la luz
débil y precaria por cierto
pero luz al fin y al cabo
resistencia contra el olvido
que no perece en sangre
que no merece la sangre
hecha ritmo del corazón que latiendo bajo fuego
resistiendo
sílaba anhelada
se niega a resurgir ceniza
porque ceniza sobre ceniza
es la palabra con silencio y todo



Luis Arturo Restrepo
(Colombia)

Medellín, 1983.
Profesor de la
Universidad de
Antioquia. En 2009
ganó la VI Beca a la
Creación Artística
Ciudad de Medellín,
modalidad Poesía. En
2010 publicó *Apuesta
de cenizas*, su primer
libro. En 2011 partici-
pó en el XXI Festival
Internacional de Poesía
de Medellín como gana-
dor del Primer Premio
de Poesía Joven, organi-
zado por dicho festival,
con el libro *Réquiem por
Tarkovski*, publicado en
2012 en coedición del
Ministerio de Cultura de
Colombia y Sílabas
Editores. Perteneció al
taller de escritura creati-
va de la Universidad de
Antioquia.

Liliana Gastelbondo BERNAL

Vida

Todo lo cercano se aleja

Goethe

Fragmentos de adioses y reconocimientos
en la trampa de las horas.
Acostumbramos a hablar de eternidad
con otros tan equivocados como nosotros.

Ayer leímos una noticia:
Le dejo una carta a dios
antes de morir de hambre
pues el hombre necesita una huella,
una marca para justificar su doloroso caminar.

En cada época y país lo mismo
seguir en pie
sin saber cómo ni por qué
concluimos:
La vida es nuestra sombra
vista por animales ciegos.

Cajita de música

(Fragmento)

(Goodbye Nick Cave)

Los asesinos y los amantes
el dolor y el placer unidos
como en una tortura o en un carnaval.

Los amantes dijeron adiós
a las niñas deseosas de bailar
la melodía
que interrumpió
una mala noche sin sueño
dedicada a dialogar con las estrellas.

Muñeca rota

*Esta criatura solo conquistada,
todavía no amada*

Rainer María Rilke

1

Al principio acompañó mis juegos
con trajes de vivos colores
tomamos el té
o dábamos un paseo.

Rompíamos la vajilla
por descuido sorteábamos el aire
sin quedar un espacio para el suspiro.

2

Sin ton ni son íbamos de la mano
muy cerca la una de la otra
alimentábamos la piedad
en pupilas tiernas.

Eras mi princesa;
superestrella
mi más odiado tesoro.

El mañana y la imagen de
ojos revueltos
y de amaneceres ciertos.

3

Eras el plástico
la arcilla, el barro
todas las formas
consumidas por un viejo arte.

4

Luego te aparté
sin señalamientos
ni cargos en tu contra
o a favor.

Acumulaste hollín,
abandono y desgaste.
Tu figura merodeó
en los rincones sin habitar
de manos o raíces de cal.

5

Olvidada
tus piernas lloraron
quebradas
entre el concreto
que asfixia.

6

Humedeciste tu cuerpo
con agua, lágrimas,
sangre y sudor.

Sin embargo la mancha
se hizo con palabras
secas que incomodan
en el precipicio.

7

Después te expandiste por el mundo
y sus reyes
hacia el basurero sin eco.

Donde el flash
como un buitre
recordó una imagen
dividida
en instantes heridos.



*Liliana Gastelbondo
Bernal (Colombia)*

Nació en Ibagué en 1978. Es profesional en Estudios Literarios de la Universidad Javeriana. Algunos de sus poemas han sido publicados en diversas revistas y antologías nacionales, como la revista de poesía *Ulrika*, la *Antología de poesía contemporánea México y Colombia* (Cangrejo Editores, 2011) y la *Revista Casa Silva* (2012). *Vaso de tinta* es su primer poemario (Editorial Torremozas, 2011).

Ricardo *Contreras* SUÁREZ

Errancias

Yo también tuve miedo de mirar el mar, de seguir su ondulación hasta hacerme uno en la sal. Del hilo de una a otra orilla construí una barca y me hice intruso en la noche. La sed fue mi refugio. Pregunto ¿qué misterio sostiene una ola? Tal vez cierta vocación de ser aire, de agotar sobre la arena la armonía de lo precedero.

*

Podría quebrarme. Allanar el vacío de estos ojos hasta rozar la luz o el humo. Hacer de este pecho un armazón para los navíos extraviados, refugio de tempestades primigenias, bitácora para la memoria de la lluvia. Escribir un latido hasta escuchar su esquivo aliento animal. Así podría andar, ángel abnegado, hasta mi más profundo temor, hasta tu más remoto extravío, mas, ¿qué intemperie tan pura!

*

Situar una palabra con otra como quien espera barcos que zarparon por rutas de neblina. Su viaje es un pico de ave que se ahoga en su cantar. Un viento preñado de rumores salinos juega a hacer relojes de arena con mis pies. Me detengo. Este silencio es demasiado hondo y tal vez alguien me pueda enseñar a amar el exilio.

Al final sólo la isla: la clandestina sed de un regreso, el necio ardor por lo que no se ha de nombrar.

*

Hay una mancha en la hoja sobre la que escribo. Me quedo contemplándola y encuentro en sus líneas un pez que navega hacia la fina transparencia que nos separa. Ninguna letra había anunciado en mí tanta quietud. Aunque en este instante todo tiende a desaparecer, lluevo. Frente a toda derrota nos antecede un mar. El tiempo, que no sabe de peces, no entenderá la marca de las espinas en su cuerpo ni la necesidad de este naufragar sin motivo.



Ricardo Contreras Suárez
(Colombia)

Licenciado en Lengua Castellana y Comunicación de la Universidad de Pamplona, estudiante de la maestría en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Ha publicado el libro de poesía *Percepciones de la luz* (2009) y la novela gráfica ganadora de la beca a la creación del Centro Cultural de Moravia *El extraño caso del asesinato de Marcuse Circuse* (2012). Actualmente se desempeña como docente de la Secretaría de Educación de Medellín. Pertenece al taller de escritura creativa de la Universidad de Antioquia.



El rumano maldito

E. M. Cioran

(1911-1995)

ADOLFO
CASTAÑÓN

El primer libro de E. M. Cioran que tuve entre las manos fue *Précis de décomposition* [Breviario de podredumbre] (1949), de tapa roja y negra en la colección Idées de Gallimard. Lo compré en 1969, apenas veinte años después de editado por primera vez en París, en la librería de El Palacio de Hierro, Durango, que se encontraba —lo juro— en la planta baja. Más que leerlo, diría que lo bebí y saboreé como una mala buena leche nutricia y que, durante años, se me transformó entre las manos en una brújula y en un manual —se llamaba precisamente *Précis*, con voz de clínicas resonancias—, de buenas y malas maneras intelectuales o de peores y mejores modales. Parecía hecho para el adolescente que se creía furioso y nihilista, y que se reflejaba en el espejo con cara de bobo perplejo. No estaba al parecer de moda, y eran pocos los que lo conocían: Octavio Paz, que lo había tratado en París en los alrededores de Gallimard, Salvador Elizondo —que lo citó como epígrafe de su novela *Farabeuf*— y Esther Seligson, que lo guardaba debajo de la almohada como quien esconde un gusano ciego y gozoso, y no solo lo traducía sino que además sabía deslizarse con insidiosa travesura sentencias del rumano maldito sobre la alfombra de la conversación como si fuesen de ella.

Emile Cioran —una suerte de anti-*Emilio* de J. J. Rousseau— traía la prosa corrosiva de los que estaban hartos del banquete mucho antes de que este diera comienzo: Cioran era y es uno de esos autores que, al ponerse la mente en blanco, surgen en el trasfondo como el espacio acústico de un teléfono en suspenso a la espera de conexión. Chamfort, La Rochefoucauld, Pascal, Epicteto, Santa Teresa —junto con María Zambrano, una de las raras presencias

femeninas, ambas poderosas damas de España presentes en su obra— abrieron sus surcos en mí gracias al arado de este pensador que solo le resulta inclasificable a quien no lo ha sabido reconocer como una voz relampagueante caída en plena modernidad desde las alturas proféticas del Antiguo Testamento. No en balde el modesto hijo de un pope y perteneciente a una familia de sacerdotes ortodoxos en Rumania —isla latina a la deriva en un mar eslavo— se identificaba de joven con el mismísimo ahijado esenio de Juan el Bautista.

Junto a él había otro rumano que me llamaba a través de la distancia, Mircea Eliade, cuya voz pausada y grave, voz hospitalaria de fumador desvelado por lo sagrado —al igual que la de Krishnamurti—, me traía a la memoria la de los maestros de otras épocas: la figura del recluso de Sils-Maria, Federico Nietzsche, y la carcajada wagneriana de Zarathustra se dibujaban por aquel rumbo entre auroral y crepuscular. Pero Cioran estaba más cerca de lo que yo pensaba. Mis pronto queridos y pronto vueltos a querer José Luis Rivas y Héctor Subirats —los pilotos de la revista libertaria bautizada *Caos*, la nave botada por el anarco-catalán Ricardo Mestre Ventura— no solo lo habían leído, sino que incluso se habían llegado a tomar una foto con él en su legendaria buhardilla de la Rue Odéon, en París.

Gracias al “Savata”, como le decíamos a Fernando Savater, ese otro “hombre murciélagos”, el travieso anarco español admirador de los hermanos Marx, Cioran, la oveja negra disidente del pope ortodoxo, había sido traducido, editado y comentado en español. (Queda por documentar hasta qué punto el discurso corrosivo de Cioran vertido por Savater, Seligson y otros formó parte de la levadura crítica que germinó en la España de la transición y del destape y en las Américas marginales y posteriores al *Boom*).

Fernando Savater, y desde luego su cortejo y legión hechos época, contrajo a Cioran como quien cae víctima de una enfermedad crónica, ¿o habría que decir anacrónica salud? en aquella España tardo-franquista, y se puso a traducir —es decir, a imitar y a apropiarse en el sentido fuerte y clásico de la palabra— al descendiente del archimandrita ortodoxo que se había decidido no solo a salir de la glamorosa Bucarest,

donde conversaba animadamente con Petre Tutea, una suerte de Jorge Cuesta rumano, sino a transformarse en un escritor extraterritorial, para citar a contrapelo a George Steiner, a quien le hace tan poca gracia este tráfuga de la ortodoxia en un *outcast*, un apátrida para asentarse y echar raíces en ese idioma-cero que puede ser el francés (lo fue así, por ejemplo, poco antes para el irlandés Samuel Beckett). Cioran entra así de lleno al torrente sanguíneo de la nueva cultura hispanoamericana y transatlántica, de la que Savater, Rivas y Subirats eran para mí estandar-tes y pregoneros.

“Tengo dos amores... París y mi país”: a Cioran no se le puede aplicar la frase del brasileño Alberto Santos Dumont (1873-1932), uno de los padres de la aviación mundial, que fue popularizada como lema de una canción por la sensual Josephine Baker, luego célebre por su amor a los perros callejeros (a diferencia de Cioran, a quien las mascotas le daban asco) y quien cantaba y se derretía y fundía en un solo oscuro susurro. Al parecer, el sentencioso aforista ni se enamoró de Rumania, su tierra nativa, ni quedó cautivo de París —su ciudad madrastra, pero adoptiva—, ni siquiera del amor más que muy tardíamente (como se desprende de la intensa correspondencia que sostuvo a partir de 1979 con la profesora alemana Friedgard Thoma, autora de *Para nada en el mundo*), sino en todo caso de la región más vasta de la solitaria Europa del Este y de una abrasadora, desgarradora lucidez, al estilo de Sören Kierkegaard, enamorado de las heridas de Occam y de las llagas indomables de las voces proféticas del Antiguo Testamento, de esa letra de fuego con que el insomnio y la lectura iban tatuándolo piel adentro. De su minimalismo intelectual y ético solo encuentro un antecedente precursor en las aéreas figuras metálicas —qué casualidad— de otro rumano, Constantin Brancusi, cuyos árboles y pájaros han alcanzado los cielos más altos... en los precios de las subastas.

A semejanza de lo que antes sucedió con Martin Heidegger y Mircea Eliade, un puñado de investigadores —como Ilinca Zaripofol-Johnston¹ o Martha Petreu, también citada por Christopher Domínguez— fueron a buscar lo más o menos obvio, y a hurgar debajo de la mesa para encontrar lo que ya se sabía: una prehistoria

Alguna vez le preguntaron a Cioran si era “racista”:

“Sí, dijo, pero de la raza humana”.

juvenil seducida por el totalitarismo. No maravilla entonces que Cioran viera a Clío como algo abominable, y a la historia universal y regional como una nauseabunda tentación. Hay que recordar que, de un lado, algunos años antes, el immaculado Nikos Kazantzakis (1883-1957) había ido a dar testimonio *hic et nunc, in situ* de la tragedia de la España que se suicidó en la guerra civil, como dice María Zambrano, y, del otro, que los jóvenes rumanos de la generación de Ionesco, Eliade y Cioran leyeron con “temor y temblor” la obra de los místicos españoles y de Miguel de Unamuno.

Apartado en su buhardilla como un Padre del Desierto, reacio a los concursos y a los premios, al margen de los grandes discursos redentores, pero provisto de un olfato literario que le permitía sentir de lejos a quién le olían mal los pies del verso, Cioran supo fraguar, con las cenizas de la fe y de la esperanza, revocadas frases de platino y libros de esmeralda, inspirados, si se puede decir así, en la imposibilidad de la inspiración y en la imposibilidad de imaginar al otro que en él deseaba al otro, al prójimo, al semejante fraterno. Además de inventar un idioma y de crear una obra memorable y sentenciosa, capaz de codearse con Oséas y Jeremías, con Isaías, Rumí o Rivarol, E. M. Cioran fue capaz de dar un nuevo aliento a la figura del escritor pordiosero que puede decirlo todo porque no le debe nada a nadie, para citar esa voz con que Roland Barthes saludó al místico energúmeno Léon Bloy.

Alguna vez le preguntaron a Cioran si era “racista”: “Sí, dijo, pero de la raza humana”. No era un juego de palabras. “Los espejos y la cúpula son abominables porque multiplican a los hombres”, advierte J. L. Borges. Ese recelo ya no por lo demasiado humano sino por la demasiada humanidad lo traía Cioran en los bolsillos, al alcance de la mano. No era zurdo. No escribía de derecha a izquierda, se hacía el que no sabía griego. Escribía mucho, destruía o abandonaba casi todo lo escrito o iniciado. Tal vez eso explique

el hecho de que, después de morir él en un asilo de ancianos, luego de cuatro o cinco años de maltratos a manos del inasible Dr. Alzheimer, y más adelante su abnegada viuda y editora Simone Bouè, que lo seguiría poco después de terminada la tarea editorial, la anticuaria, a quien la dueña de la buhardilla donde vivieron le vendió las cajas y cajas de manuscritos inéditos, interrumpidos, borradores, “tentaciones de existir”, se descubriera a sí misma dueña de un tesoro de manuscritos no publicados y acaso impublicables, que son como una bomba de tiempo en el mercado de valores literarios (o de la literatura como una marca registrada: los manuscritos valen aproximadamente medio millón de euros²). Así, Cioran, el invitado incómodo, el agente explosivo, incluso después de muerto aparece como un “aciago demiurgo” —al menos de los editores—, como un profeta cripto-gnóstico o un antiprofeta sufi que anuncia al nuevo Adán, que ya se perfila en el horizonte y que avanza con paso trastabillante hacia el tartamutismo integral antes de zozobrar definitivamente en la inanidad —el silencio, como dice Álvaro de Mattos, es algo que hay que merecer.

Irónicamente, Cioran, dulce como un cardo, está llamado a perdurar con su corona de erizos por el sencillo motivo de que sus razones blasfemas pero exactas son tan perfectas que sueñan a bendición en medio de la granizada de la estulticia. ■

Adolfo Castañón (México)

(1952). Poeta, ensayista, traductor, editor y crítico literario. Entre su obra publicada destacan: *El pabellón de la límpida soledad* (1988), *Arbitrario de la literatura mexicana* (1993), *América sintaxis* (2005), *Viaje a México* (2008) y *Alfonso Reyes, caballero de la voz errante* (ed. aumentada, 2013).

Notas

¹ Ilinca Zarifopol-Johnston. (2009). *Searching for Cioran*, editado por Kenneth R. Johnston, prefacio de Matei Calinescu. Bloomington: Indiana University Press. Incluye algunos de los artículos publicados por Cioran durante su visita a la Alemania Nazi, en 1934.

² Antonio Jiménez Barca. “Cioran salvado por la anticuaria”. *El País*, domingo 21 de diciembre de 2008.



El tema del viejo y la joven en la obra de J. M. Coetzee

LUIS
FERNANDO
AFANADOR

En febrero de 2006, J. M. Coetzee publicó en *The New York Review of Books* una brillante y polémica reseña sobre *Memoria de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez, titulada “La bella durmiente”. Allí, el escritor sudafricano abordaba el tema de la pedofilia —el deseo de un hombre mayor por niñas menores de edad—, presente en la mencionada novela del escritor colombiano y en otra anterior, *El amor en los tiempos del cólera*:

La novela de Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* termina mientras Florentino Ariza, unido por fin a la mujer que amó desde lejos toda su vida, recorre el río Magdalena en un vapor en el que ondea la bandera amarilla del cólera. Tienen setenta y seis y setenta y dos años respectivamente. A los efectos de brindar toda su atención a su adorada Fermina, Florentino tuvo que romper su relación con una chica de catorce años de la que era tutor y a la que había iniciado en los misterios del sexo durante citas dominicales en su departamento de soltero (la joven aprende rápido). Rompe con ella en una heladería, sundae de por medio. Perpleja y desesperada, la chica se suicida con discreción, llevándose su secreto a la tumba. Florentino derrama una lágrima en privado y siente intermitentes punzadas de dolor por la pérdida, eso es todo.

América Vicuña, la chica a la que un hombre mayor seduce y abandona, es un personaje salido de Dostoievski. El marco moral de *El amor en los tiempos del cólera*, un trabajo de considerable peso emocional pero de todos modos una comedia, de la variedad otoñal, no tiene la amplitud necesaria para contenerla. En su decisión de tratar a América como un personaje menor, una más de la larga lista de amantes de Florentino, y de no explorar las consecuencias de la afrenta, García Márquez se adentra en un territorio inquietante en términos morales. De hecho, hay indicios de que no está seguro de cómo manejar la historia de la joven. Su estilo verbal suele ser enérgico, ágil, creativo y característico, pero en las escenas de las tardes de domingo entre Florentino y América encontramos ecos de la Lolita de Vladimir Nabokov. Florentino desviste a la chica “pieza por pieza con engaños de bebé: primero estos zapatitos para el osito, [...] después estos calzoncitos de flores para el conejito, y ahora un besito en la cuquita rica de su papá”. Florentino es un solterón, poeta aficionado, escritor de cartas de amor, asiduo concurrente a conciertos, de hábitos algo mezquinos y tímido con las mujeres. Sin embargo, a pesar de su timidez y su falta de atractivo físico, en el transcurso de medio siglo de seducción subrepticia hace 622 conquistas, de las que lleva registro en una serie de cuadernos.

En todos esos sentidos, Florentino se parece al narrador sin nombre de *Memoria de mis putas tristes*. Al igual que su predecesor, este hombre lleva una lista de sus conquistas con miras a un libro que planea escribir. Su lista llega a las 514 antes de renunciar a seguir contando. Luego, a una edad avanzada, descubre el verdadero amor, no en una mujer de su propia generación, sino en una chica de catorce años. Los paralelismos entre ambos libros, publicados con veinte años de diferencia, son tan llamativos que es imposible ignorarlos. Sugieren que, en *Memoria de mis putas tristes*, García Márquez puede haber intentado otra versión de la historia artística y moralmente insatisfactoria de Florentino y América en *El amor en los tiempos del cólera* (Ibarburu, 2006).

“García Márquez se adentra en un territorio inquietante en términos morales”, dice Coetzee en su reseña, y su afirmación llama la atención

pues proviene de un autor que incluye en varias de sus novelas la pasión de un hombre mayor por una joven, para la cual no parece haber impedimentos morales. En su novela *Desgracia*, leemos:

Para ser un hombre de su edad, cincuenta y dos años y divorciado, a su juicio ha resuelto bastante bien el problema del sexo. Los jueves por la tarde coge el coche y va hasta Green Point. A las dos en punto toca el timbre de la puerta de Windsor Mansions, da su nombre y entra. En la puerta del número 113 le está esperando Soraya. Pasa directamente hasta el dormitorio, que huele de manera agradable y está tenuemente iluminado, y allí se desnuda. Soraya sale del cuarto de baño, deja caer su bata y se desliza en la cama a su lado.

— ¿Me has echado de menos? — pregunta ella.

— Te echo de menos a todas horas — responde. Acaricia su cuerpo moreno como la miel, donde no ha dejado rastro el sol; lo extiende, lo abre, le besa los pechos; hacen el amor. Soraya es alta y esbelta; tiene el cabello largo y negro, los ojos oscuros, líquidos. Técnicamente, él tiene edad más que suficiente para ser su padre; técnicamente, sin embargo, cualquiera puede ser padre a los doce años. Lleva más de un año en su agenda y en su libro de cuentas; él la encuentra completamente satisfactoria. En el desierto de la semana, el jueves ha pasado a ser un oasis de *luxe et volupté*.

En la cama, Soraya no es efusiva. Tiene un temperamento más bien apacible, apacible y dócil. Es chocante que en sus opiniones sobre asuntos de interés general tienda a ser moralista. Le parecen ofensivas las turistas que muestran sus pechos (“ubres”, los llama) en las playas públicas; considera que habría que hacer una redada, capturar a todos los mendigos y vagabundos y ponerlos a trabajar limpiando las calles. Él no le pregunta cómo casan sus opiniones con el trabajo mediante el cual se gana la vida.

Como ella lo complace, como el placer que le da es inagotable, él ha terminado por tomarle afecto. Cree que, hasta cierto punto, ese afecto es recíproco. Puede que el afecto no sea amor, pero al menos es primo hermano de este. Habida cuenta del comienzo tan poco prometedor por el que pasaron, los dos han tenido suerte: él por haberla encontrado, ella por haberlo encontrado a él.

Sus sentimientos, y él lo sabe, son complacientes, incluso conyugales. (Coetzee, 2003, pp. 7 y 8).

Coetzee es un escritor provocador, políticamente incorrecto, y, por supuesto, *Desgracia* lo es a cabalidad, no solo en términos eróticos sino también históricos y culturales: lo que esa obra pone en tela de juicio es, ni más ni menos, la viabilidad de Suráfrica como país. Y lo que le ocurre a su protagonista, David Lurie, tiene un simbolismo relacionado estrechamente con la situación social. Sin embargo, ese no es el tema que nos ocupa. Coetzee llama la atención sobre la moralidad de los personajes de García Márquez, pero finalmente celebra su valentía al defender la paidofilia —aunque no la comparta— y mostrar que esta no tiene que ser “un callejón sin salida para el amante y la amada”. A juicio de Coetzee, el gran logro del escritor colombiano en *Memoria de mis putas tristes* consistió en haber demolido el muro que se levantaba entre la pasión erótica y la pasión de la veneración o culto a la virgen, sincretismo de gran arraigo en los países de tradición cristiana y, en especial, en el sur de Europa y en América Latina. Con lo que no está de acuerdo Coetzee —y por eso dicha novela le parece una obra menor— es con algo que comparto plenamente: García Márquez soluciona ese conflicto mediante un amor pueril y poco convincente. Resulta difícil creer en el enamoramiento tardío de un redomado putaño de 90 años.

David Lurie y otros personajes mayores de Coetzee se sienten atraídos por mujeres jóvenes —“técnicamente, él tiene edad más que suficiente para ser su padre” (p. 7)— pero quizás no estarían dispuestos a cruzar el límite de la minoría de edad. Sin reatos morales frente al hecho de pagar por el sexo, la juventud y la belleza, David Lurie establece una relación mercenaria pero altamente satisfactoria para dedicarse con tranquilidad a sus labores intelectuales: es un especialista en literatura romántica. Su precario paraíso será roto por un encuentro casual. En la calle se encuentra con Soraya, su servidora sexual, en su otra vida, la pública, con sus dos hijos, y ella, al sentirse descubierta, cancelará para siempre sus encuentros semanales y quedará cerrada la válvula de escape en la rutina del distinguido profesor. Ahí empieza su “desgracia”. La ruptura lo lleva a incursionar en el peligroso campo de las relaciones eróticas entre profesores y alumnos. Un terreno ambiguo, polémico, aunque de una sola faceta —de malos

y buenos— para los cazadores de brujas. David Lurie seduce a su alumna Melanie Isaacs y es llevado a juicio por acoso sexual. Extrañamente, no discute, no se defiende; acepta su culpa y la sanción social que le imponen. Al igual que Yoshio Eguchi, el personaje de *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunari Kawabata, una de las novelas emblemáticas del erotismo senil, terminará desencantado del sexo. Amargo y desolado concluye el profesor Lurie, para quien el deseo es una carga sin la cual estaríamos mejor: como el filósofo Orígenes, hubiera preferido castrarse porque envejecer no reviste ninguna elegancia y lo único que queda es concentrarse en hacer lo que hacen los viejos: prepararse para morir.

Coetzee es un escritor provocador,
políticamente incorrecto, y,
por supuesto, *Desgracia* lo es
a cabalidad, no solo en términos
eróticos sino también históricos
y culturales.

No obstante, el deseo es terco, incluso en los viejos y en los novelistas. En *El hombre lento*, Coetzee retomará el tema. Paul Rayment, ex fotógrafo de 60 años y quien lleva una existencia tranquila y acomodada en Adelaida, sale un día a hacer diligencias en bicicleta, como es su costumbre. Pero un carro conducido por un joven imprudente lo atropella: vuela por los aires y queda inconsciente. La buena noticia es que habría podido morir y se salvó; la mala es que deben amputarle la pierna derecha por encima de la rodilla. Tuvo un accidente desafortunado y su vida dará un giro radical. Ya nunca más volverá a ser el de antes, nunca volverá a subir a Black Hill, nunca bajará a toda velocidad por las curvas de Montacute. Su universo se ha contraído hasta convertirse en un apartamento y no volverá a expandirse.

En términos de la narrativa de J. M. Coetzee, donde son comunes las historias duras y los

personajes abocados a situaciones excepcionales, Paul Rayment ha sufrido una desgracia. Otra desgracia que se convertirá en una exigente prueba moral que puede salvarlo o llevarlo a la destrucción si no la asume plenamente. Situaciones límite, destinos enfrentados a difíciles encrucijadas: ese es el territorio preferido por Coetzee para reflexionar acerca de la condición humana: “¿Qué es perder una pierna, desde una perspectiva global? Desde una perspectiva global, perder una pierna no es más que un ensayo general para perderlo todo” (Coetzee, 2005, pp. 20-21). El asunto de esta novela es entonces la vejez y cómo prepararnos para lidiar dignamente con esa etapa final de decadencia y deterioro.

Rayment no tiene familia. Llegó a Australia a los cuatro años precedente de Toulouse, en compañía de su madre, su padrastro y su hermana mayor. Pero ellos murieron y hace años se separó de su esposa Henriette, con la cual no tuvo hijos. Es un hombre solo que además se niega de plano a aceptar una prótesis: no quiere conformarse con pobres y tristes sucedáneos. En consecuencia, para afrontar en la práctica la nada fácil vida de lisiado que le espera, deberá obtener los servicios de una enfermera, vale decir, una mujer con capita blanca y zapatos sobrios, de voz cantarina, que lo tratará como a un niño o un idiota: “Ahora, si él quiere que Sheena le lave la pilila, tiene que pedirlo con mucha educación. Si no, va a pensar que Sheena es una de esas niñas malas. Esas niñas malas, muy malas” (p. 28).

Y eso será lo que le ocurra hasta que aparezca Marijana Jokic, inmigrante croata de mediana edad, casada, con tres hijos, algo gruesa y con aire de matrona, pero todavía con una belleza capaz de perturbar. Rayment cede al encanto de Marijana, que lo cuida con eficiencia y, sobre todo, sin dobles sentidos ni ridiculeces. Y no tarda en quedar perdidamente enamorado de ella y de sus hijos. Porque con su desesperado amor crepuscular también le llega una amarga revelación: el gran error de su vida consistió en negarse a tener hijos: “Ahora, por el contrario, no tener hijos le parece una locura, una locura gregaria, incluso un pecado. ¿Qué mayor bien puede haber que crear más vida, más almas? ¿Cómo se llenará el Paraíso si la Tierra deja de enviar sus cargamentos?” (p. 38).

“Desde una perspectiva
global, perder una pierna
no es más que un ensayo
general para perderlo todo”.

A esa altura del relato irrumpe Elizabeth Costello, la vieja lúcida e implacable, protagonista de la novela anterior de Coetzee. Este hecho implicará un cambio cualitativo en la narración, que se vuelve más compleja al abrir dos planos —realidad y ficción— y un diálogo entre personaje y autor —Elizabeth Costello como álgter ego de Coetzee—. Rayment querrá a toda costa seguir adelante en su imposible historia de amor y mecenazgo con la familia Jokic, y Costello, su conciencia crítica, tratará de disuadirlo y mostrarle lo absurdo e ilusorio de su actuación, en la que no pasa de ser un pelele. Una tarea bastante ardua: no es fácil enseñar a desprenderse del cuerpo y sus vanas fantasías —“¡Ah, la juventud!”— y tampoco lo es demostrar las ventajas de una vida espiritual y sabia a un simple vecino del barrio Coniston Terrace, Adelaida Norte. Es decir, a cualquiera de nosotros.

Pese a la requisitoria de la señora Costello —¿la mala conciencia de Coetzee?—, en *Diario de un mal año* volverá de nuevo a la carga. Un escritor de 72 años, reconocido mundialmente, vive solo en un apartamento de Sídney. Por cierto, se llama John, nació en Suráfrica y escribió un libro titulado *Esperando a los bárbaros*. El guiño autobiográfico es claro aunque el autor tampoco quiere permanecer en un realismo al pie de la letra: la señora Sanders cree de verdad que su

vecino es un escritor colombiano. Una editorial alemana ha tenido la idea de publicar un libro en el que seis eminentes escritores de distintos países expresen sus puntos de vista sobre los temas que ellos elijan, y en el que entre más polémicos y más se pronuncien sobre lo que va mal en el mundo de hoy, mejor. Se llamará “Opiniones contundentes” y John, desde luego, es uno de los invitados al proyecto.

Las “opiniones contundentes” de John sobre el terrorismo, los torturados de Guantánamo, la invasión a Irak, la economía global, el papel del Estado, las universidades, Tony Blair, la paidofilia, la matanza de animales, la física cuántica y el diseño inteligente, son algunas de las numerosas reflexiones que leeremos. Pequeños ensayos, lúcidos y provocadores. Sin embargo, este es apenas el tercer piso de la novela. En el condominio de su edificio reside Anya, una perturbadora y atractiva muchacha de origen filipino que John ha visto en la lavandería comunal. Como pretexto para acercarse a ella, le ha ofrecido una buena suma para que sea su secretaria: debe digitar las “opiniones contundentes” que él graba en un dictáfono. La relación que se irá desarrollando entre John y Anya es el segundo piso de la novela, que mostrará sus diálogos y cada uno de sus puntos de vista. Anya tiene una pareja, Alain, un pragmático y ambicioso financista, el polo opuesto de John. La vida de Anya con Alain constituye la tercera línea narrativa de la novela, su primer piso. En principio, otra relación sexualmente interesada. Le dice Anya a John:

No es cierto, nunca me ha dicho tal cosa, es demasiado cortés para hacerlo, pero lo pensó. Lo pensó desde el primer momento. Qué bonito culo, se dijo, uno de los culos más bonitos que he visto en mi vida. Pero nada en el coco. Si fuera más joven, pensó, cómo me gustaría tirármela. Confíselo. Eso es lo que pensó (Coetzee, 2007, p. 109).

No obstante el comienzo poco prometedor, esta relación, en el marco de un erotismo sutil, sublimado, irá creciendo hasta convertirse en una hermosa amistad y en una influencia positiva para ambas partes. Anya, con sus inteligentes observaciones, conseguirá que el libro de John pase de ser un ensayo de “opiniones contundentes” a otro de “opiniones suaves”, más irónicas, más llenas de

vida. Por su parte, John le permitirá a Anya crecer como persona y conocerse a sí misma. Así lo reconocerá: “En cierto modo, me ha abierto usted los ojos, eso lo admito. Me ha mostrado que existe otra manera de vivir, teniendo ideas, expresándolas claramente y esas cosas” (p. 219).

El abrazo final entre Anya y John tal vez no resuelva ese drama antiguo y terrible de la vejez enamorada de la juventud, que es la belleza y la vida. De la mente que no envejece y quiere permanecer, atrapada fatalmente en un cuerpo que se deteriora. Una historia que solo puede ser trágica como lo es *La casa de las bellas durmientes* o *Muerte en Venecia*, donde el profesor Aschenbach, rindiéndose sin apelación ante los sordos poderes de la muerte, sabe que detrás de su deseo por Tadzio —un muchacho fatuo— lo que hay en realidad es un amor sin esperanzas ante la vida y la belleza que huyen. Pero ese abrazo entre Anya y John, de cualquier manera, es una mejor opción, más digna, más humana, que la castración de Orígenes:

Así permanecemos un momento. *Vaya, quien puede imaginar los designios del Señor*, me dije. En el fondo de mi mente había también un verso de Yeats, aunque no podía recordar las palabras, solo la música. Entonces di el paso requerido y la abracé, y durante todo un minuto permanecemos abrazados, este viejo encogido y aquella encarnación terrena de la belleza celestial, y podría haber continuado durante otro minuto, ella lo habría permitido, generosa como era; pero me dije: *Ya es suficiente*, y la dejé marchar (p. 206). ■

Luis Fernando Afanador (Colombia)

Abogado con maestría en literatura. Fue catedrático en las Universidades Javeriana y de los Andes. Ha publicado *Extraño fue vivir* (poesía, 2003), *Toulouse-Lautrec, la obsesión por la belleza* (biografía, 2004), *Un hombre de cine* (perfil de Luis Ospina, 2011) y “El último ciclista de la vuelta a Colombia” (en *Antología de la crónica latinoamericana actual*, 2012), entre otros. Es colaborador habitual de varias revistas colombianas. Actualmente es crítico de libros de la revista *Semana*.

Bibliografía

Coetzee, J. M. (2003), *Desgracia*, Barcelona: Debolsillo.
——— (2005), *Hombre lento*, Barcelona: Mondadori.
——— (2007), *Diario de un mal año*, Barcelona: Mondadori.
Ibarburu, Joaquín [trad.] (2006, 2 de abril), “García Márquez según Coetzee”, *Clarín*. Recuperado de www.clarin.com.

SOFÍA KOVALÉVSKAYA



la reina de la matemática

El nombre de la célebre matemática rusa Sofía Kovalévskaya (1850-1891), la primera mujer en la historia de la ciencia que obtuvo la plaza de profesora universitaria y ganó con sus investigaciones el prestigioso premio de la Academia de Ciencias de París, se relaciona más que todo con sus descubrimientos en la matemática y la astronomía. En muchos libros de la historia de la ciencia y en salones universitarios podemos ver su retrato que representa a una mujer de facciones nobles y un tanto pronunciadas, de ojos grandes y pensativos, mirada perspícaz y cabello oscuro recogido en un sencillo peinado sin el menor atisbo de coquetería femenina. Aunque en Rusia y en otros países se han publicado numerosas investigaciones dedicadas a la vida y obra de esta gran mujer, a la mayoría de los biógrafos de Kovalévskaya parece interesarles únicamente sus descubrimientos y triunfos científicos, mientras las otras facetas de su personalidad —mujer, esposa, madre, revolucionaria, luchadora por los derechos femeninos, autora que escribía no solo tratados matemáticos sino también novelas, poemas, memorias y obras de teatro— quedan opacadas por la grandeza de su hazaña científica. Tratemos de conocer un poco más a la verdadera Sofía Kovalévskaya, no solo a la gran científica sino también a una mujer con esperanzas, temores, frustraciones y sueños sobre el amor y la felicidad.

Nació el 3 de enero de 1850 en Moscú, donde su padre, el general de artillería Vasili Corvín-Krukovski, administraba la armería principal de la ciudad. Cuando la niña tenía seis años, su padre se jubiló del ejército y se retiró con toda su familia a su hacienda en Políbino, en la actual región de Pskov al noroeste de Rusia. En aquella finca tranquila y retirada, lejos de las grandes ciudades y cataclismos de la época, transcurrió la niñez de Sofía, quien creció en la vieja mansión familiar a orillas de un pintoresco lago rodeado por los seculares bosques de robles y pinos junto a su hermana mayor Ana y su hermano menor Fédor. Una famosa anécdota cuenta que cuando el padre de la familia mandó remodelar las habitaciones de sus tres hijos, a los obreros contratados para la obra no les alcanzó el tapizado para el cuarto de Sofía, y no se les ocurrió nada mejor que empapelar las paredes con las páginas de un viejo libro que resultó ser un curso de conferencias de Mijaíl Ostrogradski, el famoso profesor de matemática del Instituto de Ingenieros de San

Petersburgo y miembro de honor de varias academias europeas, sobre el cálculo diferencial e integral. ¿Definiría aquel episodio el destino de Sofía? La niña pasaba largas horas sumergida en aquel mundo extraño de números y símbolos matemáticos que, según sus propias palabras, le parecía tan fascinante como el mundo de los cuentos de hadas a otros niños de su edad.¹

La educación de las señoritas de alta sociedad rusa del siglo XIX se basaba principalmente en el estudio de idiomas, poesía, música y danza, considerados requisitos indispensables para encantar a los potenciales pretendientes y hacerse a un buen partido, pero tanto Sofía como su hermana Ana, para gran desesperación de sus padres, se negaron a aceptar aquellas reglas ancestrales y optaron por buscar su propio camino en la vida. Ana, dotada de gran talento literario, escribía novelas y cuentos sobre el trágico destino de intelectuales rusos bajo el régimen zarista y otros problemas sociales que, al igual que la célebre francesa George Sand, publicaba bajo un seudónimo masculino; su obra fue altamente reconocida por diferentes críticos y escritores famosos, incluido el gran Dostoievski.² A su vez, Sofía no dejaba de sorprender a sus tutores con su talento para resolver en un abrir y cerrar de ojos los más complicados problemas matemáticos. Ambas jóvenes soñaban apasionadamente con salir de aquella prisión en que se había convertido para ellas la casa familiar, mientras el general retirado buscaba pretendientes acaudalados y de buen apellido para sus hijas. Finalmente, Ana y Sofía no aguantaron más y, desafiando abiertamente la sagrada voluntad paterna, escaparon a San Petersburgo.

Pero la soberbia capital del imperio no recibió con brazos abiertos a aquellas provincianas rebeldes. Los escasos ahorros de las hermanas Corvín-Krukovski apenas les alcanzaban para vivir, y sus sueños de educación superior estaban igual de lejanos que en el conservador ambiente provinciano debido a que en la sociedad rusa de los años sesenta del siglo XIX se percibían unas tendencias bastante contradictorias. Por un lado, la abolición de la servidumbre de campesinos en 1861, la prohibición de la flagelación y otros castigos corporales en los marcos del nuevo Reglamento Judicial de 1864, la modernización del ejército y la marina, la democratización de las

elecciones de las autoridades locales y otras innovaciones progresistas del emperador Alejandro II infundieron muchas esperanzas a los intelectuales rusos. Pero, por el otro, las reformas en la esfera educativa tuvieron un carácter más bien limitado y eran incapaces de satisfacer las crecientes necesidades de la sociedad.

La “Disposición sobre la educación popular”, aprobada en 1864, autorizó la creación de un nuevo tipo de centros de enseñanza básica, llamados “escuelas de *zemstvo*”,³ instituidas y patrocinadas por las autoridades locales, que recibieron los mismos derechos que los colegios estatales y eclesiásticos. También fueron abolidas todas las restricciones que impedían a los niños y jóvenes de bajos estratos sociales ingresar a los gimnasios, prestigiosos centros de enseñanza secundaria. Sin embargo, la educación superior seguía sometida a una estricta censura del Estado y la Iglesia, motivada por “la necesidad de proteger a nuestros jóvenes de las ideas nocivas y peligrosas”.⁴ Como resultado de aquella política, ninguna universidad rusa gozaba de una verdadera autonomía y todos los programas académicos, así como la selección y el nombramiento de la planta docente, estaban bajo un estricto control oficial.

En cuanto a la educación femenina, la situación era aún más desesperante. En 1858, un decreto especial autorizó el acceso de las niñas a la educación secundaria. Se abrieron los primeros gimnasios femeninos pero eran pocos, con un nivel de preparación docente inferior al de los gimnasios masculinos y con un marcado predominio de las disciplinas humanistas, consideradas más aptas para las señoritas que las ciencias naturales. Mientras los egresados de cualquier gimnasio masculino tenían derecho a ingresar a las universidades, las jóvenes graduadas de los gimnasios femeninos no podían aspirar más que a convertirse en maestras de escuelas primarias o en institutrices domésticas. Las mujeres no tenían derecho a ingresar a ninguna universidad, tal como lo soñaban las hermanas Corvín-Krukovski.

A pesar de todas aquellas dificultades, Sofía y Ana no se rindieron. Se inscribieron inicialmente en los cursos pedagógicos administrados por el gimnasio femenino de Santa María, que ofrecían a sus egresadas la posibilidad de profundizar sus conocimientos más allá de los marcos de la

educación secundaria. Ana se inscribió en el departamento de literatura y letras y Sofía en el de ciencias naturales, pero muy pronto se sintieron insatisfechas ya que ambas poseían un nivel de conocimientos más alto del que les ofrecían aquellos cursos exclusivamente femeninos. Aprovechando que algunos profesores universitarios, famosos por sus ideas liberales, admitían la presencia de mujeres como asistentes informales en sus clases, Sofía comenzó a asistir a las conferencias del profesor Alexander Strannoliubski, “uno de los representantes más brillantes de la pléyade de docentes universitarios de su época, hombre de gran corazón y nobleza espiritual”.⁵ Al comienzo, los estudiantes se burlaban de la presencia de la joven “damisela” en su círculo exclusivamente masculino. La apariencia de la joven tampoco le ayudaba mucho porque, según afirmaba su amiga cercana Julia Lérmontova, “a sus 18 años Sofía aún era una chiquilla: menuda, delgada, de mejillas redondas y sonrosadas, tímida sonrisa, cabello castaño oscuro peinado con una simple trenza y sólo sus maravillosos ojos cuyo color oscilaba entre verde y gris, de expresión siempre cambiante, ya relucientes de alegría, ya rebosantes de una curiosidad sin límites, ya profundos y soñadores, reflejaban su verdadera naturaleza de gran pensadora”. Pero pronto todas aquellas bromas cesaron porque nadie podía rivalizar con Sofía en el análisis matemático ni en otras materias del curso; el mismo profesor no tardó en descubrir que aquella jovencita, poco más que una niña, ya se había adelantado en muchos aspectos que él apenas estaba explicando al resto de los estudiantes, y le predecía un futuro brillante.

A los 18 años, Sofía tomó la decisión de dedicar su vida a la ciencia y, consciente de que en su país natal su sueño jamás se haría realidad, resolvió probar suerte en el extranjero. Sin embargo, según la ley migratoria, ninguna mujer podía salir del país sin el permiso de un familiar masculino. El general Corvín-Krukovski no quiso autorizar la salida de ninguna de sus hijas prófugas, pero Ana y Sofía no se rindieron. Entre las dos, decidieron que una de ellas contraería un matrimonio de conveniencia con algún hombre de ideas liberales, quien podría facilitar la salida del país tanto de su esposa como de su cuñada. Finalmente, el destino puso en su camino a Vladimir Kovalevski, un joven de 26 años

A los 18 años, Sofía tomó la decisión de dedicar su vida a la ciencia y, consciente de que en su país natal su sueño jamás se haría realidad, resolvió probar suerte en el extranjero.

recién egresado de la Facultad de Geología, que planeaba sustentar su tesis de doctorado en alguna universidad europea y se mostró dispuesto a ayudar. Inicialmente iba a contraer nupcias con Ana, pero en cuanto conoció a su hermana menor cambió de decisión, anunciando que, aunque se tratara de una simple formalidad jurídica, jamás se casaría con ninguna mujer que no fuera Sofía. Aparentemente era una simple broma, pero más tarde se convirtió en una auténtica profecía.

Una vez celebrada la boda, Sofía recibió el tan anhelado pasaporte donde figuraba su nuevo apellido de casada y pronto abandonó Rusia junto con su esposo y su hermana. Ana viajó a París, donde pensaba dedicarse a la actividad literaria, mientras Vladimir y Sofía se instalaron en Alemania, donde se inscribieron inicialmente en la Universidad de Heidelberg y, más tarde, en 1870, en la de Berlín, donde dictaba sus conferencias el célebre matemático Karl Weierstrass, el padre del análisis matemático moderno. El profesor Weierstrass, personaje tan genial como soberbio, solía tratar a sus alumnos con altivez, incluso con desprecio, pero la joven rusa no tardó en sorprenderlo con su brillante inteligencia. Bajo su dirección, Kovalévskaya publicó su primer trabajo científico, “Sobre la reducción de algunas integrales abelianas de tercer rango a las integrales elípticas”, que pronto llamó la atención de los círculos científicos de toda Europa.

Las grandes tormentas sociales de la época no pasaron desapercibidas en la vida de la joven científica. Cuando en marzo de 1871 estalló la Comuna de París, aquella grandiosa insurrección que conmovió a toda Europa, Sofía decidió dejar sus estudios y viajar a Francia, seriamente

preocupada por la falta de noticias de su hermana. En aquel entonces, Ana se había convertido en una figura importante en los círculos revolucionarios de la capital francesa y en la esposa del periodista Victor Jaclard, uno de los partidarios más fervorosos del famoso socialista Auguste Blanqui. Vladimir no consintió que su esposa de conveniencia hiciera aquel peligroso viaje sola, y juntos partieron a Francia. En su travesía, tuvieron que avanzar a pie por las zonas ocupadas por las tropas alemanas, evadir los puestos de guardia de Versalles y navegar por el Sena en una lancha de pescadores, bajo un constante cañoneo y la amenaza de terminar detenidos y fusilados como cualquier extranjero sospechoso. El 5 de abril, la joven pareja llegó por fin a París, donde, con ayuda de otros rusos que residían en la ciudad, lograron encontrar a Ana, quien vivía con su esposo en Montmartre, el barrio obrero en pleno epicentro de la revolución. El Concejo de la Comuna nombró a Víctor Jaclard comandante de la guarnición de Montmartre, Ana participaba en el trabajo del Comité Femenino de Vigilancia del XVI Distrito de París, y los esposos Kovalevski, fervorosos simpatizantes de las ideas socialistas, no tardaron en involucrarse en la actividad revolucionaria. Vladimir se alistó como voluntario en uno de los destacamentos de la guarnición dirigida por su cuñado, mientras que Sofía entró a trabajar en el hospital, donde socorría a los revolucionarios heridos en las batallas callejeras. “Aunque pareciera increíble, no sentí miedo ni por un instante —escribía ella posteriormente en sus memorias—. Con cada nueva explosión de bombas, mi corazón comenzaba a latir con más fuerza pero no por el temor sino por el júbilo porque me sentía dichosa de tomar parte en algo tan grandioso”.⁶

Los Kovalevski y Ana permanecieron en la asediada ciudad hasta los últimos días de la Comuna y, tras la toma de París por el ejército de Versalles, lograron escapar a Alemania de puro milagro. Víctor Jaclard no logró huir de Francia junto con su familia; fue detenido, encarcelado y condenado al destierro a Nueva Caledonia. Una vez anunciada la condena de su esposo, Ana decidió acompañarlo a aquella remota isla melanesia, pero Vladimir y Sofía, con ayuda de sus amistades importantes del mundo científico de toda

Europa, lograron organizar el escape de Jaclard de la prisión y le consiguieron asilo en Suiza.

Al parecer, fueron aquellos acontecimientos dramáticos los que convirtieron el matrimonio de conveniencia de los Kovalevski en la unión de dos seres realmente enamorados, ya que tras su regreso de Francia decidieron vivir juntos y formar una verdadera familia. Sin embargo, Sofía no abandonó sus investigaciones. Entre 1873 y 1874 trabajó en su famosa “Teoría de ecuaciones diferenciales en derivadas parciales”, profundizando los estudios del matemático francés Cauchy sobre ecuaciones diferenciales (posteriormente conocido como el teorema de Cauchy-Kovalévskaya, que actualmente forma parte de todos los cursos de análisis matemático y también aparece en muchos planteamientos de física y en teorías de electrostática, dinámica de fluidos, elasticidad o mecánica cuántica). En julio de 1874, el trabajo fue sustentado con éxito en la Universidad de Gotinga, y Kovalévskaya obtuvo el grado de doctora en matemática. El famoso matemático francés Henri Poincaré comentó que el descubrimiento de Kovalévskaya “simplifica de manera significativa la demostración de Cauchy, y da al teorema su forma final”.⁷

En otoño de 1875, los Kovalevski recibieron la noticia sobre el fallecimiento del padre de Sofía; en su lecho de muerte, el viejo general perdonó a sus hijas rebeldes y les dejó una considerable herencia. La joven pareja regresó a Rusia y se instaló en Moscú, donde Vladimir se dedicó a la docencia y a la actividad empresarial, invirtiendo la herencia de su esposa en una empresa de construcción que prometía grandes ganancias en el futuro.

La vida parecía sonreír a los esposos, sobre todo después del nacimiento, en 1878, de su primera hija, también Sofía. La maternidad obligó a Kovalévskaya a interrumpir sus investigaciones científicas; además, su doctorado, obtenido en una de las mejores universidades alemanas, no le era de mucha ayuda en su tierra natal, donde las mujeres no tenían derecho a dictar conferencias públicas ni a enseñar en las universidades. Confinada a su rol de esposa y madre, y agobiada por su inactividad, Kovalévskaya sentía una profunda nostalgia por aquella libertad y reconocimiento de que había gozado en Europa y pronto se sumió en una profunda depresión, acrecentada

por la quiebra de la empresa de su esposo y por crecientes problemas financieros. Al parecer, estas fueron las razones principales del enfriamiento entre los esposos, que no tardaría en terminar con una ruptura total.

Al comienzo, los estudiantes se burlaban de la presencia de la joven “damisela” [...] Pero pronto todas aquellas bromas cesaron porque nadie podía rivalizar con Sofía en el análisis matemático ni en otras materias del curso.

El 13 de marzo de 1881, toda Rusia se quedó conmovida por el asesinato de Alejandro II por los miembros del grupo revolucionario radical Voluntad del Pueblo. El magnicidio causó un gran revés en todas las reformas liberales, ya que la primera acción tomada por su hijo y sucesor Alejandro III consistió en acabar con todos los proyectos reformistas de su padre y fortalecer el absolutismo. El país entero se sumió en una atmósfera de oscurantismo y terror que, como era de esperarse, afectó la esfera de la educación, ya que la mayoría de los magnicidas eran estudiantes universitarios. Muchos alumnos y profesores fueron arrestados y condenados a la cárcel o al destierro en Siberia por la simple sospecha de haber participado en la conspiración; muchos centros educativos fueron cerrados y los demás se sometieron a una censura tan rígida que muchos docentes simplemente no aguantaron aquella presión y prefirieron renunciar.

Al parecer, aquel cambio negativo que sufrió el país entero también destruyó definitivamente el matrimonio de los Kovalevski. En abril de 1881, Sofía y su pequeña hija se fueron para Berlín, y Vladimir para la ciudad de Odesa, al sur de Rusia, donde residía su hermano Alexander Kovalevski, famoso profesor de zoología, que le

había prometido su apoyo. Le ayudó a conseguir una cátedra en su universidad, pero Vladimir, deprimido por la ruptura con su esposa, la separación de su hija, sus problemas económicos y, más que todo, por la perspectiva de terminar en la cárcel a causa de sus enormes deudas, se suicidó el 16 de abril de 1883.

A pesar de que su vida conyugal se había deteriorado desde hacía tiempo, la muerte de Vladimir fue un golpe duro para Sofía, ya que en el fondo nunca había dejado de amarlo. Profundamente destrozada, también estaba a punto de acabar con su vida pero la presencia de su hijita de solo cinco años y el apoyo de sus fieles amigos la disuadieron de aquel paso fatal. Su viejo maestro Karl Weierstrass le ayudó a buscar un puesto de profesora en alguna universidad, pero no lograron encontrar nada “que no fuera enseñar las tablas de multiplicar a los escolares”. Finalmente, el matemático sueco Gosta Mittag-Leffler, quien también había sido alumno de Weierstrass y compañero del curso de Sofía, la invitó a dictar clases de matemática y física en la Universidad de Estocolmo.

Aquella propuesta fue para Sofía una auténtica tabla de salvación. Pronto se convirtió en una verdadera docente estrella de la Universidad de Estocolmo, formó parte del consejo editorial de la prestigiosa revista *Acta Matemática* y publicó sus trabajos en otros medios científicos sobresalientes en su época. Su verdadera hora estelar llegó en 1888, cuando Kovalévskaya ganó el prestigioso premio Bordín de la Academia de Ciencias de París por su investigación “Sobre la rotación de un cuerpo sólido alrededor de un punto fijo en un campo de gravedad constante” que resolvía las famosas ecuaciones de Euler. El veredicto de la comisión del premio decía lo siguiente: “La autora no se ha contentado con añadir un resultado del más alto interés a los que nos han sido transmitidos sobre este tema por Euler y por Lagrange: ha hecho un descubrimiento que representa un estudio profundo en el que se emplean todos los recursos de la teoría moderna de funciones”.⁸

El gran Arquímedes descubrió su famosa teoría de flotación mientras tomaba un baño; a Kovalévskaya le sucedió algo parecido porque la solución del problema que desde hacía tiempo ocupaba las mentes matemáticas más brillantes

se le ocurrió en un parque de diversiones mientras jugaba con su hija al lanzamiento de peonza. Su triunfo le trajo no solo la formidable suma de cinco mil francos, sino también algo mucho más importante: su reconocimiento como una de las mayores autoridades científicas en un mundo donde aún predominaba la idea de que el único destino posible para una mujer era el matrimonio, el hogar y los hijos.

Ahora la caprichosa fortuna parecía sonreírle. Aparentemente, Kovalévskaya tenía todo lo que había soñado durante tantos años: su cátedra en una de las mejores universidades de Europa, el amor de sus alumnos, la fama y el reconocimiento. Su situación económica, por primera vez en mucho tiempo, era estable, su hija crecía sana y, a pesar de su corta edad, ya mostraba un gran interés por el trabajo científico de su madre. Sin embargo, desde la muerte de su esposo no había vuelto a conocer una verdadera felicidad femenina. Aunque la ciencia ocupaba la mayor parte de su tiempo, su belleza, ahora madura y por lo tanto aún más fascinante, no dejaba de atraer a los hombres. Existen testimonios de algunos encuentros románticos de Kovalévskaya, el más famoso de los cuales fue su relación con el célebre explorador polar noruego Fridtjof Nansen. Sin embargo, todos aquellos romances fugaces no le causaban más que decepción hasta su encuentro con Maxim Kovalevski, un jurista y sociólogo ruso que residía en Estocolmo y que, aunque no tenía ningún parentesco con la famosa científica, llevaba su mismo apellido. Se conocieron precisamente debido a aquella coincidencia, pues la oficina postal siempre confundía sus respectivas correspondencias, y no tardaron en sentir una atracción mutua no solo física sino también espiritual. Decidieron celebrar la llegada del año 1891 en un viaje por Italia que debió convertirse para ellos en una verdadera luna de miel, pero, mientras visitaban un antiguo cementerio romano en Génova, Sofia le comunicó a su amado el presentimiento nefasto de que uno de ellos dos no sobreviviría aquel año. Realmente, en su viaje de regreso Kovalévskaya cayó enferma de una forma grave de pulmonía, y el 10 de febrero de 1891 falleció en Estocolmo a la edad de 41 años, en pleno apogeo de su labor científica.

Al entierro de Sofía Kovalévskaya acudieron todos sus estudiantes y colegas de la Universidad de Estocolmo y científicos de muchos países de Europa, pero ningún representante del Consulado de Rusia; el único ruso que iba tras el féretro era el desconsolado Maxim, quien llevaba de la mano a su hijastra Sofía. Es más, el canciller ruso Piotr Durnovo incluso comentó que “no entendía por qué se prestaba tanta atención a la muerte de una mujer cualquiera que, al fin y al cabo, era una nihilista”. Apenas cinco años después, se inauguró en Rusia un modesto monumento a Kovalévskaya, cuya instalación se hizo posible gracias a una colecta voluntaria realizada por un grupo de mujeres, decididas a preservar la memoria de la gran científica y a defender sus ideales.

El legado de Sofia Kovalévskaya se extiende mucho más allá de sus descubrimientos científicos. Fue la primera en abrir para las mujeres los otrora vedados caminos al mundo de la docencia universitaria y la investigación científica y tuvo un papel fundamental en la propagación del concepto de un nuevo rol de la mujer en la sociedad de su época. ■

Anastassia Espinel (Rusia)

Egresada de la Universidad de la Amistad de los Pueblos de Rusia. Ph.D. en Ciencias históricas. Desde 1998 reside en Bucaramanga donde se desempeña como docente de la Universidad Industrial de Santander (UIS) y de la Universidad de Santander (UDES). Entre sus publicaciones se encuentran *Sol de Libia* (2002), *Catalina II, la gran leyenda de Rusia* (2005), *Cuentos de los vencidos* (2007) y *El Mundo Antiguo: misterios, enigmas, hipótesis* (2009).

Notas

¹ Kovalévskaya, Sofia Vasilievna (1989), *Los recuerdos de la niñez*, Moscú, Sovietskaya Rossia, p. 19 (en ruso).

² Knizhnik-Vetrov, Iván Serguéyevich (1964), *Activistas rusos del II Internacional y de la Comuna Parisina*, Moscú, Mysl, p. 54 (en ruso).

³ Asambleas locales y provinciales en la Rusia zarista; consistían en un concejo representativo (*zémsskoye sobránye*) y una junta ejecutiva (*zémsskaya uprava*) nombrada por el concejo. Recibieron un alto grado de autonomía en la época del zar Alejandro II (1855-1881).

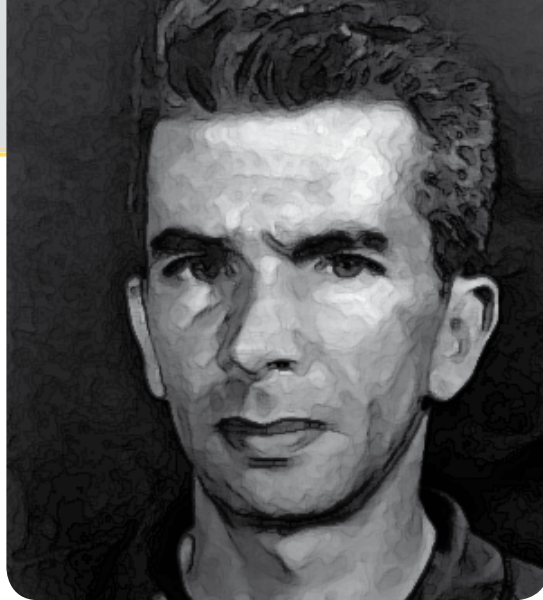
⁴ Zuev, Mijaíl Nikoláyevich (1998), *Rusia en la época de grandes reformas*, Moscú, Visshaya Shkola, p. 280 (en ruso).

⁵ Kóchina, Polina (1991), *Sofía Kovalévskaya y sus maestros*, Moscú, Nauka, p. 311 (en ruso).

⁶ Knizhnik-Vetrov, *Óp. cit.*, p. 123.

⁷ Durning, Edward (2000), *La science et l'hypothèse*, París, Ellipses, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 98.



Arturo Echeverri Mejía

“Un desertor en busca de sí mismo”

IGNACIO
PIEDRAHÍTA

Como pasajero de un barco, hace cierto tiempo, escuché de labios del capitán la historia del soldado Cándido Leguízamo, quien fuera herido de muerte en una de las primeras acciones de la guerra de 1933 contra Perú. Resulta que Leguízamo y sus compañeros cruzan el río Putumayo para investigar una extraña humareda en la orilla peruana, y el ejército del vecino país les abre fuego a la mansalva. Cándido, el soldado, recibe un tiro en su cuerpo y pronto es llevado a Bogotá, donde muestra su desespero por volver al combate. Muere sin embargo durante una cirugía y se le reconoce como héroe nacional al renombrar la población de Cauca yá, aguas arriba del sitio de la refriega, como Puerto Leguízamo. A mi regreso a Medellín, cuando le repito a un conocido esta misma historia, me dice que en Puerto Leguízamo, precisamente, es donde comienza *Antares* de Arturo Echeverri Mejía. Fue así como llegué a la obra de este clásico de nuestra literatura.

Arturo Echeverri nació y se crio en Rionegro, y a los 14 años se fue para el ejército. Allí se graduó con el grado de subteniente y regresó a Medellín como instructor de cadetes. Como era de

esperarse, este cargo no le proporcionaba aventura suficiente, así que pidió ser trasladado a la recién fundada Armada Nacional. Fue en esta última institución donde recibió la misión de viajar al río Putumayo, con el fin de supervisar la construcción de un varadero para las embarcaciones oficiales. Tenía 27 años y la guerra peruana ya era historia patria, de modo que en sus ratos libres soñaba con diseñar su propio velero y salir de viaje. Imaginaba que bajaba por el Putumayo hasta el Amazonas para salir al mar, y luego

Para Arturo
Echeverri,
el viaje del
Antares será
pues una
manera de
olvidar, y su
posterior
narración
novelada una
manera de
recobrar lo
olvidado.

bordeaba medio continente antes de atracar en Cartagena. El sueño se hizo realidad, y *Antares* es el título del relato de ese viaje que Arturo Echeverri y otros tres compañeros llevarán a cabo por las aguas dulces y turbias de los poderosos ríos primero, y las saladas y bravas olas del océano Atlántico después.

El viaje, en el que la oficialidad no depositó mayores esperanzas, fue sin embargo motivo de entusiasmo de los compañeros de milicia y de la gente de la región. Unos y otros debieron haber intuido en los aventureros esa hermosa locura de quien se empeña en regresar a casa por la vía de lo inesperado, cuando bien podría simplemente tomar un avión. Esta determinación alucinada puede sentirse en las palabras del narrador: “el espíritu de la selva es burlón, jamás se regresa por el camino que uno mismo ha trillado y le sirvió para la entrada; ni el más experto de los baquia-

nos ha conseguido hacer coincidir las huellas de las pisadas que marcan el sendero de introducción con las que se dejan a la salida [...]. El regreso es tan penoso como la entrada”. El teniente Echeverri sabe que no podrá dejar la selva así sin más, y semejante travesía continental es su propia manera de hacer el duelo.

En el año de 1945, los viajeros tienen claro el trazado de su recorrido, pero aún les falta la embarcación, que deberá ser construida con sus propias manos. Será un Argo mítico nacido únicamente para ese viaje, cuyo origen no puede ser otro que la misma selva. Esta les señala el árbol vivo que habrán de derribar para su empresa y que ellos mismos bajan a flote hasta los talleres del puerto. En adelante, durante las horas libres y con los pocos excedentes de su sueldo mariner, Arturo y su socio Jaime Parra irán construyendo el velero de sus sueños. Trabajan durante toda la segunda mitad del año, y en enero de 1946 saben que es momento de zarpar, pues tendrán que llegar a la boca del Amazonas antes de las tormentas de junio.

Asegurados los últimos remaches, el velero está listo para echarse al agua. Sin embargo, aún falta el nombre, entre los cuales se baraja el de “Clavileño”, como el del caballo de madera inventado por un idealista semejante a ellos mismos. Pero Echeverri y Parra saben que viajarán “no por aguas de fantasía, sino por un mar de realidad”, y deciden hacerle honor a la estrella que los ha acompañado en los turnos redoblados de las últimas noches: Antares, corazón de la constelación del Escorpión. Todo está listo para la travesía, que no solo es una manera de regresar a casa, sino de desenamorarse de la selva, pues “la manigua es hembra melosa, repulsiva y atrayente. El hombre seducido por ella, si la abandona no la olvidará jamás”. Para Arturo Echeverri, el viaje del Antares será pues una manera de olvidar, y su posterior narración novelada una manera de recobrar lo olvidado.

Belchite

La vida de Arturo Echeverri fue dramática por definición, pues dicen quienes lo conocieron y han escrito sobre él que era de ese tipo de persona que encuentra su valor poniéndose a prueba. No es raro pues que siendo todavía un adolescente recurriera a Baldomero Sanín Cano para una recomendación, no con el fin de entrar a

la universidad, sino a la Escuela Militar de Cadetes del ejército en Bogotá. Esta decisión era seguramente una manera de evitar un monótono destino en su natal Rionegro, tal vez motivada en parte por la promesa de guerra con Perú, que por esa época puso a los muchachos del país a gastar energía en instrucción militar. Algo de esto se cuenta en su novela *Belchite*, protagonizada por su alter ego Esteban Gamborena, quien “por ese entonces cruzaba el puente de la niñez a la pubertad y comenzaba a comprender que la diferencia entre hombres y mujeres no era de traje sino que había algo más profundo, más interesante y fundamental”.

La palabra *Belchite* corresponde originalmente a una población española que sufrió los rigores de la Guerra Civil, pero en el contexto de la obra de Arturo Echeverri no es otra cosa que el nombre del barrio en el que vivía la familia de Esteban: “Vivíamos en *Belchite*, un barriecito de andenes de ladrillo y calzada embombada, inconcluso y zigzagueante como todos los otros barrios de mi pequeña y colonial ciudad”. Aunque el nombre de esta ciudad no se menciona, el lector imaginará que se trata del Rionegro del autor, un pueblo como muchos otros enclavado en la cordillera de los Andes, donde los tranquilos años treinta transcurrían como arroyos cristalinos.

Belchite es, con *Esteban Gamborena*, una de las dos obras de Arturo Echeverri que fueron publicadas después de su muerte. En el caso de la primera, se sabe que el editor no encontró valor en ella y se la devolvió a su autor. Sin embargo, no se trata de culpar al finado Alberto Aguirre por tal decisión, pues es entendible que, en ese momento, a él le hubiera parecido que *Belchite* carecía de ese realismo combativo propio de otras obras de Echeverri. De cualquier manera, esta negativa editorial debió haber sido un golpe muy duro para el autor, porque la obra en cuestión no solo es una narración muy bien lograda, sino que está llena de una belleza juvenil que debió significar un placer a la hora de su escritura. Porque al lado de novelas “duras” como *Marea de ratas* y *Bajo*

Cauca, en las que las circunstancias sociales y políticas acosan a sus protagonistas, entregarse al universo de *Belchite* debió tener mucho de sosiego para su autor.

No es que *Belchite* sea un ingenuo panegírico de los tiempos dorados de la niñez. Al contrario, el niño Esteban Gamborena llega al extremo de empuñar una pistola para defender a una vecina huérfana de los deseos sucios de un pederasta. La novela, pues, relata la formación de un espíritu independiente: de un individuo que se atreve a pensar por sí mismo desde sus primeros años. De ahí que se le vea resolver sus asuntos con autonomía, con una firme conciencia de que cuando está yendo más allá de lo que se considera correcto es porque dentro de él sabe que pesa más el criterio propio que la moral religiosa y familiar imperante en la época. Durante la narración se muestra a un muchacho de criterio independiente, quien tiene su propia versión del mundo y una sensibilidad que apuntan a un futuro hombre buscador de lo bueno y de lo justo. Y, a juzgar por los numerosos testimonios de sus conocidos, Arturo Echeverri llegó a ser un hombre de mucha transparencia de corazón.

Empezar por el principio

A Arturo Echeverri no le hacen falta estudios académicos que valoren su obra, pero sí tal vez lectores desprevenidos que recurran a él por placer literario. A estos últimos yo les diría que la mejor manera de abordar hoy a este gran autor es comenzando por *Antares* y siguiendo con *Belchite*, por varias razones. La primera es que los límites difusos entre narrador y autor las hace fuertemente contemporáneas. Y si a esto se le agrega el estilo certero del autor, centrado en los hechos y en los personajes, sus novelas se le van a uno entre los dedos sin pensar que fueron escritas hace cincuenta años.

Además, *Antares*, como relato de viaje, tiene algo que le es ajeno a las otras obras del autor, y es la condición de elección propia, por parte de sus protagonistas, para realizar la travesía. Como decíamos, tanto

el teniente Echeverri como su compañero Parra no tenían obligación de partir en semejante aventura. Todo se debía a un deseo personal, creado mitad en su imaginación y mitad en el reto personal de superarse a sí mismos venciendo la selva. Es significativo recordar que la embarcación no está diseñada para navegar a motor, por lo que sus tripulantes deberán permanecer a merced del viento. Y, como es lógico, este último no soplará sino hasta muy avanzado el viaje, ya en aguas del gran Amazonas y en el océano. Por lo pronto, en el Putumayo y en muchos pasos decisivos ribereños, el azar “buscado” de la corriente será su único timonel.

Por su parte, *Belchite* es una novela juvenil que, a pesar de desarrollarse en un pueblo y no en una gran ciudad

La vida
de Arturo
Echeverri fue
dramática por
definición,
pues dicen
quienes lo
conocieron y
han escrito
sobre él que
era de ese tipo
de persona
que encuentra
su valor
poniéndose a
prueba.

como, por ejemplo, la Nueva York de *El guardián entre el centeno* de Salinger, se asemeja precisamente a esta en que se halla sustentada en la búsqueda de una individualidad. Más allá de que los valores religiosos o tradicionales estén presentes en la historia como ambientación, es la actitud de su personaje principal la que verdaderamente lleva las riendas de la historia. Al igual que *Antares*, *Belchite* es una novela suficientemente íntima para ser leída más allá de su contexto social, lo cual quizá no sea tan cierto en el caso de *Marea de ratas* o *Bajo Cauca*. Sin embargo, cuando nos adentramos en estas últimas, todavía con el regusto fresco de *Antares* y *Belchite*, llegamos a ellas desde lo humano y no desde lo social. Esto le permitirá al lector sostener dos diálogos al mismo tiempo: uno con la voz del autor y otro con la de los personajes de sus novelas más centradas en el conflicto social.

En *Bajo Cauca*, por ejemplo, la historia del aserrador que hace

un tránsito entre el campo y la ciudad no se queda ahí, sino que se convierte en la contracara del recorrido vital de su autor, quien ha hecho precisamente el proceso contrario —de la ciudad al campo— en busca de sus personajes. Si bien Arturo Echeverri no solo vivió en carne propia la violencia sino que enfrentó los remotos parajes del Bajo Cauca, no fue tal aserrador, como sí fue en otro momento el viajero de *Antares* y el protagonista de *Belchite*. Esto no quiere decir que *Bajo Cauca* responda a meras invenciones, todo lo contrario, el autor bajó a las profundidades de sus personajes para encontrarlos, y al recorrer sus pasos logró desentrañar el drama fundamental de cada uno de ellos.

El desertor

La vida de Arturo Echeverri fue corta. Murió a los cuarenta y cinco años. Pese a ello, alcanzó a escribir seis novelas y seis cuentos, en los cuales se nota la fuerza de la palabra cuando esta ha sido vivida. De ahí que le sea tan natural ese estilo preciso y directo en el que los hechos prevalecen, como si su fuerza estuviera más allá de las palabras. Su obra más celebrada es *Marea de ratas*, especialmente porque es considerada la mejor de su tiempo en el tema de La Violencia, una circunstancia que el autor vivió de cerca en su finca “Providencia” en el Bajo Cauca.

Para esta época, aunque todavía bastante joven, Arturo Echeverri ya se había retirado de la Armada. Bajo la perspectiva de ser trasladado a Bogotá para desempeñar un puesto burocrático, decidió pedir la baja. Salió a montar una finca en plena selva cuando su grado de capitán y su estadía en la capital no eran otra cosa que un futuro asegurado hacia los peldaños más altos de la institución. De ahí que Gonzalo Arango hubiera titulado un texto en honor al autor como “Adiós a Mi Capitán”, donde además de expresar su dolor por una partida tan pronta, se refiere a él como “un desertor en busca de sí mismo”.

Esta última frase define a Arturo Echeverri como hombre y como escritor.

Su obra tiene tanto de “sí mismo” como del “desertor”, y es este contrapunto el que se pone de manifiesto después de medio siglo de que sus obras hubieran sido escritas. *Antares* y *Belchite* pertenecen a ese primer ámbito de su espíritu, mientras *Bajo Cauca* y *Marea de Ratas* pertenecen al segundo. Mientras unas dan cuenta de su punto de partida como escritor, las otras dan fe del punto de llegada. En las primeras aparece como personaje, y en las otras lo hace como autor. Sin embargo, en *Marea de ratas* hay una intención de asomarse a través de uno de sus personajes, tan extraño a la historia como quizá se sentía, en su tiempo, el mismo Echeverri en un país donde primaba la intolerancia política y religiosa.

Dicho personaje se llama Juan Bergchem, un biólogo que ha decidido alejarse de la ciudad y radicarse en el pueblo. Es un personaje tan insólito que pronto llama la atención del gobernador militar. Durante el interrogatorio, Bergchem le explica que aunque ha abandonado la biología como profesión, la conserva como “una curiosidad insatisfecha que se lleva en la sangre”. Esta y otras respuestas en las que el forastero manifiesta no ser un hombre religioso ni político, le valen la condena. En Juan Bergchem,

el personaje ajeno al drama de los otros habitantes del pueblo, que decide morir a su lado antes que tomar la fácil vía de la huida, se reúnen y se resuelven, como en ningún otro personaje de Arturo Echeverri, sus más profundas inquietudes personales.

Marea de ratas, pues, no es solo la gran obra sobre La Violencia colombiana de los años cincuenta, sino la culminación temprana de dos vertientes creativas en la obra de un autor que no encontró otra manera de entender su país sino viviéndolo. Para asistir a ese proceso de doble vía en el que el conflicto interior de los personajes retrata el del autor y viceversa, *Antares* y *Belchite* son magníficos puntos de partida. Estas dos obras, consideradas en ocasiones como menores, se convierten hoy no solo en gratas narraciones para disfrutar por separado, sino en la posibilidad de entrar de una manera diferente en el universo creativo de Arturo Echeverri Mejía. ■

Ignacio Piedrahíta (Colombia)

Nació en Medellín en 1973. Geólogo. Ha publicado *La caligrafía del basilisco* (cuentos, 1999) y las novelas *Un mar* (2006) y *Al oído de la cordillera* (2011). Sus cuentos han sido publicados en las revistas *Universidad de Antioquia*, *Odradek* y *Hueso Húmero* del Perú. Actualmente es colaborador de la *Revista Universidad de Antioquia* y del periódico *Universo Centro*.

El **200** no tiene canción...

porque pocos lo cuentan



En julio de 2013

ac agenda cultural
Alma Máter febrero a diciembre

>>> ISSN 0124-0654



Fotografía: Ángela Arbeláez

La piedra y la puerta

Ignacio Piedrahíta

La piedra y la puerta
Llamo a la puerta de una piedra.

—Soy yo, déjame entrar.

Quiero penetrar en tu interior,
echar un vistazo,

respirarte.

—Vete —dice la piedra—.

Estoy herméticamente cerrada.

Conversación con una piedra, Wislawa Szymborska

ANA
CRISTINA
RESTREPO
JIMÉNEZ

No sé cuánto tiempo he conversado con el escritor. Ya con la boca seca y las tazas de té vacías, permanecemos un rato sentados en el suelo. Él acaricia su mandíbula y la mueve para los lados, cual boxeador recién abatido en el ring: “Como que me duele —dice entre risas—, no estoy acostumbrado a hablar tanto”.

En un apartamento con muchas piedras (de recuerdo, de colección, de regalo, de mentiritas), me recibe Ignacio, *Ignis*, fuego, *natus*, nacer; nacido del fuego, como las rocas de un volcán. Y con más piedras en el apellido...

La obra de Ignacio Piedrahíta Arroyave, cronista y escritor antioqueño, ha hecho parte de diversas antologías de ficción. También publicó la colección de cuentos *La caligrafía del basilisco* (1999), la novela *Un mar* (2006) y el relato de viaje *Al oído de la cordillera* (2011).

Ignacio está en su estudio, descalzo.

Su entorno no es el de un escritor caótico. Me molesta descubrir su biblioteca austera y pulcra. ¿Cómo haces para ser tan organizado?, intento *romper el hielo*.

—Solo se trata de poner un libro al lado del otro —me responde con el mismo tono de voz bajo que conservaría el resto de la mañana.

Entonces, el primer silencio prolongado.

Vamos al estudio donde escribe. Sobre el piso, un colchón con un bello tendido de colores; una silla y un escritorio. En la pared hay un inmenso mapa geológico. A lo lejos, desde su ventana, se aprecian las copas frondosas y florecidas de los peros de agua de la Avenida Nutibara.

Pasamos a su biblioteca, y ahora es él quien trata de establecer una nueva charla. Me muestra una primera edición de *Primero estaba el mar*, de Tomás González, y cuenta que en los años ochenta su madre compró esa obra de quien entonces era un perfecto desconocido. Leyó sus poemas y cuentos, y lo entrevistó para la *Revista Universidad de Antioquia*: se dio cuenta de que González no solo le gustaba como escritor sino también como persona. Y por eso hoy lo llama “maestro”.

Después de un buen rato con mi entrevistado, por fin encuentro la puerta de la piedra...

¿Es posible hacer una correlación entre la manera en que se moldean las rocas y el acto creativo del escritor?, ¿cómo se forma una piedra preciosa como *Al oído de la cordillera*?

I.P.: Creo que hay muchas correlaciones que he tratado de hacer a la hora de escribir. Siempre me ha parecido que la fineza que hay en las hojas en una flor, en esas cosas tan logradas, solo serían posibles con cinco mil kilómetros de roca debajo de ellas. Quizá nosotros en la vida cotidiana no nos damos cuenta sobre qué estamos parados, porque no lo necesitamos a menos que trabajáramos en una empresa de minería o de petróleos. La vida normal del ser humano está acá arriba. Sin embargo, lo que la sustenta es toda esa carga de minerales, hirviendo, que está todo el tiempo produciendo calor. Hirviendo y enigmática, está debajo de nuestros pies, hasta llegar al centro de la Tierra. De esa misma manera, el proceso creativo de cualquier obra tiene que apoyarse en esas profundidades, en ese caos, ese azar, esas zonas misteriosas a las cuales no tenemos acceso por nuestros sentidos sino a través de intuiciones y sensaciones muy difíciles de explicar, y que finalmente se vienen a traducir en la obra terminada. Cuando tú dices que es una joya, yo trato de trabajar de esa misma manera: que haya mucha artesanía en lo que escribo, sabiendo que tengo que partir de una masa informe, oscura, para poder llegar a algo que brille, que sea simple y bello, que

tenga un sentido; al mismo tiempo, siguiendo los pasos que ha seguido la naturaleza durante años.

¿Desde cuándo escribes?

I.P.: Cuando estaba pequeño no escribía. Ahí siempre recurro a Gonzalo Arango para decir: yo fui virgen literariamente hasta los diecisiete años. Cuando él dice eso está hablando de alguna manera de la literatura antioqueña: no es muy común entre nosotros encontrar algo que se da en otras ciudades o en otros países: pequeños lectores y escritores que se van formando desde muy niños y cuando llegan a la edad adulta son personas con mucho recorrido. Entre nosotros, generalmente, no hay escritores tan hábiles pero sí hay mucho talento, que todavía se ve ahí como hirviendo porque llegó un poco tarde. A mí me pasó eso: mi adolescencia fue en la calle o, ya en los años ochenta, oyendo música. Al salir del bachillerato pensé qué me permitiría expresarme, y me inicié con la música. De vez en cuando escribía papelititos: soñaba algo y lo escribía, o pensaba en alguien y le escribía. Y poco a poco empecé a leer de una manera más consciente, no para el colegio sino porque yo escogía mis propios libros. Empecé a hacer una correlación entre que quizá yo podría escribir un poco más o quizá acercarme a lo que estaba leyendo. Ya la parte de escribir propiamente empezó con un taller de escritura que salió en el periódico de la Universidad Nacional. Estuve varios años con Luis Fernando Macías, una persona que siempre estaba insinuando caminos; él sabía que la técnica de la escritura es más valiosa si uno la adquiere con el tiempo que si se la muestran desde afuera, como en un curso de guión.

En tu estudio hay una guitarra acústica. ¿Cuál es el papel de la música en tu vida?

I.P.: La música fue para mí una ilusión porque yo quería tocar la guitarra en un grupo de rock. Tenía un primo que era metalero, con una batería muy grande (ocupaba una pieza entera de una casa de Laureles). Le dije que me diera clases, pero su novia era muy celosa y le daba rabia que me dedicara las tardes a mí. Seguí con la guitarra eléctrica, pero yo era muy desafinado. Mi reacción fue meterme a guitarra acústica. Pero iba por donde no era: quería hacer una conexión más con mi corazón que con mi intelecto. Dejé

la guitarra y pasé a escribir y a leer. Después de muchos años me casé, y mi esposa canta. Su familia es constructora de guitarras y se me ocurrió que era la oportunidad de retomar la guitarra sin estrés, por acompañarla a ella.

Cuéntame de tus primeras lecturas.

I.P.: Mi mamá tiene una biblioteca no muy grande pero muy variada. Me gustaba leer a Fernando González; eran libros escritos por una persona que hablaba como uno, por eso él pega tan duro en los adolescentes: porque es una rebel-día que a esa edad se lleva por dentro. Creo que él es uno de los grandes iniciadores de quienes leemos y escribimos en Medellín. Luego quise leer más. Había unos libros de literatura universal y los empecé a coger por tomos. El francés primero: Stendhal, Balzac, Guy de Maupassant. Conecté de inmediato, me gustó su escritura muy clara, de la psicología de los personajes. De ahí pasé a los rusos y ese fue otro acierto. La literatura del siglo XIX es muy buena, encarretadora.

¿Había ingenuidad en esa aproximación o ya buscabas aprender?

I.P.: No me acuerdo. Tendría que volver a imaginarme en esa situación. A mí me gustaba la construcción de un mundo muy parecido al mío. Siempre mantuve una distancia con la narrativa de ciencia ficción. Me acuerdo que con Bioy Casares, *La invención de Morel*, yo decía: para qué inventar otro mundo, yo quiero conocer a las personas que tengo a mi alrededor. Me interesaba estar en la cabeza de mi papá, mi mamá, mis tíos; saber por qué obraban así, por qué tomaban ciertas decisiones. Me parece que me podía acercar más a eso a través de la literatura francesa y rusa. Tanto la escritura como la lectura mías son muy vivenciales. Más que aprender a escribir, quería aprender a conocer el mundo.

Eras un lector juicioso en el último año del bachillerato del Jorge Robledo: ¿por qué te decides por la geología y no por la literatura?

I.P.: Tenía muy claro que mi relación con la literatura estaba en el mundo, no en los libros. Es una cosa muy curiosa: yo pensaba que la literatura estaba por fuera de los libros y que su proyección era el libro; pero si yo quería aprender a escribir

tenía que vivir cosas, porque nunca me imaginaba siendo profesor de literatura. Es un prejuicio que yo tenía (y de alguna manera todavía lo tengo). Escogí una carrera que me permitiera salir, tener conocimientos del mundo exterior... y a través de ese mundo ir a los libros. También me gustaba lo científico, leer del universo, la Tierra, el espacio. Cuando miré el pensum me pareció que combinaba ciencia, romanticismo y viajes. ¡Me parecía literario en sí!

En la práctica como geólogo, ¿cómo empiezas a recolectar información, cómo surge el proceso de escritura?

I.P.: Cuando estudiaba geología simplemente me dejé ir y me entregué al conocimiento geológico. En la mitad de la carrera me dieron ganas de escribir cuentos, pero de manera separada de lo geológico. Yo sentía que mi energía vital provenía de todas esas cosas que estaba conociendo afuera, y que se producía algo en mí, por dentro: personajes, situaciones que no tenían nada que ver con lo geológico. Ese era mi alimento vital, mi función en la vida. Pero siempre han sido actividades independientes.

Tu salida al mundo es necesaria para alcanzar la introspección. Pero ese “afuera” nunca te relaciona con los medios, te gusta el silencio.

I.P.: Tengo alma de geólogo: me gusta vivir un poco al estilo de las rocas. Bienvenido el que quiera venir a sentarse, a apreciar. Aquí hay una historia, pero tiene que poner algo de su parte y estar en una búsqueda. Pienso mucho en la respiración, en los procesos vitales más sencillos. Cuando se inhala, el aire y los pulmones son uno solo; de la misma manera ocurre cuando uno está creando una obra: uno y obra es uno mismo. Sin embargo, cuando uno exhala, la obra sale y uno queda. Hay un permanente entrar y salir: el escritor entra y sale. En mi caso, tengo que mantener viva esa experiencia de lo de afuera y lo de adentro. Mi perfil bajo es mantenerme fiel a eso que pienso.

A veces el autor entra en su obra. Pienso en algunos directores de cine, como Quentin Tarantino o Alfred Hitchcock, que entran en el cuadro de la escena de su propia película. En *Al oído de la cordillera* se siente tu presencia: ¿Te gusta hacer ese tránsito?

I.P.: Tengo que escribir sobre lo que vivo, me cuesta mucho escribir sobre algo en lo cual no estoy involucrado de alguna manera. Aunque no quiere decir que sea autobiográfico. A veces me acerco mucho, pero quizá me cuesta estar tan cerca, entonces utilizo la técnica literaria y cambio la primera persona por una tercera. Son recursos para permitirme escribir: cuando me acerco mucho a contar cosas que me pasaron me despisto, no sé bien qué contar. En el caso particular de *Al oído de la cordillera*, que es un relato de viaje que hice, está escrito en primera persona pero hay un alejamiento. Estoy y no estoy al mismo tiempo.

¿Cuál es tu “piedra en el zapato” al escribir?

I.P.: Para mí lo más difícil es encontrar la esencia de una obra. Si voy a escribir algo tengo que intuir que ahí hay algo fuerte, de peso, una versión de la existencia. Si no hay nada que decir, las palabras son simplemente anécdotas que carecen de profundidad. Uno mismo lo ve en la literatura que se publica, muchos libros que solo están en la superficie. No hay vibraciones interiores que queden en uno como lector. Lastimosamente uno no encuentra eso antes de empezar a escribir, sino después. Entonces, primero la intuición, después mirar qué personajes hay, si contar en primera, segunda, tercera persona; y qué tipo de ficción.

En tu caso, ¿prima el personaje o la anécdota que desarrolla la historia?

I.P.: En el cuento, para mí tiene que haber algo que se le revela a uno como escritor y como lector, emparentado con el poema. En la novela, creo que las revelaciones están más expuestas, y la historia y los personajes cargan con todo ese peso. En el cuento quizá es más importante la manifestación de una revelación: intuirlo es la gran dificultad. En la novela hay que intuir la historia. Hay que prepararse más antes de escribir un cuento. En la novela se trabaja más *durante*: más horas de escritura. Está más relacionada con la disciplina.

¿Piensas en el lector?

I.P.: Creo que es muy importante pensar en el lector. Pero no es concederle todo lo que quiera. Todos tenemos a veces unos impulsos primarios, un antojo fácil, pero lo que realmente nos nutre requiere un lector que haya iniciado un

camino, una búsqueda que tenga puntos de encuentro conmigo como escritor. Más que pensar en el lector, pienso en las comunicaciones que se van tejiendo con él. Me gusta mucho cuando alguien me hace un comentario de un libro, siento que ahí se cierra un círculo.

Tu novela *Un mar es algo abstracta*, basta considerar su paisaje. ¿Los niveles muy altos de abstracción no representan un riesgo para el escritor?

I.P.: A veces me pregunto quiénes son los que me leerían a mí. Yo creo que son todo tipo de personas, de todas las edades, pero poquitos. Lo peor que le puede pasar a uno en la vida es ir viviendo sin tener conciencia de lo que está viviendo, del camino que uno lleva, de lo que viene, pero no en términos de cumplir con algo, sino en términos de saber qué relación tenemos con las mismas cosas que no nos dejan ser libres: mi psicología, mi parte social... todo tiene un desarrollo, hay quienes se olvidan de eso, y lo enmascaran bajo éxitos profesionales o sociales que ya están establecidos. Hay personas que sí son muy conscientes de todos esos hilos que va llevando uno en su vida: con ellos me puedo comunicar. Creo que estarían dispuestos a abstraerse en ciertos momentos si yo los llevo de la mano con gentileza y con afecto. Tengo un primito, es un niño. Yo no juego con él, pero puedo pasar horas conversando con él las cosas más abstractas del mundo. No son bobadas, sino cosas serias. Si un niño es capaz de aceptar explicaciones completamente abstractas, un adulto también es capaz, siempre y cuando quiera y esté dispuesto a soltarse y decir: vamos a viajar, estoy en tus manos.

Poesía...

I.P.: Yo no escribo poesía pero creo que mi prosa tiene elementos poéticos. No en el sentido de que sea una prosa almibarada ni con bonituras ni florituras, sino porque la palabra es reveladora: la sílaba, el sonido, la frase, el párrafo, el momento. Yo cuido mucho eso. Y leo mucha poesía; de hecho, en *Al oído de la cordillera*, el título lo saqué de dos poemas: al oído porque en un poema de Hölderlin dice que cuando las montañas hablan los valles atentos escuchan; y la cordillera era porque se refería a mi viaje. Un buen escritor de prosa debe nutrirse de poemas.

Eres escritor de oído; ¿te lees en voz alta?

I.P.: Sí [se ríe]. Yo tomé lo de escritor de oído por otro lado: quienes no estuvimos en la academia literaria hacemos muchas cosas por intuición, por búsqueda personal, a eso lo llamo ser escritor de oído. Muchas cosas de las que hago no están apoyadas en nada por fuera de la propia búsqueda. Yo sí leo siempre en voz alta: un párrafo, una frase terminada; es muy importante para las comas, las pausas, y para que el lector interiormente se vea invitado a lo pausado. Ahora hay tanto que distrae: las cosas electrónicas, el tiempo, los trabajos. No hace uno bien en concederle a eso. Creo que una de mis funciones como escritor es decirle a la gente: pare, espere, vaya a lo esencial y recuerde que usted viene de ahí.

El mundo de afuera, que necesitas para escribir, exige pagar cuentas, tiene tráfico, ruido. ¿Te angustia?

I.P.: Sí. Para mí es natural menos cosas, menos rápido, menos estímulos. Y la ciudad es todo lo contrario. Lo que más me angustia es verme atrapado en todo eso. A veces me abruma saber que tengo tantas cosas que no necesito: saber que tengo 150 canales y veo uno, una hora a la semana. Soy de los que cojo el celular, y si por la noche no ha entrado ninguna llamada, digo: ¡qué maravilla de aparato, buen invento!

¿Cuál sería el libro de tu biblioteca que extrañarías de inmediato si, por ejemplo, yo me lo robara en un descuido tuyo?

I.P.: Te diría que sigas hablando mientras busco. Yo no veo un libro pero sí paso la vista por grupos de libros. Tengo una pequeña sección de autores de Medellín: Elí Ramírez, José Manuel Arango, Eduardo Escobar, Tomás González, Jaime Jaramillo Escobar, León de Greiff. Saber que ellos están ahí me da un sentido. Aunque la ruptura es necesaria en la escritura y el arte de Occidente, tomándolos como actos creativos, yo creo que esa ruptura se da sobre la tradición.

¿Ejercitas tu memoria: repites palabras, evocas momentos, afectos?

I.P.: Sí, inclusive en la novela que estoy escribiendo ha sido casi todo trabajo de la memoria. Mi abuela y las cosas que ella me contaba,

pensamientos de cuando estaba pequeño. Para el escritor la memoria es fundamental: el recuerdo es el seleccionador natural del ser humano, le da su historia. Usualmente cuando vivo algo tengo que esperar años para referirme a ello en una obra que yo escriba, porque cuando está muy recientemente vivido todos los recuerdos están en el mismo nivel y uno no sabe qué es importante y qué no. Ese mapa le da a uno la voz única, la voz propia.

Cierro nuestra conversación con la pregunta final que suelo formular a todos los escritores que entrevisto (Ignacio es quien la ha respondido más rápido, sin titubear).

Si te regalo las canecas de basura de todos los escritores de la historia, ¿con cuál te quedarías?

I.P.: La de Flaubert. Él tiene dos obras: la que leemos en sus libros, y otra que era su vida, su constante pregunta por su arte, que está plasmada en muchas de las cartas que le escribió a Colette. Entonces, si en ese bote de basura encontramos sus cartas, desechos de su obras y, si estamos de buenas, las que le envió Colette: ¡tendríamos para leer toda la vida!

Si no crees en mis palabras —dice la piedra—, acude a la hoja, que te dirá lo mismo que yo, o a la gota de agua, que te dirá lo mismo que la hoja. Pregunta también a un cabello de tu cabeza. Estoy a punto de reír a carcajadas, de reír como mi naturaleza me impide reír. Llamo a la puerta de una piedra. —Soy yo, déjame entrar. —No tengo puerta —dice la piedra.

Culmina el poema de Szymborska, no así mi encuentro con Ignacio Piedrahíta...

Cruzo el umbral de la puerta. A mis espaldas, siento que la piedra se vuelve a sellar. Tal vez cantará una canción de David Bowie, afinará su guitarra o copiará un par de poemas rusos en su libreta, hasta que sienta que su cuerpo ha recuperado el equilibrio y vuelva a su naturaleza: el silencio. ■

Ana Cristina Restrepo Jiménez (Colombia)
Periodista independiente y profesora de la Universidad Eafit.



Instagram y la nostalgia sintética

JACOBO
CARDONA
ECHEVERRI

A parece el plato a medio consumir, parece lasaña, aunque pueden observarse trozos de ciruela y algo de crema. Los bordes redondeados y el color sepia de la fotografía podrían hacerle pensar al observador desprevenido, o al marqués opiómano, que encontró junto al lago una máquina del tiempo, que alguien, allá en la década de los setenta, después de los primeros bocados, quedó tan exultante o sobrecogido, que decidió fotografiar el plato para recordar tan entrañable momento. El observador desprevenido se acercaría de nuevo al monitor para estudiar con más cuidado la siguiente fotografía: sobre una tarima en medio de una multitud de bañistas, un tipo sin camiseta y el rostro de Tyrion Lannister, el enano de *Juego de tronos*, tatuado en el brazo; frente a él, una consola que parece pinchar con fruición; a sus espaldas, el sol que

toca la línea del mar levemente agitado por vómito y preservativos usados. La fotografía está atravesada por sutiles estrías horizontales, moteada por pequeñas manchas ocre y naranja, quemadas las puntas. El observador desprevenido no podría señalar época alguna, la imagen sería parte del último sueño precognitivo que tuvo Kerouac. La desorientación, en otro tipo de texto, sería abrumadora, pero en este no sería sino síntoma de un arcaísmo reaccionario. El observador desprevenido, tras ser informado, terminará preguntándose cómo es posible una época en la que sea común fotografiar la comida y hacerlo público.

Las fotografías fueron alguna vez rastros merecidos de una historia transitada. Marcas y evidencias, trazos de una experiencia verídica. Lo que aparecía en una foto había sido real. Como partes de un engranaje protomuseístico ejecutado en el universo cotidiano, las imágenes eran guardadas en los álbumes familiares con celo y candor. Las pruebas de un itinerario que no podía ser refutado, a lo sumo mistificado en la parsimonia de quien empieza a ser acechado por el Alzheimer. En los días de lo análogo, tomar fotos no hacía parte de la asunción del derroche. El proceso de ver revelada una fotografía era dilatado y costoso, en ocasiones, precario. Cierta inversión de tiempo y dinero podía dar como resultado una mueca demoniaca en el bautizo del primogénito, cabezas partidas a la mitad, rostros sobreexpuestos junto al armario diáfano. Eran pocas las desechadas, todas eran pruebas con las cuales constatar un periplo —movido, borroso, velado— pero periplo a fin de cuentas. La excepcionalidad de

cada fotografía la convertía, parafraseando a Benjamin, en un objeto aurático. Era esa foto manchada, descolorida, doblada, en su carácter físico y concreto, el testimonio legitimado. En una vida, a lo sumo, un par de cientos de imágenes daban cuenta de lo que merecía ser conservado en historias. Lo demás era inexplicable.

En una época en la que cada día se suben a Facebook más de doscientos millones de imágenes, y se guardan otras cuantas en los discos duros de los ordenadores del mundo, lo inexplicable se convierte en un tarareo intermitente. Una vida desperdiciada, que podía ser resumida en las fotos de la primera comunión o los paseos al mar, es ahora centrifugada en millares de fotos tomadas en el baño, el almuerzo, el trabajo, el paradero del bus, el estadio, el ascensor o la sala de la abuelita. Fotos que, manipuladas con los filtros de Instagram para dotarlas de la tesitura del tiempo que pasa, se convierten en balbuceos retro de un pasado sumido en los estertores del simulacro. Y sí, todo pasado es simulacro, pero algunos fueron simulacro de primera mano.

Instagram es una aplicación gratuita para compartir fotos, originalmente diseñada en 2010 y disponible para dispositivos móviles, que permite a los usuarios manipular las imágenes con filtros, colores *vintage* o marcos similares a las placas de las viejas cámaras polaroid. Para los apocalípticos tecnófobos que desayunan con maní, esto no supone más que la muerte del arte fotográfico: solo bastaría un par de filtros para hacer de la salida a un restaurante de comidas rápidas una escena hopperiana de apatía y desencanto. En realidad, estas

Al aplicar
los filtros de
Instagram, el
artista intenta
producir una
sensación
parecida a esa
veneración, sin
correr el riesgo
del desgaste,
pero olvida que
es el desgaste
lo que en
realidad dota a
la foto del aura
reverencial.

simplificaciones asociadas al cambio tecnológico de los sistemas de inscripción y representación han sido reiteradamente desvirtuadas: ni con la fotografía se ha acabado la pintura, ni con el cine desapareció el arte fotográfico; además, el talento consiste en algo más que saber calcular la apertura del diafragma y la velocidad de obturación. El talento es más una forma de mirar que el refinamiento de un dispositivo técnico.

Lo realmente agobiante de Instagram es el proyecto expresado de aportar una sensación de *pasado* a la fotografía digital.

El artista visual Richard Koci Hernández habla del sentimiento cálido, desvanecido y fuera de foco de las fotografías de la infancia, de ese halo que provoca cierta reverencia y cuidado. Al aplicar los filtros de Instagram, el artista intenta producir una sensación parecida a esa veneración, sin correr el riesgo del desgaste, pero olvida que es el desgaste lo que en realidad dota a la foto del aura reverencial. ¿Qué busca un adolescente al aplicar un filtro sepia, con manchas y requiebros

en las puntas, a su propia imagen frente al espejo? ¿Hacerla parecer vieja, antigua?, ¿un adolescente quiere parecer antiguo? No. El adolescente, y casi todos los que hacen de Instagram una experiencia común, van tras el episodio descolocado, el trazo de otra época que permite armar el gran *collage* sin época de nuestra contemporaneidad. Y no se trata de un proyecto de la industria cultural americana que puede hacer de la serie *Mad Men* o de una película de Tarantino el corolario pop del desborde hedonista y metarreferencial propio del tinglado capitalista actual. Se trata de algo más simple: la anulación del pasado. Del pasado como

sustrato que nos permite ubicarnos en un relato existencial. Ya, de entrada, eso suena a comentario académico desarmable, algo para terminar un poema, actualizar Twitter o titular una tesis. Detrás de la efusividad de Instagram no hay nada más que la imposibilidad de recordar, el conformismo de la triquiñuela. Y todo se debe al crecimiento exponencial de la tecnología. Ya nadie nace y muere en la misma cama, como hace doscientos años, como hace cincuenta años. Reemplazamos continuamente camas, televisores, autos, ordenadores, de tal forma que no se establece vínculo con los objetos que sirvieron de catalizadores de una anécdota, de un tránsito necesario. La ambientación es transitoria, el escenario, contingente.

Saco el celular que aún llevo conmigo desde hace más de ocho años porque con él conquisté a punta de mensajes de texto a mi novia, y la veinteañera sentada a mi lado en el metro me mira con repulsión.

Las fotografías archivadas en el ordenador son piezas rizomáticas de un mundo que solo puedo entender a pedazos.

La red técnica que me permite escribir estas palabras no será la misma dentro de un año y yo solo podré ser operativo, eficaz, si me actualizo en el nuevo sistema de artefactos. ¿Qué podría recordar si no hay museos unipersonales ni piezas de rebujo en esos pequeños apartamentos que nunca serán heredados porque terminarán convertidos en una suma de dinero almacenada en los bits de las cuentas de un especulador financiero?

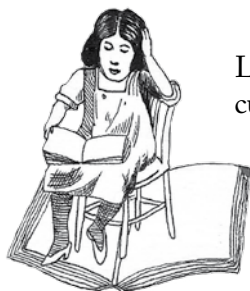
Tal vez Instagram sea la nostalgia por la nostalgia, pero pronto la nostalgia solo será una palabra para designar el trastorno casi erradicado del *Homo sapiens* que recuerda. En un presente incesante, la fotografía amarillenta de una lasaña sobre el ícono del pulgar levantado será una muestra más del extravío habitual. ■

Jacobo Cardona Echeverri (Colombia)

Antropólogo y magister en Estética. Ganador del Concurso Nacional de Poesía Universidad Industrial de Santander 2012.

Ilustraciones: Sebastián Cadavid

LOS GIRASOLES EN INVIERNO
 DE
 ALBA LUCÍA ANGEL
 Y LOS INTERTEXTOS DE RAY BRADBURY



La lectura, según Hugo la percibe e interpreta, es una técnica curativa de carácter ontológico, y como tal intentó explorarla.
 Iván Illich

En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al Didascalión de Hugo de San Víctor.

ORLANDO
 MEJÍA
 RIVERA

1

Los girasoles en invierno salió publicada en Bogotá en el mes de mayo de 1970, en una edición no comercial, impresa en los talleres de la Linotipia Bolívar, con un tiraje de mil ejemplares y una portada donde aparece un dibujo de Luis Caballero: una silueta humana, quizá de espaldas, de color negro y en medio de un fondo negro, aunque a lo lejos vemos una pequeña franja azul y otra blanca. Contraste de colores que no debió ser casual, pues recuerda después al lector la alusión que se hace en la novela al pintor Noland y su estilo op-art. Hasta donde sé, no hay una segunda edición. Por ello, comienzo con una síntesis de la trama, para ubicar a los que no han leído la novela.

Alejandra es la voz narrativa protagonista, que llega al bar Baleine Bleue de París, a esperar al pintor José Luis; mientras tanto lee un libro de Ray Bradbury y toma cerveza, se desespera porque sus cigarrillos se han perdido en el metro, observa a otros comensales (una gorda que la mira con odio, dos lesbianas negras, el dueño que atiende las mesas, una conocida llamada Martine) y mientras llueve sin parar ella evoca, al parecer, sus recuerdos de cuando conoció a José Luis, de sus amigos bohemios, de cuando cantaba corridos mexicanos en el Folk Club, o de su vida en Roma, sus viajes por los pueblos de Italia y Grecia o del amor que todavía siente por el

pintor, a pesar de todo lo sucedido. En cinco capítulos los lectores oímos a Alejandra hablar, leer, ensoñar, soñar, maldecir, reírse y, sobre todo, esperar a que llegue ese alguien que al final no sabemos si existió o no.

2

Imagino a la joven Alba Lucía Ángel, con veintisiete o veintiocho años, sentada ante un minúsculo escritorio de caoba, en una buhardilla de un vetusto edificio de París, con una estilográfica regalada por su padre o su madre, fumando cigarrillos *Galois*, con el frío y la lluvia de una tarde invernal, escribiendo con ritmo febril las páginas que terminarán siendo su primera novela: *Los girasoles en invierno* (1970). La novela debió ser concluida, en una primera versión, a comienzos o mediados de 1966, porque se dice que con ella fue finalista del concurso Esso de ese año, cuando el ganador fue Héctor Rojas Herazo con su libro *En noviembre llega el arzobispo*. Tal vez ese éxito inesperado la llevó a reescribir su obra y la versión final está fechada en Roma en septiembre de 1967.

La primera grata sorpresa para un lector es que no parece la *opera prima* de una escritora joven y en proceso de construcción. Lo habitual es que en la primera novela de un autor las palabras utilizadas sean más un acto de valentía o desesperación que un hecho literario. Me explico: la primera vez nadie sabe si será capaz de escribir una novela. Querer ser escritor es muy distinto a sentir que sí se puede llegar a serlo, luego del rito iniciático de borrar más de cincuenta páginas y traer al mundo unos nuevos personajes.

Además, casi siempre esas palabras son de otros y por ningún lado aparece el “estilo propio”. Borges ya nos dijo que los escritores pasan por cuatro etapas evolutivas: la imitación de otros, la imitación de técnicas y escuelas, el encuentro con el estilo propio y, por último, la escritura arquetípica que pertenece a la humanidad entera.

Esta joven pereirana, formada en la crítica de arte con Marta Traba, logra ya en

esta novela la expresión de un “estilo propio”, que luego reafirmará en sus siguientes obras, pero que se encuentra con nitidez en estas páginas. ¿Cómo obtuvo esa madurez narrativa tan precoz? No lo sé, pero sí quiero plantear una hipótesis: Alba Lucía Ángel nos insinúa a través de su personaje Alejandra que es una lectora inusual y especial. Se sale de los dos caminos de la tradición lectora de Occidente. No es el prototipo de Don Quijote que lee y luego va al mundo a encontrar en la realidad lo leído. Tampoco es discípula de Mallarmé, quien busca en los libros los testimonios y las huellas de la realidad. Ella establece una tercera relación: las lecturas se mezclan con sus vivencias personales y surge una transformación de su mirada del mundo.

Es decir, conserva su voz propia y, por ello, es capaz de dialogar con los escritores leídos sin imitarlos o saquearlos. En este contexto se entiende que, cuando digo que ya tenía un “estilo propio”, significa que ha sido capaz de utilizar múltiples textos y referencias literarias como auténticos intertextos recreados desde su propia cosmovisión narrativa y personal.

Los girasoles en invierno es la obra de una gran lectora que dialoga consigo misma a través de los personajes de Ray Bradbury, pero acá el libro de Bradbury no es el hipotexto de un hipertexto (para hablar en la afortunada terminología de Genette), sino el intertexto de otro intertexto (su vida leída) que se han fusionado por medio del estilo propio de la autora. La novela de Alba Lucía no parodia, ni satiriza, ni ironiza, ni repite una obra de Ray Bradbury, sino que incorpora parte de su material como otro personaje más que tiene la capacidad de transformar a Alejandra mientras espera a José Luis.

3

Percibo un tono lúdico en las alusiones textuales, implícitas y explícitas, que hace Alba Lucía Ángel en su novela. Como el fabulista de Hansel y Gretel, ella permite que Alejandra deje caer autores y referencias literarias, pictóricas y biográficas, como

Esta joven pereirana, formada en la crítica de arte con Marta Traba, logra ya en esta novela la expresión de un “estilo propio”, que luego reafirmará en sus siguientes obras, pero que se encuentra con nitidez en estas páginas.

mendrugos de pan simbólicos para que los lectores la sigamos a través del bosque de las palabras y los personajes. La primera pista parece indiscutible, pero, como todo signo evidente, a lo mejor es una trampa juguetona puesta para desviar al lector, y eso ya lo enseñó el viejo Sherlock Holmes cuando le dice a Watson que tenga cuidado con las huellas obvias.

Lo obvio aparece en la contraportada del libro. Allí se dice que “*Los girasoles en invierno* es la historia de Alejandra, que espera en un café la llegada de alguien, mientras se toma una cerveza, mira llover en París y lee una crónica de Ray Bradbury”. En la página 15 de la novela la voz narrativa dice: “habrá tiempo suficiente para comer, leer un rato a Bradbury, mirar a la gente, escribir y aburrirme”.

Algunos críticos cayeron redondos en la trampa: “una crónica de Bradbury” parece una alusión explícita a su libro más conocido: *Las crónicas marcianas* (1950). Entonces, a partir de ese falso intertexto, se podría llegar a pensar que el planeta Marte es transmutado en Venus por Alejandra, y que la “ciudad muerta” (p. 138) es una de las ciudades muertas que encontraron los conquistadores humanos al llegar al fantasmal planeta rojo.

Sin embargo no es así. El libro que está leyendo Alejandra es *El hombre ilustrado* de Bradbury, el cual salió publicado por primera vez en 1951. Este libro es lo que se conoce en la literatura de ciencia ficción anglosajona como un *fix up*, que consiste en una serie de relatos relacionados entre sí por un elemento común. En este caso son dieciocho textos unidos por su origen: un hombre ha sido tatuado en la piel por una bruja del futuro. Cada tatuaje es una ilustración

y cada ilustración contiene una historia que le es revelada al que mire la piel del hombre. Pero, además, cada historia revela el porvenir y de alguna manera influye sobre el propio destino del que ve las ilustraciones. Entonces, al leer *El hombre ilustrado* Alejandra es también influida por la magia de sus historias, y esas narraciones van penetrando y modificando su propia vida.

En la novela aparecen tres relatos: “La lluvia” (páginas 12, 39, 43, 155, 156, 157 y 202), “Una noche o una mañana cualquiera” (páginas 16 y 17) y “La ciudad” (p. 138). El primero de ellos es el intertexto central de *Los girasoles en invierno*, no solo por las veces y la extensión en que es citado, sino también porque Alejandra ha sido poseída por la magia del cuento y se ha creado un puente de significados entre la trama de ficción de Bradbury y la realidad ficcional del personaje de Alba Lucía. Por eso la novela y el relato comparten la misma lluvia desesperante, permanente y enloquecedora. El relato de Bradbury alude a una nueva expedición humana al planeta Venus, que se caracteriza porque llueve siempre, y ese clima trastorna a los expedicionarios espaciales. Por eso se han construido algunas “cúpulas solares” artificiales que garantizan comida caliente, una cama limpia y ropa seca a los que logran llegar a esos refugios. Pero la mayoría han sido dañadas por los venusinos, y los sobrevivientes del cuento se van enloqueciendo, suicidando o muriendo, porque la lluvia los agobia y ellos nunca encuentran los soles artificiales. Alejandra sigue, con su lectura, el destino trágico de los personajes, y ella misma comienza a sentir la exasperación del frío y la lluvia de las calles de ese París, que es para esta colombiana “exiliada

por su voluntad” una ciudad tan extraña y lejana a su corazón como lo es Venus para los astronautas.

Entonces a medida que lee descubre que quizá sus recuerdos de sol y de amor con José Luis, en Roma, en Megara, en el pueblito griego de Arhákova, son, en realidad, sus “cúpulas de sol” artificial que debe encontrar para no morir de frío, soledad y locura. De hecho, el título de la novela, *Los girasoles en invierno*, es una alusión directa a las cúpulas solares en el invierno lluvioso de Venus. Al final del cuento de Bradbury el único sobreviviente es el jefe de la expedición, quien encuentra una cúpula de sol que no ha sido destruida por los venusinos, y mientras arroja sus ropas mojadas al suelo piensa en los otros que quedaron atrás, sepultados por la lluvia y la muerte.

Es muy llamativo que Alejandra no llega al final del relato. Ella se queda con la escena del último astronauta que se pega un tiro en la cabeza porque duda que las “cúpulas de sol” existan en la realidad. Ella, que ha desenterrado de su memoria esos instantes de felicidad y de sol con José Luis, sigue esperando a que él entre al bar en esa noche de lluvia; y en un momento la atmósfera de la novela gira y la realidad de los recuerdos que hemos conocido son cuestionados por ella misma y su veracidad es puesta en duda. ¿Habrá existido un José Luis? ¿Será ella misma una venusina exiliada en la Tierra que ha robado la memoria de otra? ¿Todo es inexistente, irreal?

La clave de ese giro epistémico de una estructura realista a un plano de fantasmagoría está dada por el segundo intertexto de Bradbury, titulado “Una noche o una mañana cualquiera”. Allí se cuenta la historia de Hitchcock, un fumador empedernido como Alejandra, que se hace astronauta para comprobar que nada existe fuera de él mismo y que los objetos solo son mientras sean percibidos, pero después desaparecen y nadie puede asegurar que permanecen en la realidad.

Es decir, Bradbury utiliza la clásica argumentación idealista del obispo Berkeley

y su famosa frase: “existir es ser percibido”. Alejandra, quien en la novela llama a Hitchcock por el nombre de Smith, es poseída por la mente de Hitchcock y por ello en el capítulo quinto de la novela duda de su memoria y piensa que se quedará esperando al pintor para siempre, porque quizá él nunca ha existido y, por ello: “No se buscan fantasmas en los bares ni detrás de los árboles, ni siquiera en los rincones olvidados de los castillos medievales. A lo mejor mis signos en el aire te inventaron un día en que el cielo estaba con gaviotas y sol y color azul metálico” (p. 203).

Es este el instante en el cual el personaje de Bradbury encarna en Alejandra: nada existe ni existió, por eso el astronauta se tira al espacio, y al igual que Alejandra queda flotando entre las imágenes fantasmales del imaginario bar de Baleine Bleue y en esas calles de un París que solo está en la mente de ella, a pesar de que sale, o así lo cree, trastabillando a buscar las puertas del metro y repite como en un sueño los letreros: “compre sus regalos en Printemps. Tide: granos azules. Especiales para la ropa blanca, compre...” (p. 209).

Final que anticipa su fascinación por el “otro lado del espejo” de *Dos veces Alicia* (1972), pero con una estética paradójica: el mundo real que es tal vez el mundo soñado es una enredadera de hechos y nombres que deja a su lectores anonadados, debido a todos esos detalles de la historia de amor con el pintor y de sus amigos bohemios Paolo y el campesino griego, y a esas descripciones de Roma, Venecia, Florencia, las danzas báquicas en el pueblito costero de Arhákova, el sabor salino del mar, los colores de los amaneceres.

Todo ese mundo que es ahora la nube de la mente solipsista de Alejandra se confunde con nuestra propia realidad de lectores, pues hemos caído en la trampa de la juguetona Alba Lucía Ángel; y como émulos de la criatura literaria de Conan Doyle, tratamos de interpretar los códigos de los mendrugos de pan simbólicos y entonces seguimos también otras alusiones: el diario

de Virginia Woolf, la generación perdida de Gertrude Stein, la guía de Roma de Fernando González y el homenaje silencioso al *Hermafrodita desnudo* en una placita de “la ciudad-Circe”.

El nombre de José Luis, pintor mexicano, con pinta de vikingo, de mirada penetrante y enigmática, que es el amor imaginario de Alejandra, pero que parece una adivinanza para confrontar la realidad histórica: José Luis Cuevas, que en esos tiempos vivía en París, era amigo de Marta Traba, amaba la literatura como el personaje de Alejandra, y tenía la misma mirada hechizadora, que debió ser tan famosa que le hizo decir a Octavio Paz en su artículo “Descripción de José Luis Cuevas”: “Los ojos están adaptados a tres funciones: clavar, inmovilizar y despedazar. El artista clava con la mirada a su víctima, real o imaginaria; a continuación la inmoviliza en la postura más conveniente e, inmediatamente, procede a cortarla en porciones pequeñas para devorarla. Canibalismo ritual”.

4

Claro que la precoz y madura Alba Lucía Ángel nos había advertido, con el epígrafe de su novela tomado de *El hombre rebelde* de Camus, que fuéramos de nuevo al texto del francés y allí nos encontraríamos, si buscábamos bien, con dos claves fundamentales para comprender la ambigüedad del par realidad/irrealidad de su novela. La primera es la cita que hace Camus de la frase de Nietzsche: “Ningún artista tolera lo real”. Pero a continuación él agrega: “Es cierto. Pero ningún artista puede prescindir de lo real”.

Pienso que en este fragmento están los cimientos de toda la obra narrativa de Alba Lucía Ángel, desde *Los girasoles en invierno* hasta su reciente novela *Tierra de nadie* (2000). La segunda clave es lo que antecede a las frases del epígrafe: “Pero el infierno no tiene más que un tiempo, la vida recomienza un día”. Esto es dicho a propósito de una anécdota que cuenta Camus que leyó en el *Diario de Siberia* de Ernst Dzwinger. Se

refiere a un teniente alemán, prisionero de los rusos en un campo de concentración, que construyó un piano de madera y todos los días lo tocaba y producía una extraña música que sólo él oía.

De alguna manera, Alejandra ha continuado escribiendo los últimos cuarenta años en ese bar fantasmagórico y lluvioso de un París que me recuerda al mismo de César Vallejo, pero cada vez más lectores oímos su melodía, su extraño ritmo de palabras y sueños, de textos e intertextos, y la respiración de Alba Lucía Ángel llega también a nuestros propios oídos de lectores atentos.

Hace cuatro décadas *Los girasoles en invierno* era un libro exótico en el contexto de la narrativa latinoamericana y una de las primeras novelas de la literatura colombiana que se pueden ubicar en el contexto de la literatura de ciencia ficción del “espacio interior” (propuesto por J. Ballard). Hoy es una obra más vigente y contemporánea que cuando surgió al mundo de la cultura, pues de manera indiscutible ella fue una hija precoz, pero consistente, nacida de la imaginación de la, para mí, una de las escritoras colombianas de mayor calidad literaria que tenemos, y una de las más convincentes de la escritura en español. ■

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).

Bibliografía

- Ángel, A. L. (1970). *Los girasoles en invierno*. Bogotá: Linotipia Bolívar.
- . (1973). *Dos veces Alicia*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Bradbury, R. (1994). *El hombre ilustrado*. México: Ediciones Minotauro.
- Camus, A. (1996). *Obras*, 3. Madrid: Alianza.
- Paz, O. (1997). *Los privilegios de la vista II. Obras completas*. Volumen 7. México: Fondo de Cultura Económica.

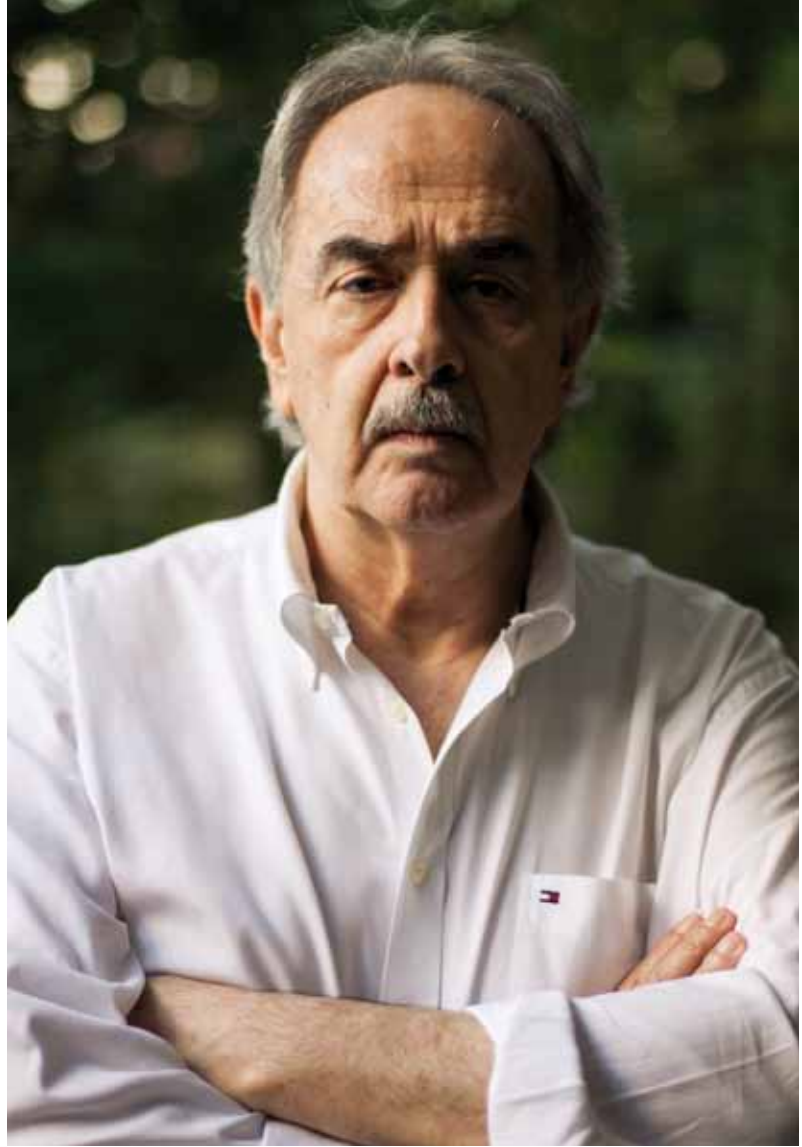


Foto: Julián Roldán

Los hiperamigos

ANA MARÍA
BEDOYA BUILES
Y ÓSCAR
ROLDÁN-ALZATE

Hay un maestro: Óscar Jaramillo. Alrededor suyo, un grupo de estudiantes de dibujo construye su obra. El maestro los ayuda a crecer y se convierte en mito. El trabajo del grupo se cristaliza en una muestra colectiva, una exposición que recibe un nombre que los marcará: Hiperamigos. Una mezcla de hiperrealismo y amistad, de trazos de dibujo e historias cruzadas.



Foto: Klein

Pablo Guzmán, Edwin Monsalve, César del Valle y Nadir Figueroa

Todo había salido perfecto pero él no llegaba. Amigos, familia y amantes del arte paseaban por las salas de la galería. Los meseros llenaban las copas con vino. La música de fondo era un murmurio de voces; brindaban por los hiperamigos. Y ellos, los pintores y dibujantes discípulos de Óscar Jaramillo —el ausente—, parecían seguros. Las obras se vendían, por primera vez. Pero a cada rato volvían la mirada a la puerta para buscarlo; la verdad es que estaban nerviosos. Si el maestro no llegaba, sería como el nacimiento de un grupo de huérfanos.

Aquella noche a finales de noviembre de 2007, en Abierta Galería se presentaron dos exposiciones más. La galería tenía un año y se proponía ser un espacio independiente para el arte contemporáneo. Quedaba en el tercer piso de un edificio de El Poblado, el barrio rico de Medellín. Al fondo del salón, un ventanal exhibía la ciudad.

A principios de ese mismo año se inauguró el MDE07, un evento que reunió durante seis meses a artistas de distintos países. Hacía una década no se daba un encuentro internacional de arte. Antes, en Medellín hubo una tradición de bienales organizadas por Coltejer, en los años 1968, 1970 y 1972, gracias a la bonanza de la industria de la confección y las telas y al altruismo

de los empresarios que invertían en la cultura. Una posterior fue organizada ya sin el nombre de Coltejer en 1981.

Lo que más originó el MDE07 fue controversia. Estuvo regido por la corriente del arte relacional, noción del esteta francés Nicolás Bourriaud. Lo que importa en esta tendencia es la relación entre las personas involucradas en la dinámica artística y no tanto el objeto, como una pintura.

En la nueva propuesta del MDE07, los artistas locales no fueron los anfitriones. El encuentro descartó propuestas centradas en la representación y demás formas convencionales del arte. Artistas como los hiperamigos, que no son los únicos en Medellín preocupados por la gramática del dibujo y la pintura, quedaron excluidos.

Todos nacieron a mediados de los ochenta en distintos municipios de Colombia. Ninguno se había graduado de la facultad de artes. Todos asistieron al mismo curso de dibujo, donde se conocieron y se hicieron discípulos de Jaramillo.

—¡Cuidado se vuelven conceptuales! —les decía el maestro a los alumnos, medio en broma, medio en serio.

Las paredes blancas, inmaculadas, de la galería fueron pintadas por los anfitriones de esa noche; el día anterior cambiaron el pincel por la

brocha. Mientras lo hacían conversaron sobre el nombre de la exposición: Hiperamigos. Les pareció ridículo. La idea fue del galerista, un profesor de la Universidad de Antioquia y curador, quien los convocó para la muestra. Cuando fueron a decirle lo que pensaban del nombre, los catálogos ya estaban impresos con esa letra inflada, grande, como las que se usan para los nombres de los superhéroes en las historietas.

La verdad es que no eran los mejores amigos. Se habían visto en las clases. Pero cuando cada uno conoció lo que hacían los demás, se admiraron en silencio. Tampoco salían juntos a emborracharse. Ni drogas, ni veladas nocturnas, ni amantes. Cada uno encerrado en el taller, dibujando o pintando. Frailes del óleo, del grafito, del acrílico.

Esa sería la primera de otras exposiciones que harían juntos con ese nombre, que luego de esa noche les pareció acertado. El juego de palabras definía los que ellos hacían: hiperrealidad, un estilo que emergió a finales de la década de los sesenta en Estados Unidos. Los artistas retaban la capacidad del ojo para diferenciar una fotografía de un dibujo. Una imagen sin desenfoque donde los planos deben ser definidos, las pinceladas van puras sobre el soporte. La sensación es de una realidad que rebasa la realidad misma.

Minucioso

Lo primero que César del Valle conoció acerca del maestro fue un retrato, el rostro de un malevo. Un gamberro de unos treinta y cinco años, los ojos cansados, vidriosos. Los párpados inferiores abultados. Las cejas gruesas. La frente y la nariz anchas. Bigote de tres días. Labios finos. Vestido con varias prendas llenas de pliegues. Los brazos cruzados.

Un vago que hace parte de una colección de errabundos, artistas, escritores, putas, ladrones, indigentes que Jaramillo dibujó, siempre al día siguiente de haberlos visto. Los miraba dos o tres veces y los aprendía de memoria. Lo hacía durante esas noches bohemias en las que erró por las calles de Lovaina y del centro de Medellín, acompañado de una jauría de amigos, entre ellos los escritores Elkin Restrepo y Manuel Mejía Vallejo.

Jaramillo perteneció a la generación de artistas urbanos inquietos con el realismo, entre los que estaban Saturnino Ramírez y Javier Restrepo. Todos hicieron inmersión en la cotidianidad de

las calles, y retrataron lo que vieron. Fue una ruptura para la costumbre de las escuelas de arte, todavía metidas en lo tradicional, el paisajismo, la naturaleza muerta.

—Ve, vos dibujás como yo —le dijo Jaramillo en la primera clase. César se quedó mudo, con los músculos tensos. Los dos, como si se tratara de un revelado fotográfico, parten del blanco y dejan los tonos oscuros para el final. Maestro y discípulo se preguntan por lo fugaz, lo cotidiano, lo cercano, y por el retrato que, apenas está listo, dista del modelo; el otro ya es unos segundos más viejo.

Los seis dibujos que expuso César en Abierta Galería fueron vendidos. Un hombre tardó más en verlos que en comprarlos. Enmarcados con acrílico en cajas de madera pintadas de blanco, eran piezas impolutas. Él pensaba en lo difícil que sería decirles adiós. Ya no eran suyos y el maestro no llegaba a la exposición para contemplarlos.

César vive en una casa de dos cuartos, con pocas cosas. En el segundo cuarto pasa la mayor parte del tiempo. Reclinado a la pared está el colchón, sin sábana, en el que duerme. Sobre la mesa de dibujo reposa una carpeta de tela con pinceles. Una lámpara ilumina el retrato de un hombre con gafas, cigarrillo en los labios, ceño fruncido. Contiguo está el segundo tomo de cuentos completos de Borges, con un papelito dentro de la página 197. Las cuatro primeras líneas del cuento “Los espejos velados” están subrayadas con lápiz: “El Islam asegura que el día inapelable del Juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente resucitará con sus obras, y le será ordenado que las anime, y fracasará, y será entregado con ellas al fuego del castigo”.

César es de Pereira, una ciudad del Eje Cafetero.

—Yo vi desde pequeño un hombre que dibujaba: mi padre.

Su padre tenía una empresa de publicidad y estaba suscrito a una revista que explicaba los secretos del dibujo paso a paso. César heredó los catálogos y una enciclopedia *Lexis 22* en la que buscaba imágenes para copiar.

Luego de los primeros semestres estuvo a punto de regresar a Pereira, desanimado. Quería dedicarse al dibujo, y la academia le hacía el feo, porque, decían, eso no era una obra sino un boceto de lo que no ha sido. Una tarde asistió a una

muestra de estudiantes; vio, entre varios trabajos, el de dos dibujantes que luego serían sus amigos: Edwin y Nadir.

—Eso hizo que yo me animara. Me emocioné porque eran trabajos muy buenos, sin saber que luego estaríamos juntos en la misma clase con el maestro.

Él consagró a Jaramillo como maestro —“Un señor de pelo blanco, un caballero sencillo y ceremonioso”— el día que les dijo, apenas los vio afanados en terminar un retrato: “Entre más lento vayan, más rápido acaban”. Fue una licencia, un dictamen, un secreto. César dejó de dar zancadas sobre las líneas grises.

Su casa tiene un balcón con vista a Medellín. La noche nace, apenas, y las montañas se llenan con las luces de las casas y del alumbrado público.

—Si paso mucho rato dibujando me siento acá y contemplo la ciudad. Abro la mirada, descanso los ojos.

Cuando llegó por primera vez a Medellín, se aterró al ver esas montañas llenas de casas. Señala una que está al oriente, oscura, deshabitada, ese vacío lo alivia.

—Por eso —dice— me debe gustar tanto esa.

Alquimista

A Edwin Monsalve le costaba mucho definir las tramas, su línea era torpe, indecisa. Un día de clase, el maestro Jaramillo se le acercó y le dijo que desde ese momento solo haría las tramas en una dirección hasta que él le ordenara lo contrario. Ya no recuerda cuánto tiempo pasó trazando líneas en el mismo sentido, hasta que el maestro se le acercó y le dijo: “bien, muy bien, ahora podés hacer tramas como te dé la gana”.

—Él nos enseñó a ver, a saber observar. A entender el dibujo como dibujo y no como imagen. A comprender el material. Edwin es el único de Antioquia. Oriundo de Bello, un municipio que limita al sur con Medellín.

En la muestra de los hiperamigos expuso una serie de dibujos: distintos planos de una hoja que cae luego de desprenderse de la rama del árbol. Su dibujo, limpio e inteligente, habita en el filo entre lo conceptual y lo hiperreal. Se ha preocupado por entender los materiales.

En la sala de su casa tiene tres cuadros de “Expedición Extinta”. Dos son iguales, pero en el

primero la pátina es añejada, ambarina: estuvo expuesta a la luz del sol, parece de otra época. En el segundo y el tercero los tonos verdes permanecen agudos. Los dibujos son copias de las ilustraciones de la expedición botánica en el Reino de Granada del sabio Mutis. Pero las de Edwin fueron pintadas con pigmentos que extrajo de la clorofila.

Aprendió a hacerlo en una clase de ciencias naturales cuando estaba en tercero de primaria.

—A la gente —dice— le parece un objeto muy hermoso. A mí me cuestiona que quienes adquirieron una de estas obras deben cuidarlas mucho para preservarlas. Con el paso del tiempo los colores van a desaparecer. Es un objeto costoso. Mientras que la planta, la real, no importa tanto.

El taller es un cuarto pequeño. Sobre una mesa tiene tres hileras de tubos con acrílico, ordenados en escala tonal. No hay ni una mancha de pintura en el suelo ni en la pared. Edwin coge un cuadernillo de la mesa —un calendario— en el que usa los cuadrillos de los meses como paleta de colores. Cada casilla tiene los tonos que usa para pintar.

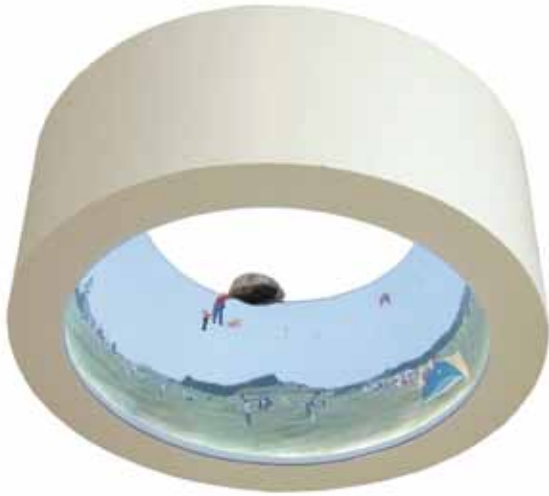
—Son las fórmulas de los colores que uso, la cantidad que necesito de cada uno para que me den otros tonos.

En una clase el maestro Jaramillo les contó que, para llegar a la invención de su técnica del dibujo con trementina, primero ensayó con gasolina y varsol. Por eso los primeros trabajos le quedaron brumosos y bermejos. La trementina logró el efecto que buscaba: los trazos se funden, imperceptibles; el retrato ya no es un dibujo que limita en líneas, sino una efigie orgánica. La obsesión por los materiales lo llevó a investigar y a conocer todos los tipos de papel, de lápices y hasta de borradores del mercado.

—Para la clase —dice Edwin— nos pidió un borrador de secretaria, un lápiz 6b y el papel durex de 180 gramos. Yo entendí que todos estos medios en apariencia tan técnicos eran una idea en sí misma.

Alegórico

Un tríptico con tres personajes en primer plano, como el de las fotos de identidad, estaba colgado de la pared inmediata a las escalas por las que se subía a la galería. Era la primera de las obras que veían los invitados. Los retratos eran jocosos, tenían narices rojas, como payasos borrachos y sonrojados.



Diorama 9

Autor: Nadir Figueroa. Pintura en acrílico, madera, vidrio, luz de neón. Personajes en resina. Dimensiones: 43.5 x 90 cm. 2007

Las obras de Pablo Guzmán eran las más grandes y coloridas de la muestra. Son pinturas en un tiempo donde la pintura esta demodé.

La obsesión de Pablo por los fondos: las rejas, las persianas, las ventanas y las texturas, evoca los retratos del maestro Jaramillo que gozan las calles, una atmósfera matizada en los fondos.

En clase con el maestro, Pablo empezó a preguntarse por el espectador. “Si quien mira es lo real, entonces qué será lo que está viendo. Quería pintar un cuadro que representara otro cuadro”. En la sala tiene un cuadro: es una reja roja. En la parte superior hay un portillo desde el que un hombre asoma el rostro, la mirada escrutadora; parece esconderse de alguien, y vigila a quien pasa por ahí. Dentro del lugar todo está oscuro.

—Yo tiro la piedra y escondo la mano. Me gusta jugar con el espacio y la pintura. Me gusta que quien la mire pueda inventarse una realidad —dice Pablo.

Su taller está en una buhardilla fragante de acrílico. Tiene una ventana desde la que se ven “esos edificios que se tiraron la vista”. Tiene los cuadros apilados a la pared. Son altos, casi alcanzan el techo. En una mesa están dispersos tubos con pinturas, papeles, brochas, pinceles. También hay dos montañas de platos de icopor usados como paletas.

Un día, Pablo, el muchachito silencioso de San Agustín, colgó dos cuadros en los flancos de un balcón de la facultad de artes.

En cada pintura reprodujo el mirador y puso dos personajes, hombre y mujer, que parecen estar contemplando el jardín que se vería desde allí. Los transeúntes pasaban desprevenidos, pero después de alejarse unos pasos se detenían, hacían camino de regreso y volvían a mirar al balcón.

—Desde que los dejamos dibujar, mire lo que están haciéndole —diría el maestro Jaramillo, luego, a un profesor de la facultad.

La ceremonia en la que se le ungió como el pintor fue una noche en la que él, César, Edwin y Nadir salieron con el maestro. Renovaron una y otra vez las copas con vino en un bar de la calle Maracaibo, donde cuarenta años atrás Jaramillo se había embelesado con rostros aciagos. Se emborracharon juntos por primera vez, y antes de salir abrazados, arrastrando los cuerpos, el maestro les dijo: “Ustedes son mis hijos”.

Legatario

Nadir Figueroa, el barranquillero criado en Barrancabermeja, el mayor de los hiperamigos, es el heredero de la tradición: lleva hoy la clase del maestro en la Universidad de Antioquia. Jaramillo renunció al curso porque en la universidad pública, cuando hay paro o asamblea, los salones quedan desiertos. Y porque aunque el salón estaba lleno, sabía que hablaba solo para dos o tres. A Nadir, recién graduado, le ofrecieron la clase.

—La semana pasada lo llamé para recordarle que él había dejado un vacío al irse. Yo me siento muy raro dando ese curso, pienso mucho en él, en la paciencia que nos tenía. Ser un profesor y entregar lo que sabes, con la generosidad que lo hace Jaramillo, eso sí es difícil.

Aprendió a dibujar porque el papá un día se cansó de dibujarle.

Desde que tenía dos años, Nadir le decía al papá, al verlo hacer figuras con las que calificaba los exámenes de sus alumnos:

—Papá, dibújame un perrito. Papá, dibújame un gato.

—Dibuje usted, mijo, que usted también es capaz —le decía el papá.

Capaz fue de sentarse a dibujar todos los días hasta seis horas. Y el papá le volvió a decir:

—Lo que usted hace se llama artes plásticas, y eso va a estudiar.

Cuando estaba en la universidad, el maestro de pintura, Fredy Serna, lo invitó a una exposición en el Museo de Antioquia. “Venga le presento a alguien”, le dijo, y fueron donde un señor alto, sobrio, que esperaba en la entrada del museo: “Él es el maestro Óscar Jaramillo”. Nadir le extendió la mano al que él ya conocía desde *pelaito*, cuando pasaba horas mirando los catálogos y las hojas de vida de los artistas más reconocidos del país.

—Me habló como si yo ya fuera todo un pintor, y yo estaba asustado. Nunca había visto una foto de él, pero conocía su obra; me lo imaginaba más joven. Lo sentía tan cercano a mí, porque sus dibujos hablan de lo cotidiano.

A los pocos meses supo que en la Universidad de Antioquia iban a abrir un curso con Óscar Jaramillo. El día de la matrícula no alcanzó cupo. Esperó la primera clase, lo vio entrar al salón y se le acercó a decirle que si lo dejaba asistir, y claro.

—En la clase él ya sabía quiénes eran buenos dibujantes. Un día se me acercó y me dijo: “Vea Nadir, ojo con Pablito, con César y con Edwin, para que se reúnan y hagan una exposición. Ustedes son los que van a dibujar”.

En el tercer piso de la casa construyó hace dos años su taller, de paredes altas, grises, y con dos ventanales que coinciden con el oriente y el occidente de Medellín. La habitación se llena con la luz de la mañana y de la tarde, las horas en las que él se dedica a pintar cuadros de grandes formatos.

—Por eso —dice— le hice el techo alto.

Esta tarde estuvo con sus hijos de recorrido por Medellín, tomando fotos que luego usará para hacer los bocetos de próximas pinturas. En el taller no está el políptico de la panorámica desde el barrio Moravia (lo tiene expuesto en una galería de Bogotá), que se tardó un año en terminar. Es una pintura donde decenas de casas en la ladera tiñen la montaña con el color del ladrillo, al fondo se elevan los edificios del centro de Medellín, grises, y más allá, en los picos de las montañas, se explaya una nube larga y gorda, como una cortina en el cielo.

—El maestro nos enseñó lo que tiene que saber un buen dibujante: observar.

* * *

En Abierta Galería, a las nueve de la noche ya no quedaba casi nadie. Las personas empezaron a marcharse. Los artistas también se fueron.

El salón, casi desocupado, estaba a punto de cerrarse. Solo se escuchaban las voces de los pocos que conversaban cuando a la entrada del lugar se asomó la figura de un hombre alto, vestido de camisa blanca y pantalón beige, con una sombrilla larga colgada en el antebrazo. Caminó hacia las obras y las contempló sin afán. Los meseros recogían las copas vacías abandonadas en el piso.

El maestro Óscar Jaramillo había llegado. Los pocos que quedaban en el sitio se le acercaron a saludarlo. Él pidió disculpas por la demora.

—¿Y dónde están los muchachos? —preguntó.

—Ya se fueron.

El maestro rió.

—Son tan juiciosos que uno al lado de ellos se siente regañado.

Para él la noche era un recién nacido que chillaba y al que solo podría callar una copa de vino. Brindó, solo, por el nacimiento de ellos, los ausentes.

—Son unos niños. Son como mis hijos. ■

Ana María Bedoya (Colombia)

Periodista de la Universidad de Antioquia. Ha sido reportera para *De la Urbe, Tinta Tres, Altair Radio, El Caminero y Semana*. Es autora del libro *De oro están hechos mis días*, Beca a la creación 2010. Fue ganadora de los premios Emisión 2008 en la categoría crónica con *Cuando la sangre hierve*. Trabaja como corresponsal en Medellín para *Verdad Abierta*.

Óscar Roldán-Alzate (Colombia)

Maestro en artes plásticas y politólogo de la Universidad de Antioquia. Desde el año 2008 es curador en el Museo de Arte Moderno de Medellín. En el año 2010 fundó el Programa ALBO, plataforma de intermediación cultural que promueve proyectos *site specific* de artistas jóvenes colombianos. Es curador del 43 Salón Nacional de Artistas.

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.

Las fotografías de la crónica “El poeta y la ciudad”, publicada en el número 311, son cortesía del fotógrafo Julián Roldán.



EDIFICIO

Villa
Caracas

42-61

Fotografías del autor

Medellín una fractura arquitectónica

LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ
ESCOBAR

Es famosa y repetida la frase de Zavalita, el personaje de Mario Vargas Llosa en su obra *Conversaciones en la catedral*, en la que se pregunta en qué momento se había jodido Perú. No por utilizada, reiterada y hasta abusada, deja de ser sugestiva y provocadora, de tal manera que se pueda tomar de nuevo y parodiar para preguntar: ¿en qué momento se jodió la arquitectura de Medellín? Eso suponiendo que hubo algún momento previo, una época dorada o de esplendor, tanto en Perú como en la arquitectura de Medellín.

¡Pero qué va! Al menos en este alargado encajonamiento geográfico que llamamos Valle de Aburrá, donde se asientan la ciudad de Medellín y otros centros urbanos aledaños, jamás se ha vivido una época gloriosa donde sociedad, constructores y arquitectos se hayan aunado para que una estética urbana la defina y singularice de tal manera que trascienda en el tiempo, a no ser en pequeños episodios, momentos singulares y actos arquitectónicos excepcionales. La comparación puede sonar algo eurocéntrica y salida de escala, pero como bien lo afirma Héctor Abad Faciolince refiriéndose a Italia, en nuestro medio la belleza natural, al contrario que en el país europeo, ha sido llenada con oprobios humanos, con bajezas culturales de la peor arquitectura y el más torpe desprecio por el paisaje.¹ Tal vez el contraste sea duro o provocador. Aunque, viéndolo bien, no lo es tanto. Basta mirar la ciudad, ya no desde las eminencias agresivas del Oriente de donde los viajeros del siglo XIX contemplaron la bucólica villa “muellemente tendida en la llanura”,

como dicen que dijo el poeta Gregorio Gutiérrez González desde el alto de Santa Elena, sino desde los modernos cerros tutelares de la ciudad contemporánea, especialmente los que miran hacia el agresivo, arrítmico, caótico y confuso perfil del llamado centro tradicional.

El centro de cualquier ciudad en el mundo es su corazón. Su vitalidad o su debilidad muestran, en gran medida, los avances o retrocesos urbanos, las precariedades o bondades del conjunto de la ciudad. Sin duda, el centro se convierte en el gran termómetro de la sociedad, de su cultura y su política, entendidas en el sentido amplio de la palabra. La legibilidad del centro es un indicativo de la lectura del resto de la ciudad. Como es obvio, la arquitectura es parte de ese mundo amplio de la cultura urbana y, por tanto, observar lo que ha sucedido con ella en aquel entorno donde convergen todos los tiempos urbanos habla de la importancia, el valor y la significación que se le han otorgado en cada uno de ellos. Y en el presente, el resultado es un paisaje a manera de colcha de retazos, manteniendo el respeto que se debe por esta producción textil familiar.

Nada más singular y característico de la cultura regional que aquellas famosas obras de costura de las madres y abuelas de antes, en donde convergía la destreza y habilidad de sus manos, con una estética intuitiva y del acaso; suma de fragmentos de telas de colores variados, restos de algunas piezas importantes en su día y colección

ahorrativa para momentos de estrecheces económicas que, con cariño, decoraban las camas en immaculadas habitaciones. Pero incluso este trabajo artesanal tenía una regularidad pese a lo vario-pinto del colorido, lo que no hay en la arquitectura de un centro descosido o parchado. Más que el talento de las abuelas costureras en sus colchas, el centro contiene un zurcido apresurado de unas manos incuriosas, que dejan remiendos en una vieja prenda a la que aún se le ve algo de lustre de algún momento de esplendor.

Pero, más que preguntar en qué momento se jodió esta arquitectura, interesa saber qué causó tan magro resultado. Habría que pensar en una suma compleja en donde se combinaron la desidia de muchos miembros de la clase dirigente por todo aquello que le sucediera de veras a la ciudad en sus fachadas urbanas; la ambición desmedida de rentistas y especuladores del suelo urbano de antes y de ahora, junto con su connatural interés por el dinero y su desinterés por la belleza de las formas; la general falta de sensibilidad estética de quienes definieron obras de infraestructura; la carencia de arquitectura urbana en variados ejercicios de planificación donde el imperativo ha sido la funcionalidad y la movilidad; la incapacidad de ciertos arquitectos (y de su arquitectura) de ir más allá de la obra individual, de tal manera que pudieran crear un conjunto armónico, pues prima en ellos la egolatría formalista; la prominente ineptitud de otros arquitectos con edificaciones que desdican de lo que pueden lograr positivamente en el ejercicio de su profesión, y, simplemente, la obra del mercenarismo constructivo que se tomó a la ciudad desde vieja data. Una acumulación histórica de errores en medio de algunos honrosos aciertos que no logran paliar el deshilachado resultado.

Se puede escribir un diccionario especial acerca de la intervención arquitectónica del centro de Medellín en diferentes momentos históricos, o que se vuelven reiterativos. Más que definiciones abstractas, haremos una descripción de conceptos, principios y acciones que se podrían corroborar al aventurarse con paciencia y cuidado por las céntricas calles. Para ilustrar por qué se jodió el centro de la ciudad, van a continuación algunos ejemplos de lo que se ha hecho, de lo que existe o de lo que se carece.





El centro de cualquier ciudad en el mundo es su corazón. Su vitalidad o su debilidad muestran, en gran medida, los avances o retrocesos urbanos, las precariedades o bondades del conjunto de la ciudad.

Armonía. La armonía visual, atributo especial reclamado a las obras por los arquitectos humanistas del Renacimiento para que la vista gozara —en términos de Alberti—, está ausente en el paisaje urbano. Edificaciones que no atienden a una proporcionalidad, ni a una coherencia intrínseca y su disposición de llenos y vacíos, sino a las lógicas imperantes: una enorme puerta aquí abajo y muchas ventanas allá arriba; pero, más que vanos proporcionados, se trata de simples huecos horadados para que circulen por todos los lados del primer piso los compradores presurosos o para colgar en las alturas las infaltables cajas de

los aires acondicionados.

Arquitectura anodina. Hay edificios que nada dicen. No se puede hablar de una neutralidad arquitectónica buscada, que podría ser un valor de estas construcciones en tanto sirven de fondo o marco a edificaciones contiguas que por eso mismo resaltan. No aportan a la ciudad, a la fachada ni al paisaje urbano. Son piezas sin interés que no reclaman para sí la mirada. Simplemente están ahí, en el anonimato. Son tantos y tan carentes de valor que no tengo un solo ejemplo a la mano.

Cicatrices urbanas I. Es evidente que, al parecer, las heridas urbanas infligidas al centro por la construcción de las vías nunca cicatrizarán. Proyectos que cercenaron el tejido urbano de manera tan contundente



y brutal que, pese al paso de los años, todavía son perceptibles en la fachada urbana: muñones al desgaire, fachadas forzadas, culatas al descubierto con huellas de lo que allí quedaba, con lo cual se creó una especie de arte urbano a manera de instalaciones, murales o cuadros abstractos. Rupturas del tejido urbano que separaron lo que era continuo, una barrera vial que determinó la descomposición de la arquitectura residencial y la transformó en una desabrida arquitectura comercial de la premura y el mal gusto. A lo largo de esas vías todavía se ven las evidencias del corte abrupto que no suturaron, o lo hicieron mal, o simplemente quedaron ahí vergonzantes, expuestas como evidencia de lo que hubo y de lo que no pudo ser. En la avenida Oriental, construida hace casi cuarenta años, todavía se pueden apreciar los muros que quedaron del paso de los buldócer y las demoliciones como apresuradas fachadas, algunas en lotes irregulares donde se acomodaron forzadas edificaciones, otras simplemente remendadas, y alguna quedó como soporte de una obra artística, como es el caso de la pintura mural de Pedro Pablo Lalinde (en la esquina noroccidental de la Avenida Oriental con la calle Caracas), que trata de redimir pictóricamente lo que arquitectónicamente ya no está.

Cicatrices urbanas II. En otras vías, sin aún superar las heridas anteriores, al poco tiempo volvieron las intervenciones, para acumular heridas

en las heridas. En la década de 1960 la carrera Bolívar fue ampliada como hito de valorización y progreso. Por allí mismo pasó arrasando el viaducto del Metro en la década de los ochenta, con sus pesadas estaciones que, en lugar de aportar a la estética urbana, restaron, ocultaron o impactaron negativamente. Lo que no había sanado volvió a supurar. Aún se ven evidencias de la primera intervención, y todavía más de la segunda.

Densificación. En el lote donde antes vivía una familia, se decidió que podían vivir en altura ocho familias, luego dieciocho, y así sucesivamente, hasta llegar a ochenta o más. Las casas de patio de uno o dos pisos, las casas quinta de las avenidas de la quebrada Santa Elena, las generosas casas modernas, todas desaparecieron para dar paso primero a los edificios de renta en los años cuarenta del siglo xx, a los de propiedad horizontal en los años cincuenta y sesenta, y, entre finales del siglo xx e inicios del XXI, a las torres de apartamentos de muros vaciados, cuya vertiginosa construcción se hace a la misma velocidad de la rotación del capital de los inversores. Pero aquellos apartamentos de décadas atrás eran generosos en espacios; los de hoy son una miniatura en altura. Antes había espacialidad y distribución; hoy, una rígida rejilla. Hoy muchas familias comparten como acceso el mismo andén que disfrutaba con solaz una sola hace décadas. Todo se densifica: el número de ventanas y la tristeza de ocupar menos espacio en el mismo lote.

Enmascaramiento. No importa la calidad del edificio, igual se cubre. Como todo es posible anunciarlo, igual todo se puede acomodar sobre las fachadas. Las formas arquitectónicas son suplidas por las vallas publicitarias de hombres y mujeres desnudos, aunque en muchos casos son mejores estas que las insípidas fachadas de vidrio. Pareciera que los publicistas relevaran hoy a los arquitectos en la concepción de la fachada urbana. No sé si esto es mejor o peor. De lo que sí estoy seguro es de la pobreza estética.

Escala. El hombre es la medida de las cosas, de la naturaleza. Eso pensaba Vitruvio en el siglo I de nuestra era. Lo retomó Leonardo da Vinci en su famoso dibujo “Hombre de Vitruvio” y lo expresaron los demás renacentistas. Pero ya no. En el centro no somos medida de nada. La relación sujeto-objeto se pierde. Los andenes y los

espacios públicos son para los vendedores ambulantes. Te pegas con cuanto cubículo, kiosco o construcción ocupa el espacio público. Los edificios no te acogen, te expulsan. Hay pocos lugares donde detenerse con calma en medio del tráfico y del ruido ensordecedor. Las torres son implantadas sin conceder un mínimo espacio, ni siquiera para apreciarlas. ¿Dónde está la arquitectura y su escala en el centro para acoger al hombre?

Funcionalidad. Una casa esquinera en el parque de Bolívar, con su vieja arquitectura de tapia, patio central, teja de barro y ventanas de madera torneada. De pronto deja de funcionar la notaría que ocupaba sus espacios. Un veloz ejército de obreros desmonta techos y deja las dos fachadas sin las ventanas. Los vanos se alargan hasta el nivel del piso. Ya no son ventanas, son puertas. No hay madera torneada ni cornisas; ahora una estruendosa cortina de hierro cubre las puertas. Sucedió hace unas semanas, viene sucediendo hace años. Cada puerta dará acceso a un local comercial. Ya no hay una casa sino muchos locales. Funcionalidad y rentabilidad.

Proyecto sin arquitectura urbana. El paseo urbano de Carabobo fue un hito. Volvió peatonal

una céntrica, congestionada y contaminada vía vehicular. Retornó la vitalidad a la calle pero se sacrificó la fachada. Fue una obra de ingeniería vial pero no de arquitectura urbana. *La calle sin fachada urbana no puede ser espacio público, pero este es entendido por los ingenieros hasta el andén.* Por eso muchos edificios se enmascararon, mientras que otros se demolieron para dar paso a grandilocuentes torres o deplorables obras de cierto gusto *kitsch*.

Proyectos deplorables. ¿Puede un arquitecto ser responsable de una obra sobresaliente, y a pocos metros elaborar otra que fracasa estruendosamente en sus pretensiones? Sí, hay evidencias incuestionables. Basta mirar un proyecto como el reciclaje del antiguo Seminario de Medellín para convertirlo en un centro comercial, cuyo trabajo fue reconocido con premios y con la valoración de la gente, pero cerca está el bazar de Los Puentes, una intervención deplorable pese a las buenas intenciones. Lo que debió servir para mejorar incentivó el deterioro urbano. Una obra ensimismada que no se preocupó por el entorno. Nada de arquitectura y mucho menos de urbanismo.

Marinillo posmoderno. Hace muchos años, con la construcción de Guatavita la Nueva,





se puso de moda en Colombia la arquitectura neocolonial. Una expresión local fue el llamado “Marinillo”, con el trabajo de ornamentación de ventanas y puertas que no tenía la gracia ni la esbeltez del original. Ahora se recarga aún más el trabajo decorativo de la madera, que, sumado a otros excesos formales, crea esta arquitectura que tiene expresiones singulares en alguna fachada del Paseo Carabobo.

Moda. Otro edificio esquinero: calle Sucre con avenida La Playa. En el lugar donde hay un casino más, hubo hace unos años una edificación de una entidad bancaria. Unas estructuras metálicas rojas salían del cuerpo principal, estableciendo un gesto hacia el espacio público. Fue motivo de alabanza dentro de sus formas posmodernas. Pero como todo aquello que es superfluo, añadido y sin coherencia con el resto de la obra, se eliminó, sin dramatismos y sin dejar huella. Arquitectura para el momento, de añadidos gratuitos, como tantas otras que pasan sin dejar referentes duraderos, o que simplemente quedan en el paisaje como anacronismos. Arquitectura efímera y sin trascendencia.

Mutilaciones. Son una forma particular de las cicatrices. Si las cicatrices son el género, esta es una especie, para hablar de una taxonomía urbana. Quedan evidencias esquineras de la manera como la ampliación de las calles mutiló la arquitectura

a tutiplén. Algunas edificaciones quedaron con la fachada original y debieron inventar con prontitud una nueva hacia la calle que fue ensanchada. Son dos tiempos que coexisten mirando en la misma esquina: basta ver la esquina de la carrera Carabobo con la calle Ayacucho, frente al antiguo Palacio Nacional. Una fachada historicista y otra más pobre de ladrillo a la vista, aunque, curiosamente, parece más antigua esta que la original. Así hay muchas edificaciones más, cuya arquitectura fue mutilada para darles lugar a las vías.

Obra solitaria. Por décadas fue una casa de familia, y en otras más recientes fue garaje y depósito de cuanto cosa se requería almacenar por las ventas informales del centro, mientras se decidía su propietario y su destino. La quisieron demoler, aún muchos que posaban de patrimonialistas. Se argumentó que no tenía sentido ya sin el contexto. Sobrevivió y ahí está restaurada pero solitaria la casa Barrientos. La única de todas las casas quinta de la avenida La Playa —la avenida Izquierda y la avenida Derecha—. Los que están fuera de contexto son los edificios vecinos. Hay muchas edificaciones solitarias debido a la descontextualización urbana, lo cual se ha usado como argumento para justificar su demolición; pero entre ellas hay una especial que se mantiene pese a las deformaciones: la casa Restrepo en el parque de Bolívar. ¿Acaso ganará el contexto?



Portadas. Se accede por ellas a edificios de casi veinte pisos. Cajones de concreto, con fachadas lisas o de muy pobre factura. La singularidad estética que no tiene el edificio se la vuelcan a estas portadas que forman el paramento de la fachada urbana. Especie de *revival* de casas de “colonización antioqueña”, con su portada y ventana de color rojo, o de “colonial” mexicano, o de otros referentes de arquitecturas regionales o pintorescas. Nada de arquitectura urbana, simple escenografía.

Proporción. “La proporción es una pura creación del espíritu: es la piedra de toque del arquitecto”, según afirmaba el arquitecto moderno Le Corbusier. Es parte también de la armonía. Generalmente pensada entre las partes del edificio, también se debe dar entre edificios, entre las obras contiguas. Pero no puede existir cuando tanta norma cambiada por la presión de los intereses, o aprovechada por la rapiña inmobiliaria, determina en una sola cuadra una diferencia de proporciones inauditas: aquí de dos pisos, allí de cinco, más adelante de doce, luego con diecisiete, en medio de garajes y de otras caries urbanas. Una carencia absoluta de armonía, de ritmo y de proporción, triada fundamental para una arquitectura urbana más serena y equilibrada.

Repetición. Repetir hasta la náusea una forma. Eso fue lo que logró la simplificación de la arquitectura internacional, también conocida

como funcional. Los mismos prismas de concreto en cualquier parte, sin ton ni son. También los prismas de fachadas de vidrio, espejos donde se mira la fealdad del contexto, risa burlona de las caries urbanas. Repetir, repetir y repetir el mismo modelo es lo que han aprendido a hacer los promotores inmobiliarios. Alguno, incluso, se atrevió a construir en dos lugares distintos de la avenida La Playa el mismo diseño, acomodando una de las versiones a un lote más pequeño.

Este no es un diccionario completo ni complejo, pero tal vez sea una manera de aproximarnos a la suma de factores que definieron tantos elementos que jodieron la arquitectura del centro urbano de la ciudad Medellín, pero, si el corazón está así, ¿cómo estará el resto? ¿Acaso podrá ser distinto? ■

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

Notas

¹ Señala el autor: “Lo curioso del espacio italiano, de su geografía, es que la belleza natural no ha sido llenada con oprobios humanos, con bajezas culturales de la peor arquitectura o el más torpe desprecio por el paisaje”. Héctor Abad Faciolince, “Fratelli D’Italia”, en: *El Espectador*, Bogotá, núm. 36.064, 11 de abril de 2013, p. 17.



San Bartolomé, desollado. Anónimo. Siglo XVII.
Iglesia Santa Clara Real. Tunja

LA PIEL DE LA HISTORIA

la historia de la piel

*Occidente y la modernidad le han apostado a la mirada.
¿Qué pasaría si cerráramos los ojos para abrir los otros
sentidos? Algunas incursiones del arte contemporáneo
colombiano en estos insondables territorios sensoriales.*

SOL
ASTRID
GIRALDO

Un cíclope, un cuerpo convertido en un ojo. Un cuerpo que mira demasiado y que siente muy poco. Un cuerpo que se quisiera libre de la pesadez de la carne, la porosidad de la piel, las distracciones del sonido, las tentaciones del olfato. Se quejaba Henry Miller: “No te permiten sentir el olor real, ni el sabor verdadero de lo que sea. Todo está esterilizado y embalado con celofán. Prefieren ser solitarios y gregarios al mismo tiempo más que vivir nariz contra nariz, con la tribu”.¹ La tribu en la modernidad y sus ciudades, además de la nariz, también ha perdido los oídos, la piel, la boca. Como ha dicho David Le Breton, en la vida diaria del sujeto occidental el cuerpo se desvanece, sus sentidos callan.

Han sido siglos de construir ese cuerpo-cíclope, y de deconstruir su lengua, su piel, sus narinas. Porque la capacidad sensorial, al igual que todos los otros aspectos corporales, más que de un dato biológico se trata de una arquitectura construida histórica, social, política y geográficamente. Y en este edificio sensorial el piso alto lo ocupan los ojos, mientras el tacto, el oído, el gusto y el olfato fueron recluidos en un sótano que se procura no abrir. Como aseguran Duch y Mèlich, “la cultura occidental es un inmenso campo de batalla entre estos dos sentidos, la visión y el oído, y las visiones del mundo

que han posibilitado”.² Los protestantismos pusieron todo el énfasis en la palabra y el oído, mientras la contrarreforma católica se decidió por la imagen y la vista. Nosotros, católicos, apostólicos, americanos, ingresamos a la historia en este remolino iconofílico. España nos trajo a Cristo, pero con él no solo vino una religión sino también una reordenación radical del mundo, en la que la mirada reinaba a expensas de la arquitectura sensorial que hubiesen podido tener los pueblos precolombinos.

Le Breton considera que la conciencia del cuerpo en la modernidad solo la otorgan los periodos de tensión del individuo. Así, el cuerpo solo se volvería presente en los momentos de crisis, enfermedad, dolor, excesos, placer y, en general, en las situaciones límites que lo ponen a prueba. En esos casos, surgiría la sensación de dualidad entre un yo interno y un cuerpo externo. Partiendo de esta tesis,³ resultaría intrigante revisar la historia del arte colombiano buscando aquellas obras donde las sensaciones, a pesar de dos siglos de mandatos culturales, han emergido. ¿Ha tenido piel el cuerpo de nuestra historia del arte?

Los baños de sangre despiertan el cuerpo

En este punto surge una hipótesis: si el cuerpo solo se despierta en las convulsiones del placer o en las del dolor, nuestra tradición parecería haber preferido el cuerpo ultrajado al cuerpo en éxtasis. Así, cuando nuestros artistas se han ocupado del cuerpo, casi siempre ha sido para referirse más a sus ruinas que a sus plenitudes. En el arte colombiano, el cuerpo se ha despertado especialmente en las situaciones límites de la violencia y la guerra.

La conciencia de la sensorialidad se ha hecho evidente en los cuerpos vejados, en una tradición del teatro de la crueldad que empieza en los imaginarios barrocos coloniales. Estas palabras de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, con las que le pide al fiel que se imagine el infierno, son un ejemplo:

El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos y las almas como cuerpos ardientes. El segundo escuchar con las orejas lloros, chillidos, griterío, blasfemias contra Cristo nuestro Señor y contra todos sus santos. El tercero oler con el olfato humo, azufre, sentina y cosas pútridas. El cuarto, gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el gusano de la conciencia. El quinto tocar con el tacto, a saber, como los fuegos tocan y abrasan las almas.⁴

Este texto, seguido con fervor por los creyentes neogranadinos, apunta a la raíz de la educación sensorial cristiana que desde entonces recibimos. El cuerpo es malo, los sentidos son sospechosos, la salvación solo es posible aniquilándolos y neutralizándolos uno a uno. El cuerpo solo debía sentir cuando las sensaciones apuntaban al cielo. La galería barroca del arte colonial se convirtió en el escenario convulso de estas batallas feroces. Allí se suceden infinitos intercambios físico-sacros: un seno, un ojo, una lengua, por un cielo, como fue el caso de los mártires particulares de santa Bárbara, santa Lucía, san Juan Nepomuceno. Hay pues en todas estas representaciones sacras de nuestro arte colonial una declaración de principios acerca de la sensorialidad que fundó nuestros imaginarios colectivos. Nuestros cuerpos entraban a la historia entre el silencio de la negación y la exacerbación de un dolor purificador. Solo con el dolor había conciencia corporal. Y allí estaban las representaciones sacro-artísticas para ratificarlo.

Durante las centurias siguientes, en los periodos del arte independentista y republicano, las heridas dejarían de gritar pero la conciencia del cuerpo se reduciría. La educación seglar de la República no se apartará mucho de aquel decálogo de san Ignacio. Entonces se emprendió en la escuela una “búsqueda del control de todo aquello que pudiera obstruir el ascenso victorioso de la razón”.⁵ Ya no se tratará entonces tanto de salvar el alma de la condena eterna como de domar las pasiones y las sensaciones para

imponer la funcionalidad corporal que se necesitaba para construir el nuevo país.⁶

Durante el siglo XIX, la pedagogía se enfocó en diseñar métodos que permitieran meter en cintura los sentidos. Se propuso entonces un estricto régimen de control y templanza, y el sistema educativo se concentró en impedir que los sentidos bloquearan el desarrollo del intelecto. Nuevamente se concibió a la vista como una aliada del entendimiento, mientras los otros sentidos eran apenas receptores de estímulos irritantes que perturbaban el frágil entendimiento infantil. Así, al niño imaginado como un campo de energías, pasiones e instintos se le quiso proteger con una coraza de aromas naturales, agua pura, sabores sencillos, texturas tersas para evitar que estímulos intensos y sentidos embotados afectaran su desarrollo.⁷ Emergía así una fábrica ilustrada y efectiva de cuerpos silenciados, a los que la conciencia carnal solo podía acarrearles malestares, incomodidad, embotamiento.

Este cuerpo encomendado a la razón productiva, destinado al desempeño económico, educado en los cuidados higiénicos y médicos, con un uso óptimo de su energía, ajustado a lógicas fabriles y con sus percepciones sensoriales ordenadas, organizadas y refinadas, es el que el arte representa obsesivamente desde los tiempos de la incipiente república. Cuerpos que no tienen autonomía ni presencia, reducidos a una confortable negación en este paréntesis a-sensorial donde el cuerpo, al no gemir ni de placer ni de dolor, simplemente desapareció.

Cuerpos matados, rematados y contramatados

Estos cuerpos, sin embargo, empiezan a despertar de su nimbo helado con las trompetas apocalípticas de la Violencia de los años cincuenta. Entonces llegamos a toda una galería de obras en las cuales el cuerpo vuelve a tener el protagonismo del arte colonial, y como entonces, nuevamente, gracias a su desastre y disolución. El panorama a-sensorial y a-corporal empieza a



Piel al sol, de la serie *Violencia*. Luis Ángel Rengifo. 1963

transformarse en los años cuarenta en las obras exaltadas de artistas como Augusto Rendón, Luis Alberto Rengifo, Débora Arango o Carlos Correa. Allí parece que se volviera a la lógica feroz del barroco, a la exaltación de la carne en las salpicaduras de sangre y a un sistemático hostigamiento de los sentidos. Estas obras se vuelven espejos miméticos de las violencias sobre los cuerpos que están teniendo lugar en los campos colombianos revueltos por las luchas partidistas. Emergen entonces en estas galerías cabezas cortadas, ojos extraídos, lenguas y orejas mutiladas. Como si se tratara de una repetición del libreto cristiano del arte colonial, hay todo un discurso sobre la inconveniencia de los sentidos, sobre el temor a su poder subversor, y una decisión política y plástica de aniquilarlos.⁸

Podría entonces decirse que este triunfo del Tánatos sobre el Eros ha dirigido definitivamente nuestras percepciones del cuerpo. Sin embargo, en paralelo, también ha habido otra corriente de artistas que plantean un despertar de los sentidos, ya no en las fauces de la muerte, sino en contraposición a ella, como una afirmación rotunda de vida. Estas son algunas de sus tensiones en algunas de las obras de arte contemporáneo colombiano más significativas.



Notas para una sinfonía humana.
Oswaldo Maciá. Instalación

El *performer* Rosemberg Sandoval nos lo ha recordado con brutalidad. El cuerpo del indigente que él lleva al museo en su obra *Mugre* realiza todo tipo de contaminaciones. Cuando arrastra el cuerpo de un mendigo por el suelo y lo estrega contra una pared, el cubo blanco queda manchado. Sin embargo, esta no es la principal conmoción. Al mismo tiempo que las paredes se colorean de una suciedad oscura, subrepticamente se está dando una debacle más desestabilizadora de la arquitectura sensorial del siglo XXI. Se trata de la incursión no esperada del olor, el olor del paria social. El temido olor del otro. El olor de la carne que no ha sido pulida por el agua de los acueductos ni la de la civilización o la razón. El olor de la ciudad, de los márgenes, de la violencia. El olor, aquello de lo que no se habla, pero que en esta obra nos invade hasta ahogarnos.

Ese olor del otro también ha obsesionado a Oswaldo Maciá, quien tiene la conciencia de que muchas guerras y masacres en la historia se han realizado precisamente por un olor. El racismo desplegó el odio hacia el otro sobre la base del supuesto mal olor que tenía. Se ha hablado entonces con un tono frío y objetivo del factor *judaicus* (ese insoportable aroma que tenían los judíos según los nazis), o del *jiffa* (la fétida esencia de los árabes según los judíos), el penetrante olor del negro que repudian los europeos, el



Musa paradisiaca. José Alejandro Restrepo.
Video instalación

olor a gallina mojada de los blancos según los africanos, el olor a maldad de los nazis según los franceses, el olor a queso de los franceses que repudian los orientales, el *bata kusai* (olor a manteca) que para los japoneses expele el cuerpo occidental.

Ante este dato cultural, Maciá ofrece entonces sus *10 notas para una sinfonía humana*, en la que sintetiza con técnicas de la perfumería las huellas olfativas de cuerpos de diferentes razas. Impregna con estas esencias diez lienzos que cuelga en círculo. El espectador-olfateador podrá percibir entonces una particular mezcla de olores en disposiciones escultóricas. Ya no hay una estigmatización racial que compartimente los cuerpos en casillas que incluyen o excluyen, sino una verdadera sinfonía donde los tonos no son musicales, sino olfativos, y donde se demuestra que pueden convivir en extrañas armonías e inéditos acordes.

Una sinfonía menos armónica es la que plantea, por su parte, José Alejandro Restrepo en la video instalación *Musa paradisiaca*, donde se expele el olor colectivo de la violencia. Allí, racimos de bananos se

podren durante el tiempo de la exhibición hasta provocar un olor tan insoportable que termina por expulsar a los espectadores-olfateadores del recinto expositivo. Olores malditos que revuelcan, sin palabras, sin imágenes, sin discursos, la versión edulcorada de los manuales de historia con una contrahistoria olorosa y bestial.

La audición. La muerte suena, la vida también

Mientras todo en las ciudades estimula el poder de la mirada, también todo minimiza las potencialidades de lo sonoro. Ya casi no puede hablarse de sonidos, porque estos indefectiblemente han devenido en ruidos. Por ello, para el ciudadano actual lo sonoro será casi siempre sinónimo de incomodidad, intromisión, malestar. Los oídos entonces prefieren cerrarse como si se tratara de un sentido incómodo y prescindible. En Colombia, esta devaluación sonora tiene otra particular connotación. Es que la violencia suena, como todas sus víctimas terminan por comprender, y lo hace con un ruido estruendoso que acaba con las posibilidades del lenguaje.

La video instaladora Clemencia Echeverri nos habla de ello. Esta artista ha comprendido la manera como en los escenarios alterados por la violencia se dan unos abigarrados cruces entre las coordenadas espaciales y temporales, entre las visuales y las sonoras. Un complejo intrincado al que no se puede llegar con un tratamiento plano. Por esto, ella intenta dar cuenta de un concentrado de capas yuxtapuestas: las del tiempo, los espacios, las memorias, es decir, las capas que construyen las subjetividades. Y la ruta de acceso a estas capas profundas y múltiples es precisamente el sonido. Estos sonidos funcionan como gérmenes de mundos perdidos o a punto de perderse, como hilos de Ariadna de la memoria, como huellas mínimas a partir de las cuales pueden reconstruirse rastros perdidos. Se trata de convocar el sonido que la historia oficial no quiere escuchar. Un sonido que resignifica o delata.

Al otro lado de esta incursión encontramos la afirmación radical del sonido del silencio, emprendida por la *performer* María Teresa Hincapié. En todas sus obras optó por el silencio como un lenguaje. Si Clemencia Echeverri nos habla del asesinato de la palabra en las fauces ruidosas de la destrucción, Hincapié le apuesta a la reconstrucción y al silencio como el germen de una nueva palabra.

Cuando realiza su obra *Vitrina*, en la que permanece durante varias horas en la vitrina de un almacén del populoso centro de Bogotá, Hincapié se enfrenta al rugido de la ciudad con un silencio todavía más potente, el de su interioridad. En sus caminatas *Hacia lo sagrado* y *Hacia los huicholes*, acompaña a sus pies de un silencio profundo. Actriz sin palabras, es capaz de construir una arquitectura armónica de silencios en un horizonte en el que solo parecen sobrevivir girones auditivos inconexos. Al borde de la guerra, de la muerte, de la violencia, Hincapié se atreve a la tarea titánica de abrir los oídos al silencio.

No tocarás

La palabra tabú significa no tocar y es la ley alrededor de la cual se organizan las culturas primitivas. La nuestra tampoco quiere tocar. Tenemos tabúes y códigos muy establecidos acerca de cuáles cosas se pueden palpar y cuáles no. El gran transgresor



Vitrina. María Teresa Hincapié. Performance



Corte de franela. Serie
Violencia. Luis Ángel
Rengifo, 1963



Detalle, lengua de san
Juan Nepomuceno



San Juan Nepomuceno. Anónimo. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, Tunja

Así, cuando nuestros artistas se han ocupado del cuerpo, casi siempre ha sido para referirse más a sus ruinas que a sus plenitudes.

de estas normas es de nuevo Rosemberg Sandoval. En su furiosa obra, ha llevado su mano, sin guantes ni protección, a donde no se debe. Sandoval ha palpado vísceras, cabellos, huesos de muertos. En los tiempos de la asepsia ha tocado la mugre y la orina; en los tiempos del sida, la sangre; en tiempos de guerra, ha acariciado la piel sensorial de la violencia. Más que el escándalo, quizás sus acciones y palpaciones nos están haciendo reflexionar sobre las reglas escritas y no escritas del contacto y la circulación de los cuerpos en la guerra.

María Teresa Hincapié busca otras cosas. Mientras Sandoval, chamán maldito, transgrede el tabú del contacto con lo impuro, Hincapié, sacerdotisa mística, busca purificar un mundo que ha perdido contacto con lo sagrado. En su obra *Una cosa es una cosa*, sus manos recrean el mundo material que habitamos. Hincapié lleva al museo todas sus posesiones materiales, como vestidos, bolsos, faldas, cepillos de dientes, vasos, tazas. Y con una exploración táctil de demiur-ga, vuelve a darles un lugar en el mundo, que será el suyo propio. Los espacios táctiles que propone Hincapié con sus manos hablan de la reconstrucción en medio de la vorágine de la violencia y la muerte.

Degustar los cuerpos

En la última cena, Occidente bordea un tabú: la ingestión de un cuerpo sacrificial carnal y bañado en sangre. Esta ingestión del cuerpo de Cristo no se limitó a su reproducción obsesiva en los terrenos del arte. En



Mirar, un asunto de poder y de política



Testimonios. Carlos Granada. 1974

las celebraciones de las misas, esos elaborados *performances*, también fuimos formados en la degustación de la sangre y el cuerpo de Cristo en nuestras papilas, que en tantas otras ocasiones, en cambio, se nos conminó a reprimir. Oscura rendija donde el sentido del gusto, expulsado de las sensaciones buenas y del universo estético, reclamaba sus derechos. Sandoval, todo sentidos, tampoco ha obviado estas exploraciones gustativas y ha retomado estos caminos papilares, como en su obra *Yagé*, donde en una versión pagana del rito cristiano bebe la sangre ritual de un cuerpo sacrificial que es el suyo propio. La sangre es el gran símbolo de lo puro y lo impuro. La de los tiempos de Cristo purifica, la de los tiempos del sida y la guerra contamina. Sandoval, sacerdote invertido, transgrede el tabú del gusto y hace un fuerte comentario político sobre la sangre católica y la sangre de la violencia, ofreciéndose como víctima simbólica del sacrificio colectivo de nuestras guerras.

Hay otra cena que aquí traeremos a colación. Se trata de la obra *Yo servida a la mesa* de María Teresa Cano, quien decide ocupar subversivamente con su cuerpo de mujer el lugar masculino de los sacrificios y los canibalismos simbólicos. Esta acción consistió en servir piezas comestibles con la forma de su rostro en una larga mesa donde el público pudo devorarla en comunidad, convirtiéndose a su vez en degustadora y comida para degustar. Es esta una explícita invitación al banquete anoréxico del arte que se le hace al sentido olvidado del gusto. Memorias sabrosas y profundas, irracionales, recobradas como las de Proust

y sus exploraciones inconscientes realizadas con la lengua.

Se ha propuesto aquí, pues, una somera cartografía de algunas de las inmersiones sensoriales más significativas de nuestro arte contemporáneo. Desde ellas, estos artistas han opuesto un contracuerpo a aquel bidimensional y visual que ha querido nuestra tradición plástica y a aquel cercenado por nuestra educación y cultura. Si construir la arquitectura de nuestros sentidos ha sido toda una práctica política, deconstruirla también. Esta ha sido la tarea de estos artistas que, más allá de las posibilidades del embotamiento o el placer, han logrado plantear el cuerpo complejo de nuestra particular contemporaneidad. **U**

.....
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.

Notas

¹ Citado en: Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, p. 119.

² Duch Lluís y Melich Joan-Carles. *Escenarios de la corporeidad*. Madrid: Trotta, 2005, p. 185.

³ Le Breton, David, *Op. cit.*

⁴ <http://www.cpalsj.org/publique/media/IgnacioDeLoyolaEjerciciosEspirituales.pdf>, página visitada el 9 de abril 2013.

⁵ Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1999, p. 270.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Giraldo, Sol Astrid. "De la anatomía piadosa a la anatomía política". Tesis para aspirar al magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquia (sin publicar) 2009.



Larvas



Óscar Saldarriaga

Ilustraciones



Mina de protones

El proceso

“Utilizo varias técnicas para comenzar con el concepto de la pieza u obra; una de ellas es el manejo de siluetas. Consiste, básicamente, en siluetear formas con un color plano, generalmente el negro y, a partir de allí, generar una figura nueva. Esta técnica es muy utilizada para los *concept art* de videojuegos. Otra técnica es un *sketch* o boceto rápido. También utilizo el lápiz HB o 2H, tratando de no hacer trazos muy fuertes mientras le doy forma a la figura. Luego de tener listo el concepto empiezo a trabajar el fondo; casi siempre lo hago con un pincel grande de textura nublada, enfatizando en la dirección de luz principal por medio de un degradado. Utilizo el color del fondo como “sombra base de las figuras” y comienzo a buscar puntos de iluminación que puedan afectarlas, por medio de mapas de luz. De esta forma continúo hasta alcanzar la iluminación que necesito. Luego paso a pintar con colores toda la escena, pues generalmente trabajo, desde el concepto hasta la iluminación, en escala de grises. Cuando tengo la pieza en colores paso a los detalles y a la texturización. El proceso termina con lo que llamamos *render*, que son los toques finales que realzan la fuerza de la pieza”.



Mortorius de fallen



Dulce hogar



Exploración centinela

“Hay que aprender a entrenar el ojo, la memoria y la mano para que la ilustración logre transmitir aquello que el artista se propone; para que despierte emociones y sensaciones en quien la ve”.



Esperando lo inevitable

Óscar Saldarriaga (Colombia)

Artista digital, ilustrador, animador 2d, gráfico digital y artista conceptual de la ciudad de Medellín. Ha realizado ilustraciones de cuentos, libros, videojuegos y cartas coleccionables. Ha trabajado para publicaciones como la *Revista Universidad de Antioquia*, *Odradek*, *el cuento* y *La montaña de hierro*, y para entidades como Colombia es Pasión, Esumer, UPB, entre otros. Su enfoque profesional se proyecta hacia la industria del entretenimiento, los medios impresos y el arte conceptual. En 2012 creó la comunidad Weekly Challenge, que abrió las puertas a más de 1.800 artistas nacionales e internacionales para participar en retos semanales, que más adelante se convertirían en eventos pioneros en Colombia como el Weekly Challenge: Illustrator Death Match, en el cual varios artistas digitales compiten en vivo desarrollando piezas de arte conceptual de personajes y *environments*. Sus piezas representan obras con una fuerte tendencia a la fantasía medieval y el *sci fi*, combinando personajes, criaturas y escenarios mediante diferentes técnicas que van desde el cómic hasta el *matte painting*.

El arte como memoria visual

Expresiones simbólicas y metafóricas en la obra fotográfica de Juan Manuel Echavarría

*Las metáforas logran lo que se supone que logra la catarsis en la experiencia del arte trágico.
Más allá de la caja de Brillo. Arthur C. Danto*

ADRIANA
ROJAS
ESPITIA

Juan Manuel Echavarría afirma que el arte “permite ver el horror sin paralizarnos, sin petrificarnos”; aplicando sus palabras, el artista nos interpela a que veamos —a través de sus obras— las consecuencias que ha dejado la guerra en Colombia. En sus trabajos explora la violencia de manera simbólica y metafórica, apartándose del inmediatismo que han generado los medios de comunicación sobre la violencia que consume al país.

Desde su primera serie fotográfica, *Retratos* (1996), con la que inicia su carrera en las artes visuales, y creada luego de que él mismo se viera reflejado en la apatía general que padecemos los colombianos, Echavarría busca, a través de la fotografía y el video, visibilizar los horrores de la guerra; y sin tratar de hacer un trabajo historiográfico, el artista busca “salir de esa anestesia, reconocer mi apatía” (Nanteuil, s.f.: 4).

Un encuentro fortuito con unos maniqués rotos, mutilados, en una calle del centro de Bogotá, en los que se exhibía ropa nueva, pero que eran ignorados por los compradores, quienes solo se interesaban en la ropa que vestían, hizo que Echavarría se viera en el espejo de la indiferencia de los ciudadanos que miran “de lejos” el conflicto,

detonando en el artista el interés por visibilizar la violencia a través de las artes visuales.

En *Retratos*, Echavarría asocia metafóricamente esos restos de maniqués con las víctimas de la violencia, los desaparecidos y los NN, con las personas que han caído en las minas antipersonas, con todas las víctimas de la guerra, de las que se habla tanto y a la vez tan poco, porque esa guerra permanente ya parece habernos insensibilizado, creando una barrera imaginaria, en la que parecen rebotar todas esas imágenes sangrientas de combates y muertos que día a día muestran los medios de comunicación.

Echavarría luego volverá a trabajar con maniqués para las series fotográficas *NN* (2005) y *Monumentos* (2007), creando un tríptico que habla sobre la indiferencia en la que se encuentra sumergido el país.

En su segunda serie fotográfica, *Corte de florero* (1997), Echavarría señala que la guerra actual tiene raíces profundas, engendradas mucho antes de la violencia bipartidista de los años cincuenta. En esta obra trabaja —desde lo simbólico— el tema de la violencia de aquellos tiempos, retomando las prácticas siniestras que se realizaron durante la contienda bipartidista entre “liberales” y “conservadores”, época en la que, para aterrorizar a la población civil, “remataban al muerto” para luego exhibir el cadáver con diferentes prácticas de mutilación, a las que les dieron nombres como corte de florero, corte de franela o corte de mica.

Estos hechos fueron representados por Echavarría en una serie de 33 fotografías en blanco y negro; imágenes para las cuales utilizó huesos humanos a los que les dio la forma de flores cortadas —mutiladas—, “flores del mal”, como él también las llama, que traen a la memoria un periodo histórico, y evocan una violencia extendida hasta la actualidad, así como las prácticas de mutilación, realizadas principalmente por grupos paramilitares, que luego confesarían, dentro del proceso de desmovilización y de Justicia y Paz (Ley 975 de 2005), crímenes en los que hacían uso de la práctica de descuartizamiento para ocultar el número de muertos.¹

En *Corte de florero*, Echavarría busca acercar al espectador a una representación que se aleja de lo grotesco, consciente de la creación de una obra que no genera estupor, y en la que hay una intención estética con la que busca motivar la reflexión sobre el tema. En palabras del artista:

Algunas personas parecen fascinarse con estas imágenes porque son muy bellas. Entonces quizá descubren el horror detrás de la belleza. Creo que se puede hablar del horror a través de la belleza. Permite a la gente meditar. Quizá la imagen los atrape, quizá los aleje. Con mi trabajo quiero reflejar el fenómeno de la ostra. De la enfermedad brota la perla (Reuter, 2005: 30).

Las fotografías de *Corte de florero* son expresiones simbólicas que atraviesan más de un periodo de violencia del país; esta idea se puede ilustrar con lo expuesto por Arthur C. Danto en su libro *Más allá de la caja de Brillo*: “Las expresiones simbólicas funcionan como maneras de decir lo que no se puede decir o de decir más eficazmente lo que se puede decir, y demuestran hasta qué punto el significado penetra en cada una de las zonas de la cultura” (Danto, 2003: 76).

Esas expresiones simbólicas atraviesan toda la obra de Echavarría, desde *Retratos* hasta las fotografías de la serie *La “O”* (2010), así como el trabajo que lideró el artista para *La guerra que no hemos visto* (2009), proyecto de recuperación de memoria, en el que 35 ex combatientes de la guerra (hombres y mujeres), ex guerrilleros, ex paramilitares y soldados retirados, plasmaron a través de la pintura los horrores de la guerra en la que participaron.

Para Juan Manuel Echavarría la investigación es uno de los pilares de su obra. La gran mayoría de sus trabajos los realiza fuera de su estudio, y de esta manera se observa en su obra una continuidad temática, que se mantiene con un trabajo de investigación permanente.

En su interés por explorar el país, se adentró en el Chocó, donde descubrió caseríos olvidados en los cuales solo quedaban rastros de sus pobladores; en esa exploración se topó con Chicocora, un caserío que fue abandonado por sus habitantes, atemorizados por grupos paramilitares que actuaban en la región; de ese viaje resulta la serie *Escuela Nueva* (1998), en la que retrató los cuadernos y libros que en el afán de huida habían dejado los niños de la Escuela Nueva. Las fotografías de la serie nos hacen imaginar cómo era la vida de estos niños desplazados; en esos restos de cuadernos y libros a medio colorear —imágenes aparentemente “simples”— hay una carga emotiva y simbólica, que deja un documento visual, de memoria histórica.

Las fotografías de la obra *Escuela Nueva* hacen también alusión a un tiempo perdido para los habitantes desplazados de este caserío; tiempo en el que quedaron truncados los sueños de los niños y de sus familias. Laurel Reuter, en una entrevista realizada a Juan Manuel Echavarría, señala la importancia de esta obra porque en ella se pueden ver los testigos de la guerra: “El arte comunica más allá de los idiomas. El arte atestigua. Tus libros de los niños atestiguan” (Reuter, 2005: 34).

Posteriormente, con una diferencia de más de una década, el artista trabajaría el tema de las escuelas y caseríos abandonados en la región de los Montes de María en el departamento de Bolívar; sin embargo, el fenómeno no difiere del que retrató a finales de los años noventa en Chocó, pues se trata de la guerra que no ha dado tregua en las regiones de Colombia.

La obra *La “O”* (2010) surge de la investigación que realizó en su recorrido por veinte veredas de los Montes de María; en estas veredas encontró otras veintitrés escuelas abandonadas, destruidas, en las que el tiempo aún no había podido borrar las huellas de sus habitantes. En la serie se observan las escuelas sin techo, llenas de maleza, despintadas, con humedades, agrietadas; otras han sido tomadas como vivienda o como bodega,



Retratos / Portraits. 1996

aunque prevalece el abandono. Los letreros des-pintados de las paredes de las escuelas enfatizan ese paso del tiempo, el tiempo olvidado en veredas abandonadas. Es entonces cuando, desde la fotografía, Echavarría subraya el horror del desplazamiento; no deja de sorprender la imagen de la pizarra llena de maleza pero en la que aún se deja leer la inscripción “lo bonito es estar vivo”—frase demoledora porque denota esperanza ante la des-gracia, cuando uno solo podría ver lo nefasto.

Echavarría ha emprendido un trabajo arduo de recuperación de memoria, recorriendo zonas del país en las que el conflicto no ha dado tregua; dentro de ese proceso de investigación, el artista viene realizando desde 2006 un seguimiento al ritual de adopción de muertos que bajan por el río Magdalena y que terminan engrosando las listas de NN en Puerto Berrío. En su obra *Réquiem NN* (2006), el artista ha desarrollado un trabajo documental-visual en el que ha quedado la memoria de esos NN que han sido adoptados por la comunidad; un seguimiento permanente, con el que busca documentar, a través del arte, la memoria de un país en guerra. Las fotografías de la serie *Réquiem NN* representan las tumbas de NN que han sido escogidas por algún habitante de Puerto Berrío, de manera que se establece simbólicamente el rito de dar y recibir, de cuidar de la tumba del NN y

adoptarlo como si fuera de la familia. A cambio, los vivos les piden favores a los muertos; se trata de un ritual lleno de significación, en el que también se muestra una práctica cultural de los habitantes de Puerto Berrío, que encierra ritos ancestrales sobre la muerte. Echavarría entendió, desde su primer viaje, que para poder dimensionar la significación de memoria en este municipio debía continuar haciendo el registro de esta práctica: “Lo más importante de mi primer viaje fue entender que un NN enterrado en Puerto Berrío es un desaparecido en otra parte del país y que las visitas a Puerto Berrío tenían que continuar para profundizar en todas estas historias, porque en una sola visita solo se logra tocar la superficie” (Nanteuil, s.f.: 12).

El trabajo que realiza el artista sobre la violencia se contrapone a esa multiplicidad de imágenes de la guerra presentadas en los noticieros, las cuales terminan por saturar a los colombianos, frivolisando la tragedia, haciendo un espectáculo con ella y en últimas pasando con absoluta inclemencia por encima de sus terribles paisajes. En su lugar, la estética de Echavarría visibiliza lo que hubo allí de imperecedero, y que la insensibilidad quiso borrar. ■

Adriana Rojas Espitia (Colombia)

Egresada de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Estudiante de la maestría en Artes plásticas y visuales de la Universidad Nacional.

Bibliografía

Danto, A. (2003). *Más allá de la caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Madrid: Akal.

Informe especial del portal digital Verdad Abierta [en línea], disponible en:

http://www.verdadabierta.com/index.php?option=com_content&id=3893

Nanteuil, M. (s.f.). La política de lo visible. Arte y violencia de masas. Diálogo con Juan Manuel Echavarría [en línea], disponible en: http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/colpaz/documents/Juan-Manuel_Echavarrria-Entrevista.pdf

Página Web de Juan Manuel Echavarría: <http://jmechavarrria.com/>

Reuter, L. (2005). Réquiem por un país. Juan Manuel Echavarría Mouths of Ash - Bocas de Ceniza, Charta.

Sánchez, G. (s.f.). La guerra y la mirada [en línea], disponible en:

http://www.laguerraquenohechosvisto.com/espanol/ensayo_sanchez.html

Notas

¹ Informe del portal Verdad Abierta:

http://www.verdadabierta.com/index.php?option=com_content&id=3893.



Dos instantes junto a René Clément

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

En marzo de 2013 se conmemoró el centenario del nacimiento de uno de los directores franceses más célebres de la posguerra, injustamente olvidado por las generaciones de cineastas que surgieron después. Acá lo recordamos en dos momentos particularmente significativos de su carrera.

I

¿Cómo explicar las sensaciones que una imagen despierta? ¿Cómo entender su significado, su enorme capacidad de conmoción? En ocasiones parece que el cine estuviera hecho *ex profeso* para sacudirnos, para darnos un golpe emocional, visceral, antes que sensorial. Algo por dentro se conduce frente a lo que vemos, borrando de un golpe la frontera entre la ficción y lo que sabemos real.

Ahora estamos frente a una nueva película y sus imágenes reflejan dolor y miedo. Es imposible no conmoverse frente a esos padres que, buscando refugiarse del fuego que los aviones alemanes disparan sin compasión sobre los campos franceses, son acribillados al lado de su pequeña hija de cuatro o cinco años, que aún no entiende que, en este preciso instante, ha quedado huérfana y sin siquiera el consuelo de su perro, que también ha sucumbido frente a las mismas balas. Estamos en 1940, en la Segunda Guerra Mundial y el cuento que René Clément nos está narrando en *Juegos prohibidos* (*Jeux interdits*, 1952) apenas acaba de empezar. Lo que parecía una fábula infantil, con sus créditos iniciales escritos en las hojas de un libro, se ha convertido en una pesadilla real y temida. La sencillez y rapidez de la escena que acabo de describir amplifica su tono documental y la hace más perturbadora todavía. El director ha escenificado el hecho con la sobriedad y

la discreción que implica el mirar la muerte con ojos compasivos, con los ojos de quien se resiste a creer que algo así pueda pasar.

Ahora seguiremos a la pequeña Paulette (interpretada por Brigitte Fossey), que huye apenas acompañada por el cadáver de su perro y los recuerdos confusos de aquella tragedia que acaba de vivir. Hay una inexplicable fortaleza en sus actos, una curiosa resolución que le impide quedarse inmóvil, reflexionar sobre lo que ha pasado o siquiera mostrarse triste. Refería Truffaut, a propósito de su película *La piel dura* (*L'argent de poche*, 1976), que “El niño inventa la vida, se golpea, pero desarrolla al mismo tiempo todas las facultades de resistencia”.¹ Algo así le ocurre a Paulette, frágil pero a la vez decidida a seguir hacia adelante. Un niño algo mayor, Michel (Georges Poujouly), la encuentra en el bosque y se la lleva a su casa. Es gente del campo la que ahora la acoge, pero Paulette ya no es la misma que hasta hace unas horas jugaba con sus muñecas y compartía con sus padres. El impacto ha sido definitivo. Ahora esta niña está marcada por la muerte. El mundo de los vivos parece no interesarle.

Con todo lo lúgubre que suene, la verdad es que no estamos ante un relato macabro. Paulette no tiene una conciencia muy clara de qué es la muerte y enfoca todo lo que ocurre a su alrededor

como un juego. Lo que empieza como un intento para darle sepultura a su perro, rodeándolo de otros animales para que no se sienta solo, se convierte en un proyecto inusual: la conformación de un cementerio —secreto y privado— de animales en la parte interna de un molino, donde cada tumba es adornada con una cruz robada del panteón local. Los niños se las ingenian para hacerse a las cruces —que, según Michel, representan a Dios— y nada va a impedir que las consigan. No entendemos bien por qué lo hacen y el director respeta la impenetrabilidad de los motivos infantiles, que vistos desde el exterior pueden por momentos parecer siniestros. La película abre una brecha generacional entre los padres —vistos desde esta perspectiva como toscos e insensibles— y los niños, que toman su labor con toda seriedad, una empresa que prefieren dejar en secreto, ante la amenaza de unos adultos que no van a saber entender el sentido de sus actos.

La narración avanza a medio camino entre el relato costumbrista, con visos cómicos, y la descripción de la actividad oculta de los niños. No hay ningún sentido profanatorio o blasfemo en lo que ellos hacen. El acento prohibido se lo

ponemos nosotros como espectadores. Somos nosotros los que vemos lo extraño de su tarea y la desesperanza de su situación. Para los niños es, lo repito, un juego. Uno en el que Paulette afronta la muerte como algo ambiguo, que la ha dejado sola, pero que a la vez la atrae. Cuando va al cementerio del pueblo, la vemos feliz entre las tumbas mirando las cruces más altas, más brillantes, más ornadas. Cuando al ir a misa se distrae haciendo lo mismo y cuando George, el hermano mayor de Michel, fallece en casa, ella comprende que alrededor de la muerte hay una solemnidad que aumenta su fascinación. Las oraciones, las ceremonias, los ritos funerarios, todo le parece natural, elementos propios de una infancia ya rota por la violencia. La película está llena de símbolos religiosos y mortuorios, en los que prima el recuerdo de los que ya se fueron. Es tan evidente lo cercano que está el filme a la muerte, que la absurda pelea entre los dos campesinos rivales —el padre adoptivo de Paulette y su vecino— tiene lugar... en una fosa abierta en el cementerio. Sin embargo, el sentido religioso del filme está vacío, sin significado distinto a la no pretendida parodia y al placer estético que los niños sienten y a la curiosidad que les genera el hecho de morir.

Esta predilección por la muerte refleja también el trauma mental que Paulette ha sufrido con la obligada ausencia de sus padres. El shock derivado de esta pérdida le impide ser por completo feliz. Apegada estrechamente a Michel y entregada a su cementerio personal, la niña está evitando vivir. En una reseña de *Monsieur Ripois* (1954), François Truffaut opinaba que el talento de René Clément era el de un imitador y que *Juegos prohibidos* imitaba las crueldades de la infancia.² No creo que Truffaut estuviera haciendo referencia a una actitud cruel por parte de ambos niños (matar una cucaracha parece ser lo más inhumano que hicieron), sino a lo dura que es la infancia para algunos niños, asunto que el autor de *Los cuatrocientos golpes* sabía de primera mano. Paulette sufre las consecuencias de la violencia que la rodea y ahora solo la acompañan la soledad y sus recuerdos. La paz que vive en medio de la familia que la adopta es solo temporal: ese no es su mundo, pronto tendrá que partir. La película termina con Paulette perdida en medio de una multitud en un albergue de refugiados de la Cruz



Roja. Es una ya entre muchas víctimas. Pronto el anonimato y el olvido tenderán su manto sobre esta vida que apenas se inicia, pero cuyo futuro —que a nadie parece importar— no es posible anticipar. *Juegos prohibidos* se une así a una selecta filmografía de películas sobre la infancia adolorida, vulnerable e indefensa. Películas que nos recuerdan, no sin cierta congoja, que la niñez es territorio desconocido y tenebroso, arenas movedizas que desafían el suelo, tan imperturbable y pagado de sí mismo, de la vida adulta.

El origen de la película se remonta a un guión que su autor, François Boyer —un joven guionista de 27 años— no pudo vender a ningún productor. El tono sombrío del relato ahuyentó a posibles interesados y el autor tuvo que convertir el texto en una novela y publicarla en 1947 con el título de *Les Jeux inconnus* (en inglés circuló como *The Secret Game*). Sin éxito en Francia, la obra disfrutó de una inusitada fortuna en Estados Unidos. La revista *Time*, en su edición del 14 de agosto de 1950, reseña la publicación del libro de Boyer: “Escribir de manera convincente acerca de la reacción de un niño frente a la violencia es una prueba real para la destreza de un novelista. Pocos lo han hecho bien”.³ De repente, el libro cobra importancia y Clément, en compañía de los afamados guionistas Jean Aurenche y Pierre Bost, adquiere los derechos y vuelve a convertir la novela en un guión. El arquitecto, camarógrafo y documentalista Clément, nacido en Burdeos el 18 de marzo de 1913, ya era para ese entonces un hombre de reconocida trayectoria: después de hacer documentales en Arabia y el norte de África a finales de los años treinta, regresa a Francia y su largometraje debut, *La bataille du rail* (1945), le hizo ganar el premio al mejor director del Festival de Cannes de 1946 (era la primera vez que este evento se llevaba a cabo); la película obtuvo el premio del jurado internacional y el Gran Premio del festival. Al año siguiente, su filme *Los malditos* (*Les maudits*) gana en Cannes el galardón a mejor película de aventuras y crimen. Y en 1951 obtiene el Óscar honorífico a la mejor película extranjera y de nuevo el galardón al mejor director en Cannes por *Demasiado tarde* (*Le mura die Malapaga*, 1949), con guión de Aurenche y Bost y el papel protagónico de Jean Gabin, la gran estrella francesa del momento. Su solvencia



¿Cómo es posible que un artista tan exitoso como Clément haya sido —literalmente— olvidado?

Tuvo la mala fortuna de vivir en el momento equivocado.

El realismo poético francés fue muy temprano para él y la nueva ola fue demasiado tarde.

era tan evidente que hasta sospechosa resultaría después para parte de la crítica de cine francesa.

Inicialmente, la idea con *Juegos prohibidos* era hacer un cortometraje que hiciera parte de un filme de tres partes, con tres directores diferentes, que se llamaría en inglés *Cross my Heart and Hope to Die*. El proyecto se quedó sin financiación y todo parecía a punto de ser archivado. Sin embargo, el productor Robert Dorfmann alcanzó a ver lo filmado y le pidió a Clément que convirtiera su segmento en un largometraje. Una petición similar le hizo Jacques Tati, a quien Clément dirigió en el cortometraje *Soigne ton gauche* (1936), cuando ambos eran un par de novatos.

Y así se llevó a cabo. A su sobria construcción contribuyó la música original que compuso el español Narciso Yepes, un único solo de guitarra que acompaña armónicamente las aventuras



“Siempre he sido humilde en la manera en que me situó cara a cara con los fantásticos medios de expresión del cine, de los cuales queda tanto por explorar”. René Clément

de estos niños, sin interferir y sin poner ningún acento dramático. Ya es suficiente con la situación vivida allí. Francia consideró el filme como de mal gusto y no quiso presentarlo en el Festival de Cannes, pero triunfaría en Venecia, donde obtuvo el León de oro, mientras en Hollywood se alzaría con el Óscar honorario a la mejor película extranjera, el segundo en la carrera de Clément (recordemos que la categoría oficial a mejor película en lengua extranjera se estableció en 1957). El filme vivía buenos tiempos.

Pero la temporada soleada no iba a perdurar mucho. En enero de 1954, Truffaut, a quien tanto he mencionado en este artículo, publica en la revista *Cahiers du cinéma* el manifiesto llamado “Una cierta tendencia del cine francés”, en la que echa por tierra el cine galo tal como se conocía hasta ese momento, enfocando su ira en el cine pulido y académico de los guionistas Aurenche y Bost, a los cuales ridiculiza y acusa de los males que padece la cinematografía de su patria, impugnando la llamada “tradición de la calidad” representada en el cine literario basado en adaptaciones poco fieles, con desprecio a la fuente original, a la que se daban el lujo de reinterpretar por medio de un sistema de “equivalencias” donde poco quedaba del espíritu original de los textos. “Aurenche y Bost son esencialmente literatos, y yo les reprocharía aquí el despreciar el cine subestimándolo. Se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen siempre haber ‘hecho el máximo’ por él adornándolo con sutilezas, en esa ciencia de

matices que forma el tenue mérito de las novelas modernas. Este no es, por cierto, el defecto menor de los exégetas de nuestro arte, que creen honrarlo usando la jerga literaria”, escribía Truffaut.⁴ El mal estaba hecho y *Juegos prohibidos* cayó dentro de ese grupo de películas malditas que no merecían ser consideradas ya, el arcaico *cinéma de papa* de la posguerra, cuyos esquemas fueron superados por la nueva ola del cine francés. También los grupos de izquierda acusaron al filme de burlarse de la clase obrera, representada en los iletrados y toscos campesinos protagonistas. A Truffaut y a sus colegas les producía sospechas el cine unánimemente galardonado de Clément, signo inconfundible de que hacía parte de un establecimiento filmico que ellos aspiraban derrumbar.

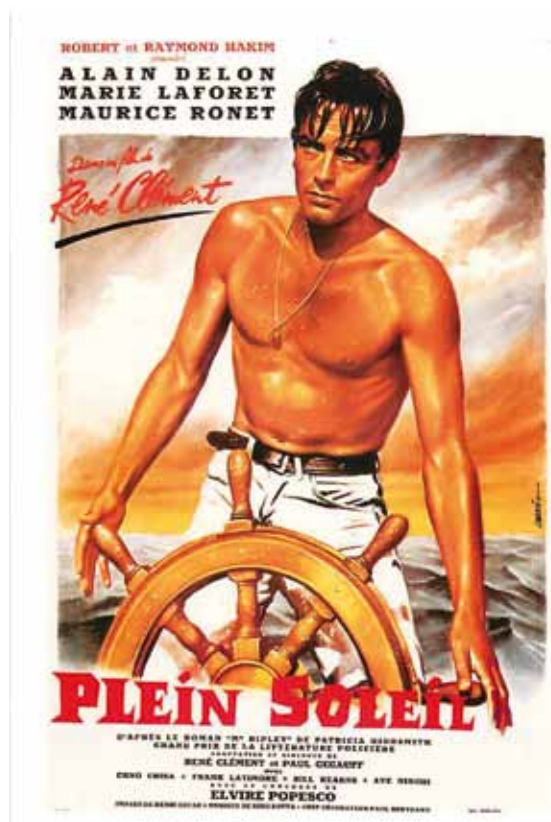
El tiempo sedimenta todo y, vista de nuevo, *Juego prohibidos* se ve hoy como uno de los más hermosos intentos por explorar el inasible universo infantil desde una perspectiva propia, que da una desesperada respuesta personal a una situación de extremo dolor, desprotección y abandono. Allá van Michel y Paulette arrastrando en la noche una carretilla llena de cruces, mientras en el firmamento se escucha el estrépito de los bombardeos, las ráfagas iluminan el cielo y el ambiente se siente lleno de humo. Allá van con su secreto a cuestras, allá van llevándose también los últimos jirones de una infancia marchita, definitivamente, por la guerra.

II

Siempre he tratado de avanzar, de evolucionar más que de repetirme. A la gente le gusta clasificarte. Después de *Juegos prohibidos*, hubiera sido grandioso decir, “Clément equivale a especialista en niños”. ¿Pero eso qué quiere decir? Siempre he sido humilde en la manera en que me sitúo cara a cara con los fantásticos medios de expresión del cine, de los cuales queda tanto por explorar. Siempre he querido hacer estudios de situaciones y lugares. Es el espíritu de un seminario: “Hemos estudiado eso, ahora vamos a estudiar esto”. Cada vez trato de tomar ventaja de lo que he aprendido, hacer que uno más dos lleve a tres y que el más reciente filme sea la suma de los que vinieron antes. He tratado de moverme un paso a la vez; subo las escaleras paso a paso... no sé a qué hasta que piso. Mi vida y mi destino lo decidirán.⁵

Así se expresaba René Clément en una entrevista para *L'avant-scène: Cinéma*, publicada en 1981. Estas declaraciones, realizadas cuando ya se había retirado del cine, calzan perfecto para hablar de un segundo momento en la obra de este director.

Luego de *Juegos prohibidos* vendrían otras tres películas, incluida *Gervaise* (1956), para la que contó de nuevo —pese a las críticas— con un guión de Aurenche y Bost, en la que hacía una adaptación de Zola y con la que ganó otra vez el León de Oro en el Festival de Venecia. Luego llegaría para Clément una época de enorme satisfacción con el éxito de *A pleno sol* (*Plein soleil*, 1960). Pero recordemos con detenimiento la fecha. En Italia, ese año Federico Fellini lanza *La dolce vita*, en Francia Godard estrena *Sin aliento* (*À bout de souffle*) y Chabrol *Las buenas mujeres*. Truffaut viene de ganar el premio al mejor director en el Festival de Cannes de 1959 por *Los cuatrocientos golpes*. Los escritores de *Cahiers du Cinéma* se han convertido en directores de cine y quieren imponer su ley y su mirada, su nueva ola. Clément tiene ya 47 años, y pese a ser solo siete años mayor que Eric Rohmer no hace parte de



esa generación. Sin embargo, va a demostrarles que sigue vivo y que puede hacer un cine tan renovador como el de sus imberbes colegas.

La novela de Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley*, llegó a sus manos gracias al productor Robert Hakim, interesado en llevarla a la pantalla. Obstinado, Clément quiso hacer la adaptación junto a sus guionistas habituales, Aurenche y Bost, pero Hakim venía de producir *Una doble vida* (*À double tour*, 1959) para Chabrol y quería que el guionista de ese filme, Paul Gégauff —quien también había sido el escritor de *El signo del león* (*Le signe du lion*, 1959) de Rohmer y de *Los primos* (*Les cousins*, 1959) de Chabrol— hiciera la adaptación, dándole un toque moderno a una narración que exigía agilidad. Director y guionista introdujeron cambios sustanciales, incluyendo el final, a la novela de Highsmith. Al equipo de trabajo Clément añadió al cinematografista Henri Decaë —quien había hecho la cámara de *El bello Sergio* (1958) y de *Los cuatrocientos golpes*— y al compositor italiano Nino Rota —sí, el mismo de *La dulce vida*—. Como se ve, Clément estaba aprovechándose de los recursos humanos que estaban apuntalando al cine moderno. Solo faltaba ver cómo se adaptaba él a esta nueva forma de hacer cine. Quizá lo que iba a ocurrir era lo opuesto: que pusiera esos elementos nuevos a su servicio, a su manera clásica de entender el cine.

A pleno sol es un filme frenético, tanto como su particular protagonista, un ser humano ambiguo y casi implausible llamado Tom Ripley, de quien casi nada sabemos, excepto, quizá, de

sus habilidades para la falsificación. Aparece en este filme sin que se nos explique cómo llegó ahí, de dónde proviene, qué motivaciones reales tiene. Aparentemente su misión es clara: llevar a casa sano y salvo a Philippe Greenleaf (Maurice Ronet), el díscolo hijo de un millonario estadounidense, a cambio de cinco mil dólares de recompensa. Mientras tanto los vemos a ambos deambular por Roma, burlarse de los demás, emborracharse, hacer planes etéreos. Ambos son personajes aparentemente de la misma calaña: superficiales, botarates, insufribles. Lucen como aliados pero no lo son, y la película lentamente empieza a dejarlo claro: Philippe tiene dinero y Tom no. Philippe utiliza ese dinero para mofarse de todo y de todos, y Tom quisiera tenerlo para hacer lo mismo. Incluso para conquistar a Marge (Marie Laforêt), la bella novia de Philippe.

Clément se encarga de hacer de Tom un personaje terriblemente ambiguo y astutamente encantador. La ambigüedad surge de su misterio vital (¿es un enfermo mental? ¿Es un fascinante embaucador?) y su encanto surge de la masculinidad que le imprime Alain Delon en su primer rol protagónico en el cine, y que el director aprovecha para exhibir en unos prolongados primeros planos de su rostro, sus ojos y sus gestos. Para hacerlo digno de la simpatía del espectador, Clément y Gégauff se encargan de redimirlo mediante el escarnio social, como el director lo explica en la misma entrevista ya mencionada: “Él es un tipo horrible, pero uno no hace películas con gente despreciable, eso no funciona. La gente quiere relacionarse e identificarse, estoy afirmando lo obvio. ¿Así que cómo hago a Ripley agradable? Humillándolo. Al principio del filme, Ripley es nada”.⁶ Philippe se solaza burlándose abiertamente de Tom, subrayando los abismos sociales y culturales que los separan.

De este modo, los actos de Tom se convierten ante nuestros ojos en una venganza casi que justificada, en un plan ejecutado con precisión y que no parece tener la celeridad de algo espontáneo sino de un detallado plan largamente diseñado y acariciado, digno de una mente criminal de alto vuelo. Subvirtiéndolo las premisas del *film noir* al que temáticamente se acerca, en *A pleno sol* los colores saturados del Mediterráneo italiano, el sol y la luz del filme, contrastan con la oscuridad de



los propósitos de Tom, cuyas maniobras vemos incluso desde fuera, dándoles sentido una vez que alcanzan sus calculados propósitos y que obviamente no describiré acá.

La trama se va tensando y se va volviendo más espesa a medida que progresan los minutos y Tom parece tener, asombrosamente, todo bajo control, pese a tratarse de una elaboradísima pero a la vez frágil maquinación que va mucho más allá de una suplantación. Al principio del filme, cuando Tom se pone la ropa de Philippe e imita su voz mientras se mira al espejo, Narciso enamorado de ese reflejo, lo que vemos es a una mente desdoblándose, queriendo asumir no solo el nombre sino además la identidad y la corporalidad de ese ser al que envidia y quizá en el fondo desea. Tan enfermizo es su accionar, tan psicopática es su personalidad, que le permite esconder sus intenciones bajo una piel de oveja inicialmente sumisa. Desde la silla del teatro lo miramos en silencio, fascinados, deseando —en el fondo— que se salga con la suya. Y eso es ya un triunfo de este personaje y de su vilipendiado creador.

El tremendo éxito de *A pleno sol* hizo que Clément fuera considerado el “Hitchcock francés”, a lo que este respondió en la parte final de su carrera con un trío de *thrillers* de menor resonancia, *Rider on the Rain* (*Le passager de la pluie*, 1970), *The Deadly Trap* (*La maison sous les arbres*, 1971) y *And Hope to Die* (*La course du lièvre à travers les champs*, 1972), esta última película a partir de una novela de David Goodis. La carrera de René Clément trató de abarcar una gran variedad de temas y estilos, que minaron —con su irregularidad— el concepto de que se trataba de un verdadero y consistente autor, tal como lo confirmaron obras posteriores, como la muy promocionada, pero fracasada, *¿Arde París?* (*Paris brûle-t-il?*, 1966). Clément falleció en Mónaco el 17 marzo de 1996, tras completar una filmografía de dieciocho largometrajes.

¿Cómo es posible que un artista tan exitoso como Clément haya sido —literalmente— olvidado? Tuvo la mala fortuna de vivir en el momento equivocado. El realismo poético francés fue muy temprano para él y la nueva ola fue demasiado tarde. Le tocó ser un director enmarcado dentro del llamado realismo psicológico (junto a Yves Allégret y Jean Delannoy, por ejemplo),



víctima de su propia fama y del éxito que tuvieron sus películas, que lo convirtieron en un blanco fácil para las críticas de Truffaut, que jamás le perdonó su asociación con los guionistas Aurenche y Bost. A esa “tradición de la calidad” Truffaut contraponía a los “autores” como Abel Gance, Jean Renoir, Robert Bresson o Jacques Tati. No hubo espacio ahí para Clément, que pese a todo siguió activo, haciendo un cine que creía válido y que perdura aún, lo que no necesariamente ocurre con algunas obras de los realizadores de la nueva ola. Ahí están *Juegos prohibidos* y *A pleno sol* para confirmar que estaba en lo cierto. ■

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 becha 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 “Siempre he contado historias de amor y de niños”, sitio web: François Truffaut [en castellano], disponible en: http://www.truffaut.eternius.com/escritos_truffaut_8.htm, consulta: 22 de julio de 2012.

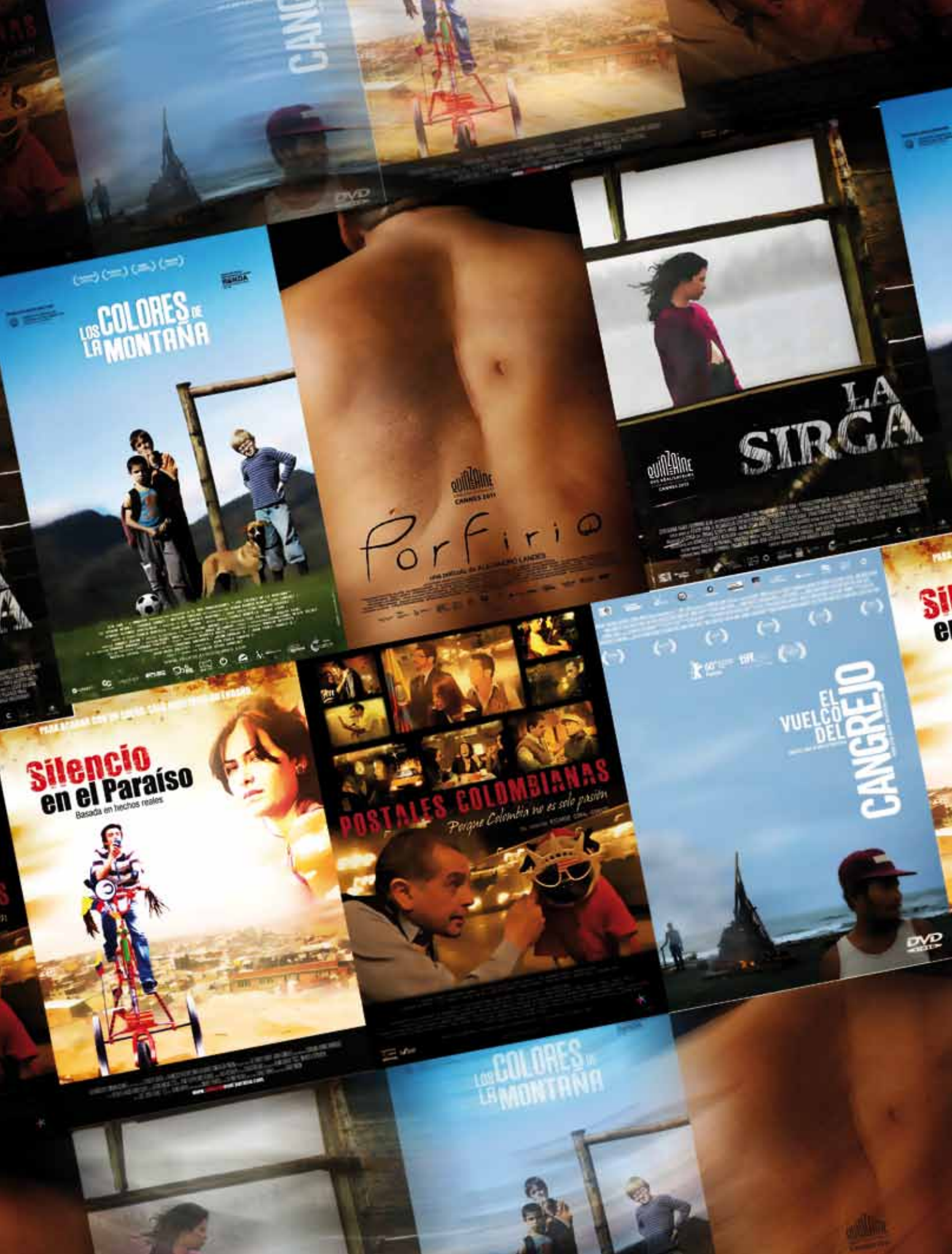
² François Truffaut, *The Films in my Life*, New York, Da Capo Press, 1994, p. 199.

³ “They Stole Crosses”, sitio web: *Time Magazine*, disponible en: www.time.com/time/magazine/article/0,9171,858954,00.html, consulta: 22 de julio de 2012.

⁴ François Truffaut, “Una cierta tendencia del cine francés”, en: Joaquim Romaguera y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 233.

⁵ “The Kind of Film You Make Passionately”: René Clément on *Purple Noon*, sitio web: *The Criterion Collection*, disponible en: www.criterion.com/current/posts/2587-the-kind-of-film-you-make-passionately-rene-clement-on-purple-noon, Consulta: 12 de abril de 2013.

⁶ *Ibid.*



LOS COLORES DE LA MONTAÑA

Un niño, una niña, un perro y un balón de fútbol en un paisaje montañoso.

Porfirio

Una película de ALICIA LEANDER

LA SIRGA

Una mujer en un paisaje desolado.

Silencio en el Paraíso

Basada en hechos reales

Un hombre en un triciclo en un paisaje costero.

POSTALES COLOMBIANAS

Porque Colombia no es sólo pasión

Un hombre con un muñeco de cangrejo.

EL VUELCO DEL CANGREJO

Una película de ALICIA LEANDER

Un hombre en un paisaje costero.

LOS COLORES DE LA MONTAÑA

Un niño, una niña, un perro y un balón de fútbol en un paisaje montañoso.

CINE COLOMBIANO

y reencuadres de la(s) violencia(s)

PEDRO
ADRIÁN
ZULUAGA

La idea de que el cine colombiano no ha logrado “superar” el recurrente tema de la violencia, carece de comprobación o por lo menos de matices. Primero, quienes suscriben esta posición identifican sin más cine colombiano con largometrajes de ficción, los cuales son apenas una parte, aunque la más industrial y visible, del agregado multiforme de expresiones que hoy caben dentro de la categoría “cine colombiano”. Segundo, si bien es cierto que, como lo recuerda María Paula Martínez en un reciente artículo, y citando a Jesús Martín-Barbero y Daniel Pécaut, “nos contamos desde una retórica de la violencia” (*El Espectador*, 11 de noviembre de 2012), no es menos cierto que esa retórica es móvil, sufre desplazamientos y se enmascara, y que algo va de la novela *La Vorágine* (José Eustasio Rivera, 1924) con su emblemático inicio (“Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia”) al espectáculo televisivo de series como *Escobar, el patrón del mal* (Dir. Carlos Moreno, 2012) o *Los tres Caínes* (Dir. Mauricio Cruz y Carlos Gaviria, 2013). No sobra ser enfático al afirmar que, en la cultura y las artes, tema y contenido son apenas una parte de la discusión. Y que lo crucial se juega en el cómo, el tratamiento, el enfoque y el punto de vista.

Por mucho que sea incontestable que gran parte del cine y audiovisual colombiano —televisión incluida— sigue atrapado en una representación de la(s) violencia(s), estamos lejos de una representación homogénea de esos hechos, que se pueda asumir como un relato unificado de nación. Por el contrario, la violencia ya ha dejado de ser ese episodio claramente identificable y adscrito a una época —la Violencia con mayúscula como se conoció al periodo que comprende entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado, con su fuerte carga de lucha bipartidista— para extraviarse en una multiplicidad de fenómenos y, como consecuencia, en un amplio campo de representaciones.

Este artículo examina algunos casos recientes de reencuadres de la(s) violencia(s) en largometrajes de ficción, todos ellos posteriores a la Ley de Cine de 2003, un hecho que marcó un partaguas en términos creativos e industriales. Las películas que entrarán en esta consideración son *El vuelco del cangrejo*, *Porfirio*, *La Sirga*, *Silencio en el paraíso*, *Postales colombianas* y *Los colores de la montaña*. No se trata de un grupo de películas con obvias afinidades, pero un elemento al menos las unifica: todas incorporan materiales relacionados con variantes del conflicto social y político. Para evaluar estos filmes emplearé categorías como cine moderno, cine de autor o cine alternativo, que están lejos de ser unívocas y que desarrollaré en relación con las películas que de algún modo las suscriben.

¿Qué es el cine moderno para que tanto nos preocupe?

El cine moderno se establece en relación oposicional con el cine clásico y su “estilo invisible”, esa “forma tan perfectamente elegante y no obstrusiva que puede pasar inadvertida si los espectadores estamos suficientemente concentrados en la ilusión del mundo ficticio y sus habitantes, en el contenido narrativo.”²¹ El cine moderno, cuyos orígenes se ubicarían en el neorealismo italiano, es un cine autoconsciente que propone otro tipo de contrato con el

espectador. A este último se le demanda una mayor atención, en el sentido de que muchos de los elementos que en el cine clásico están dados, aquí es el espectador el obligado a completarlos. Se trata pues de historias que permanecen abiertas, donde existe una permanente conciencia del tiempo y se desarrollan personajes cuyos móviles son ambiguos e inciertos. Si bien hay mucha distancia entre el primer cine neorrealista y una forma actual de la vanguardia cinematográfica que aporta sus claves estilísticas en filmes como *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2010), *Porfirio* (Alejandro Landes, 2012) y *La Sirga* (William Vega, 2012), es en la zona abierta por un Rossellini o un Antonioni donde estas propuestas pueden echarse a andar y establecer, en medio de su extrañeza, algún código de comunicación con el público.

Las tres películas mencionadas tienen gestos que desafían el espectáculo cinematográfico institucionalizado. Las tres visibilizan un espacio en el extrarradio del poder político, económico y mediático. *El vuelco del cangrejo* se ubica en La Barra, una pequeña comunidad del Pacífico colombiano, con una población marcadamente afrodescendiente, dividida en su interior por la presencia de un colonizador blanco que ha llegado al lugar con la intención de construir un hotel y explotar los recursos naturales en contravía de las tradiciones defendidas por los viejos de la comunidad. Pero el conflicto en La Barra no procede solamente del exterior; su propia cohesión social está amenazada por los cantos de sirena de la modernidad que seducen a los más jóvenes. La ciudad y sus costumbres, con su promesa de un flujo permanente de emociones, se enfrentan en la ilusión de los muchachos con la inmovilidad de la tradición. Dos personajes provenientes del afuera de la comunidad movilizan el conflicto: el ya mencionado colonizador blanco, y Daniel, quien ha llegado a La Barra huyendo presumiblemente de un fracaso amoroso. *El vuelco* plantea, en forma elíptica y sin grandes subrayados, un conflicto cultural y territorial. La libido de

La estrategia de *Los colores de la montaña* es dejar la violencia al fondo y traer al primer plano a un grupo de niños que difícilmente entiende lo que pasa a su alrededor, pero cuyas vidas se ven transformadas por ese contexto.

la máquina capitalista está ejemplificada en el colonizador; pero el personaje de Daniel representa pulsiones igualmente ambiguas pues su comportamiento es el de quienes ven en esos lugares no contaminados por la modernidad el lugar en el que se concretan sus fantasías románticas de libertad y regeneración. Se trata pues de una doble violencia sobre el espacio tradicional que habitan los negros, y que se concreta en el acceso al cuerpo de una mujer de la comunidad, que se convierte en el símbolo de la traición y la traducción cultural, en la línea de *La Malinche*.

Porfirio ocurre en Florencia y centra su atención en un personaje que quedó discapacitado físicamente por una bala “perdida” de la fuerza pública y que mereció brevemente la atención de los medios cuando, en el colmo de su desesperación por reclamarle al Estado una indemnización, decidió secuestrar un avión para intentar forzar una audiencia con el presidente de la república. Landes, el director, trabaja con el protagonista real y con un grupo de actores no profesionales, al mismo tiempo que encara los acontecimientos de forma lateral, dándole la espalda a los grandes momentos vinculados al hecho. Su aproximación elude la espectacularidad para concentrarse en la reconstrucción del tiempo interior del personaje y la relación con su entorno más inmediato. El espectador es compelido a percatarse de pequeños matices que desbordan la anécdota y a descubrir el cuerpo inmovilizado de Porfirio, su subjetividad estancada y su tremenda dignidad y fortaleza.

La Sirga se sitúa en la laguna de La Cocha, en el departamento de Nariño, en

un espacio tan idílico o más que el de *El vuelco del cangrejo*, mostrado al espectador con la misma ausencia de énfasis y exotismo. La película de William Vega también siembra los indicios que le permiten al espectador entender el contexto en el que ocurre el drama de Alicia, una adolescente desplazada de la violencia y que llega a La Sirga, el hostel de un tío. A través de simples alusiones, otras veces en el matiz de los diálogos o con referencias visuales siempre inciertas y tan escurridizas como la niebla que cubre buena parte de la atmósfera de la película, los espectadores deben armar el complejo entramado de interacciones que definen la vida en esta pequeña comunidad, igualmente afectada (como *La Barra*) por los conflictos territoriales y culturales.

Ninguna de las tres películas cuenta muchas más cosas, si las consideramos en un sentido narrativo tradicional, pero se comprometen con la descripción realista de un entorno y unos personajes. Coinciden en una serie de procedimientos estilísticos que pueden considerarse parte del repertorio de una nueva generación de cineastas influidos por el cine moderno, y que cabría enmarcar en las coordenadas del cine de autor contemporáneo. Nos obligan a replantearnos, en el acto mismo de verlas, las fronteras fijas entre el documental y la ficción, accediendo a una zona intermedia que con frecuencia es incómoda para el espectador.

El empleo de actores no profesionales impide los fáciles mecanismos de identificación del cine *mainstream*. A su vez, estos actores están dirigidos, de forma a la vez distanciada y naturalista, con influencias de los modelos bressonianos o desde

la dramaturgia de lo cotidiano propia del neorrealismo. Hay también una fuerte atención al diálogo y las palabras como el lugar donde mejor se expresa la cultura y la visión del mundo de los personajes, algo que relaciona este cine actual con el del director antioqueño Víctor Gaviria. Existe también un marcado interés en objetos y gestos cotidianos, que da como resultado una narración sin grandes énfasis ni picos emocionales; como correlato de esta decisión, los encuadres y la duración de los planos permiten que se desarrolle la *imagen-tiempo* mencionada por Deleuze, en la que el personaje “más que reaccionar, registra. Más que comprometerse a una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él.”²² Las tres películas, en últimas, asumen conscientemente un deber ser del cine como un notario de formas de vida minoritarias, desnudas de promesas y esperanzas, y por eso mismo vulnerables y en proceso de desaparición.

La alternativa del bajo presupuesto

Mientras los largometrajes colombianos de ficción le apuestan mayoritariamente a un culto al capital o a la “calidad”, buscando legitimarse en los circuitos institucionales de circulación (ya sea los del *mainstream* comercial, o los de los festivales y la crítica, igualmente arbitrarios e institucionalizados), de entre los márgenes surge un contradiscurso o cine alternativo, unos nuevos modos de producción que conciben las películas como organismos vivos que deben dar respuesta a las condiciones del aquí y el ahora, sin sacrificar su urgencia en los largos pasillos burocráticos de las convocatorias públicas de apoyo a la producción, o en la vía igualmente lenta de los festivales y fondos de apoyo internacionales.

Silencio en el paraíso (Colbert García, 2011) y *Postales colombianas* (Ricardo Coral-Dorado, 2011) son parte de esta tendencia. La primera, si bien tuvo premios como el de posproducción, del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en 2010, e hizo su recorrido por festivales nacionales

e internacionales, es una película que supo reaccionar de forma rápida y eficiente a un hecho político que demostró de forma palmaria la degeneración moral que produce una guerra y el deterioro irreversible que causa en el cuerpo social. García, reconocido como director de documentales (entre ellos *Comunidades de paz*) se atreve a ficcionalizar los “falsos positivos”, o ejecuciones extrajudiciales de colombianos asesinados por el ejército para hacerlos pasar como bajas en combate y con ello obtener recompensas y beneficios.

La película de García confía en una puesta en escena realista (una locación del sur de Bogotá fácilmente reconocible en sus detalles, actores desconocidos y una preocupación por el presente histórico) para llevar progresivamente al espectador a conocer el rostro más horrible de la guerra en Colombia a través de una joven pareja de enamorados y su entorno. *Silencio en el paraíso* se compromete con los personajes y sus pequeños sueños, para luego hacernos sentir la fuerza de la maldad que los destruye. En esta película es notable, en relación con el cine que afronta estos mismos espacios y grupos sociales, la empatía y solidaridad del acercamiento, sin los distanciamientos y deformaciones que impone la comedia popular (por lo menos en Colombia) o la no pocas veces falsa y forzada indignación del documental o el reportaje televisivo.

Postales colombianas, por su parte, es una película de bajísimo presupuesto sobre tres mujeres profesionales y políticamente progresistas que resultan víctimas de la crispación social y política que las rodea. El filme de Coral-Dorado se asienta en la confianza de un grupo de actores que aceptó rodar en muy pocos días, con diálogos naturalistas —especialmente por parte del trío de amigas protagonistas—, unas cuantas locaciones y un aire de frescura e improvisación, a pesar de que el montaje en *sketches* que se conectan intente dar una idea de lo inexorable del azar o del destino, con cita borgiana de por medio.

El resultado es una película con momentos ingeniosos y casi siempre agradable de ver, a pesar de la crudeza de lo representado. Las alusiones al gobierno de Álvaro Uribe con sus chuzadas y falsos positivos, y con su declarado odio a “la socialbacanería bogotana”, son directas y poco elaboradas y siempre están a un paso de caer en la banalidad.

Coral-Dorado es un director nariñense que ha sabido moverse entre el *mainstream* de películas como *Te busco* (2002) o *Ni te cases ni te embarques* (2008) y las propuestas de *look* independiente como *La mujer del piso alto* (1996), *Posición viciada* (1998) o *Una peli* (2007). En *Postales colombianas*, el director demuestra que tiene capacidad de observación, sentido crítico de la realidad, y que sabe reírse de su propio círculo sin llegar a despreciarlo o a ponerse moralmente por encima. Pero la rapidez de su elaboración, que es saludable como alternativa al cine estandarizado y de “calidad”, es también su mayor debilidad.

Un caso de éxito: *Los colores de la montaña*

Los colores de la montaña (Carlos César Arbeláez, 2010) ganó el premio Kutxa Nuevos Directores del Festival de Cine de San Sebastián y es la única película de las analizadas en este artículo que logró el beneplácito del público colombiano, con una cifra de 378.218 espectadores. El filme muestra la despedida de la infancia de un grupo de niños en una zona rural colombiana y la intervención abrupta de la violencia en el mundo de los juegos infantiles y las familias campesinas. “Sin embargo, no he realizado un filme que pretenda explicar el complejo conflicto armado colombiano o la realidad política de mi país”, dijo el director en sus reflexiones sobre la película. Pero no evade ni lo uno ni lo otro. Simplemente reenfoca un asunto que en filmes contemporáneos como *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009) o *Retratos en un mar de mentiras*

(Carlos Gaviria, 2010) había tenido una exposición mucho más literal.

La estrategia de *Los colores de la montaña* es dejar la violencia al fondo y traer al primer plano a un grupo de niños que difícilmente entiende lo que pasa a su alrededor, pero cuyas vidas se ven transformadas por ese contexto. La película logró, además de la positiva reacción del público, el interés de la crítica, que le disculpó la ingenuidad de algunos elementos de la puesta en escena al verla como una posibilidad de seguir haciendo un cine que, sin ser un típico producto de evasión, lograra conectarse emocionalmente con el público gracias a la inmediata identificación con los niños. Y que supiera, al mismo tiempo, delinear un discurso sobre el pasado reciente del país.

Cada una de estas películas plantea alternativas frente a un tema que se ha impuesto como central en el decurso del cine colombiano. Lejos de la posible acusación de escapismo que puede caer sobre un cine reciente que retoma las estructuras de las películas de género para declarar su vocación industrial, los filmes analizados son respuestas determinadas por las condiciones de producción del cine colombiano, las afinidades y formación de los directores y las demandas siempre caprichosas del público y la crítica. Son demostraciones, unas más logradas que otras, de que el cine en particular, y el arte en general, no se producen en un vacío social, sino que al contrario interrogan el mundo y, en el mejor de los casos, ayudan a entenderlo. ■

Pedro Adrián Zuluaga (Colombia)

Comunicador Social-Periodista de la Universidad de Antioquia y magíster en Literatura de la Universidad Javeriana. Es crítico de cine y profesor universitario. Recientemente se publicó su libro *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* y se encuentra en proceso de publicación *Cine colombiano: cánones, macronarrativas y discursos dominantes*.

Notas

¹ Adrian Martin. *¿Qué es el cine moderno?*, Santiago: Uqbar Editores, 2008, p. 19.

² Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Vol. 2, Barcelona: Paidós, 1987, p. 13.

Vivir en el maldito trópico



Vivir en el maldito trópico
David Unger
Plaza y Janés
México, 2004
320 p.

Las buenas novelas se escriben de adentro hacia afuera. Y por lo general, representan varias reencarnaciones del autor. Todo aquello que en una persona está fusionado experimenta una mutación apenas el autor empieza a organizar sus experiencias. Vivimos sin cronología. Pero cuando escribimos, debemos catalogar nuestras ideas. La vida que marchaba en tropel debe pasar por el desfiladero de muchos antes y varios después.

Durante los primeros cincuenta años de su vida, el escritor guatemalteco David Unger vivió experiencias para albergar varias vidas. Un latinoamericano muy atípico, Unger llegó a Estados Unidos con su familia cuando tenía cuatro años de edad, y su primera lengua es el inglés. Recién en su adolescencia comenzó a recuperar el español, pero sus

novelas las escribe en inglés y son luego traducidas.

Las múltiples peripecias de Unger se volcaron al principio en cuentos perfectos. Luego, en el año 2001, publicó su primera novela, *Life in the Damn Tropics*, que fue traducida al español por Walter Krochmal con el título de *Vivir en el maldito trópico*.

La novela es la historia de tres hermanos judíos, los Eltaleph, que intentan prosperar en Guatemala a comienzos de la década de los ochenta, en una época de gran convulsión política, en la cual los escuadrones de la muerte son una parte tan indeleble del paisaje como los volcanes. (Los sandinistas llegaron al poder en Nicaragua en 1979. Por esa época, había guerrillas bien establecidas en El Salvador y Guatemala).

Aunque hay muchas maneras de narrar la vida en el maldito trópico, son escasas las alternativas que se le ofrecen al escritor en la época elegida por Unger. Generalmente, la opción es la literatura de denuncia y el panfleto político. (Está además la opción de André Malraux, pero pocos escritores han continuado las huellas de *La condición humana* o de *El tiempo del desprecio*). Afortunadamente, Unger escogió otro camino más riesgoso y estimulante, espoleado por el uso de la primera persona. En este caso, el narrador, Marcos Eltaleph, es una especie de comodín en la familia. Protegido por sus hermanos —si es que está realmente protegido—, trabaja en una empresa que en una época fue muy próspera, pero que empieza a declinar debido a lo que se podría calificar como “clima económico” en un

país con intensa actividad guerrillera y escuadrones de la muerte.

Marcos Eltaleph es un rebelde que no se da buena conciencia. Es como el organizador de voces ajenas que va organizando un gigantesco fresco de la sociedad guatemalteca muy vívido y muy inquietante. Su pasado de *playboy* ha dado paso a un presente en que se enamora de una ex prostituta, Esperanza. En manos de otro escritor, la mujer podría abrir el camino a numerosos clichés, inclusive por su nombre. En las manos de Unger, Esperanza se convierte en uno de los personajes más reales de una novela donde abundan protagonistas muy creíbles.

Las peripecias de Esperanza y Marcos cuando intentan abrir un club que tiene como socio silencioso a un ex coronel del ejército organizan la trama de la novela, y la catapultan hacia un final vertiginoso.

Sin el personaje de Marcos y su narración en primera persona, *Vivir en el maldito trópico* sería una buena novela. Pero la voz de Marcos se encarga de dar calidad inusual al relato. Su sentido del humor, sus ideas del mundo, su lucidez y al mismo tiempo confusión ante la otra novela, la que se despliega ante sus ojos, coloca la escritura bajo una luz muy especial. Marcos es la figura más atractiva, más entrañable de la novela, y una gran creación literaria.

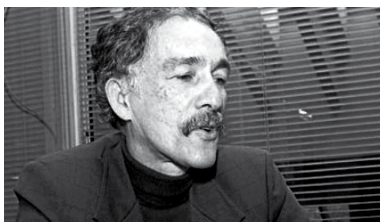
Hay apenas otro texto, el de Consuelo Triviño Anzola, que me causa similar admiración. En su novela *La semilla de la ira*, la escritora colombiana rescata del olvido a José María Vargas Vila insuflándole vida al personaje a

través, nuevamente, del uso de la primera persona.

Marcel Proust decía que un libro bueno no se incorpora a otros libros buenos creando lo que podría considerarse una biblioteca de libros buenos. No, cada libro bueno organiza su propia zona, y su aparición recompone las piezas de ese gigantesco rompecabezas que es la literatura. El libro de Unger, como el de Triviño Anzola, cumple ese propósito. Esos narradores parecen tan apasionados por sus criaturas que empiezan a acatar sus diferentes estados de humor, sus decepciones e intentos de liberación. Y en su periplo no dan tregua al lector. Es como si gozaran agrediéndolo, forzándolo a recalibrar sus preconcepciones.

Otro elemento a tener en cuenta es la forma en que ambos narradores manejan el discurso político. Generalmente, resulta difícil dar carnadura a lo que suele ser despreciable retórica. Y, sin embargo, tanto Unger como Triviño Anzola logran pasar esos discursos por el tamiz de la literatura. Una hazaña doble, pues pese a la confrontación ideológica ninguno de los interlocutores se queda con la última palabra. **U**

Mario Szychman (Argentina)



El 14 de marzo de 2013 falleció el reconocido investigador, escritor y habitual colaborador de la revista
Carlos Barreiro Ortiz



De la belleza y el furor

Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela



De la belleza y el furor
 Carmen Virginia Carrillo
 El otro El mismo
 Mérida, Venezuela, 2007
 334 p.

La década de los sesenta supuso el quiebre de prácticamente todos los paradigmas dominantes en el ámbito social de Occidente. El auge contracultural resultaba de las emergentes corrientes de radicalismo utópico, las ideologías de izquierda y el realismo libertario. En el ámbito de la producción cultural, Latinoamérica no solo absorbió aspectos de estas tendencias contestatarias internacionales, sino que fue capaz de integrarlas a un sentido de ruptura y emancipación de rasgos propios. La literatura venezolana, en su transitar estético por tal década, se hizo espejo de ese singular furor de ruptura vanguardista e ideología revolucionaria.

El reciente ensayo de la investigadora Carmen Virginia

Carrillo, *De la belleza y el furor*, se ocupa, desde una laboriosa y original mirada, del fenómeno de la creación poética en Venezuela durante ese periodo histórico —paroxismo moderno del espíritu *rupturista*—. Sin desbordamientos, en una prosa diáfana a la vez que enjundiosa, Carrillo ofrece inicialmente un hilo revisionista y contextualizado del fenómeno; y en el grueso de sus capítulos se concentra en analizar las obras de los artífices más representativos y trascendentales de la creación poética.

Parte relevante para la comprensión de las creaciones poéticas estudiadas, y de sus particulares características, es el contexto sociopolítico en que se produjeron, sus móviles extraliterarios y aquellos idearios culturales a partir de los cuales se constituyeron. La autora hace uso de claves históricas, políticas y socioculturales con el fin de ilustrar los múltiples antecedentes sobre los cuales se levantaron los recorridos de creación poética venezolana. En tal sentido, Carrillo también demuestra el papel clave que desempeñaron grupos artístico-literarios como Sardo, Tabla redonda o El techo de la ballena, y las publicaciones fundadoras de estos, en el debate e impulso de la creación poética. Igualmente, traza originales paralelismos con otras propuestas y grupos de producción poética en Latinoamérica, como los nadaístas en Colombia y los tzántzicos en Ecuador, y con publicaciones como la mexicana *La espiga amotinada* y la argentina *Eco contemporáneo*.

Entre los aspectos más originales del libro habría que

subrayar la forma en que la autora determina tres tendencias principales en el *ars poetica* de los artífices durante la década de estudio, evaluando aspectos formales y temáticos de sus versos. Así, Carrillo define el predominio de tres corrientes poéticas: la de la subversión, la de la fragmentación del yo y la de lo fundacional.

Las obras de Caupolicán Ovalles, Edmundo Aray, Gustavo Pereira y Víctor Valera Mora responden a una poética de subversión, signada, como explica Carrillo, por un heterodoxo pulso que buscaba “aliar la ideología [revolucionaria] a las renovaciones estéticas neovanguardistas”. Los cuatro poetas orientan su escritura, en significativa medida, hacia un propósito animado por lo insurreccional, lo paródico, lo irónico. En muchas instancias, lo político-irreverente se instrumentaliza desde el coloquialismo, lo antirretórico y la antipoesía.

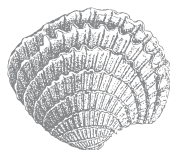
La construcción de mundos alternos consigue posiblemente su más vigorosa articulación poética en las obras de Juan Calzadilla y Francisco Pérez Perdomo. Anticanónica, desmitificadora, dúplice, la poética de la fragmentación del yo, tal como Carrillo la define, reitera la “escisión entre el hombre y el espacio urbano” como espejo de una tensión existencial que se traduce en el continuo desdoblamiento del yo. Se trata, pues, de una poética en diálogo constante y desde la perplejidad con su propia fuente creativa y con la otredad.

Eugenio Montejo y Ramón Palomares mantienen en su obra vínculos evidentes con la tradición poética iberoamericana, y sus respectivas artes dialogan

con una realidad circundante te-lúrica, memoriosa. En el caso de Rafael Cadenas, sus versos dialogan de modo más oblicuo con las formas tradicionales, y en su afán por redimensionar lo mítico se nutre de lecturas de diversas tradiciones poético-místicas asiáticas, así como de *iluminados* de la escritura europea y norteamericana. En conjunto, los tres conjugan variantes de una tercera poética, la de lo fundacional. Tendencia creativa, a decir de Carrillo, empeñada en la fundación de lugar, por una parte; y por otra, nominadora de lenguaje.

Cada una de las tres poéticas es explorada desde un aliento tenaz y un ánimo interpretativo tan lúcido como innovador. Además, la autora establece vínculos pertinentes entre los poetas a quienes dedica capítulos completos (los arriba mencionados) y aquellos —la gran mayoría pertenecientes a la misma generación histórica— con cuyas obras dialogan por proximidad o contraste. En su comprensión y análisis de tan particular fenómeno literario, Carrillo vuelve a proyectarse como una de las ensayistas literarias más solventes en el panorama venezolano actual. Su estudio es, qué duda cabe, el más exhaustivo y revelador que se haya escrito sobre la poesía venezolana durante tan convulso trance histórico. ■

Edmundo Bracho (Venezuela)



El brujuleo de los muertos



El brujuleo de los muertos
Cristian Zapata
Hombre Nuevo Editores
Medellín, 2012
129 p.

Escribir sobre los muertos es tarea difícil. El país mediático nos tiene tan habituados al feo vicio de morirse, a veces de modos tan violentos, que nuestra literatura entra y sale del asunto con desenvoltura. Lo hace Cristian Zapata, en este libro ganador de la Beca de Creación en 2011 (cuento).

Cristian Zapata es un abogado que ha defendido criminales de toda estirpe. Se nota que conoce al país, que lo ha padecido, y eso tiene que reflejarse en su escritura. Además, ha reflexionado sobre los temas fundamentales de la vida.

Ha escrito un libro de cuentos para desembarazarse de seis casos traumáticos. No es un librito dulce para conquistar lectoras jóvenes. El lector optimista verá el lado oscuro de la luna, y mejor haría en seguir de largo. O leer, apenas, “Esperando el palito

del tetris”, su cuento más vital. Pero todos son vitales, porque es vital morir, como les ocurre a los demás personajes, con una excepción.

En el primer párrafo del primer cuento, “Viaje a ciegas”, ya le vuela a uno a la cara la palabra “mierda”. Y la palabra “maricón”. El desenfado de Zapata al escribir, su manera de irrespetar las normas, está al margen de toda etiqueta. Los personajes de este primer cuento son dos negros de Buenaventura que piensan pasar ocho días dentro de un contenedor lleno de banano rumbo a Miami. Morirán. Como en el periodismo (que también Zapata ha practicado), lo interesante es saber cómo.

Pero no todos serán cuentos claustrofóbicos, algo de camaleón tiene este narrador. En el relato “¿Cuánto fue que quedaron?”, mediante una artimaña narrativa se van trenzando ante el lector dos realidades paralelas, la del sicariato (que no se agotará nunca en la literatura de Medellín) y la del fútbol (que tampoco parece en vías de extinguirse). Estos mundos resultan homónimos: ambas cosas son inútiles, rentables incluso. Las vidas paralelas de los simios. Miren que “gol” es palabra con sentido en ambos mundos. Y “puntería”. Y “tiro”. Las “fronteras invisibles” son líneas de cal en la grama. Pero el cuento es un diálogo rápido que no se queda en estas disquisiciones, por supuesto. Aquí hay una reflexión sobre el ser antioqueño, y por eso el cuento se fija.

“Una vida con el muerto”, el tercer cuento, es como las peores pesadillas. Transcurre en un solo acto de zozobra, cuando

un desafortunado motorizado con buenas intenciones tropieza en la autopista nocturna con un cuerpo. Interesante cómo explora aquí Zapata lo que podríamos llamar el *clima de miedo*. Algo sobre lo que todavía habrá mucho qué decir en este país: una cantera para la literatura y el cine negros. Un ambiente corrupto, donde la vida es enajenante y el miedo ha vencido por sobre los demás sentimientos, como una niebla que lo cubre todo. El personaje tiene la mala idea de cargar con el muerto y se ve obligado a darle sepultura. Hay un complejo que asoma como necesidad freudiana de “matar al padre”. Y de paso, da igual, entregarse a la muerte involuntaria.

En “Michelin” hay una voz delirante en un ancianato. Es un cuento un tanto beckettiano. “Y las planicies solo son buenas en la cabeza cuando no tienen musgo”, dice el personaje, que quiere vivir sobre un puente peatonal y dinamitar las escaleras. “Por qué no nos quedamos aquí juntos en este puente peatonal”. El loquito está enamorado. Pero está hecho una ruina: “Lo que viene después de negar el mundo es detestarlo y destruir esa abstracción que queda inerme”. Aquí asoman las lecturas amargas del narrador. Es el cuento donde algo explota al final, pero no lo esperábamos de ese modo, al tiempo que asoma por ahí una rara forma del amor. El relato tiene final trágico, explosión y algunos cuerpos rostizados.

Pero se recobra el aliento y la gracia de estar vivos con el siguiente cuento, “Esperando el palito del tetris”. Por fin, se agradece, un cuento donde los

personajes sobreviven al autor. Es un cuento de cama, ágil, con sexo, con una argentina loca en calzones (le gusta que le arranquen el pelo en los momentos de mayor excitación) y una pelea y un diálogo bastante erudito en torno al donjuanismo. Es el episodio tragicómico de un Don Juan joven, al que se le desenmascara en un corto instante. Contiene, incluso, una lista buena de literatura erótica: “me leyó apartes de *Historia del ojo*, que ella había conseguido. Después se le antojó sentar las nalgas en un plato de leche. Pero yo no tenía leche”. Si hubiese escrito otros cinco cuentos en esa órbita, yo me alegraría de empezar de otro modo esta reseña, recorriendo los lugares comunes de la muerte, muchos de ellos nunca horadados, afortunadamente, para los rumiantes de Tánatos.

En el último cuento hay ya una especie de fantasma. Se llama “Tristeza sin dónde” y es sobre regresar al pueblo natal, después de muchos años, con el temor bien fundado de que no quede nada, pues el tiempo arrasó con todo o casi todo. Reconstruye el pasado. Ir a un pueblo colombiano y no entrar en su iglesia es bastante imposible; pero el recorrido del narrador por su iglesia no cabría en la guía turística, ve al Cristo y recuerda: “una vez soñé con ese Cristo y me dio miedo. Soñé que estaba tirado en el suelo, hablando con esa cara que ninguno cambia. No es solo de dolor [...]. El caso es que en el sueño me decía ‘ime caí, me caí!’ y me sentía culpable porque yo lo había dejado caer”. Una cultura que obliga a sus niños a adorar al “señor Caído” es el colmo del

pesimismo, o, mejor, el trasunto de una condena al servilismo.

Uno espera el muerto, para completar la saga, pero la saga ya estaba completa con los relatos anteriores, y se le acaban los muertos al *Brujuleo de los muertos*. El que sigue es el lector, que puede morir como guste, o seguir fantasmear por la vida, o follando.

El escenario de la mayoría de estos cuentos de Zapata es oscuro, pero con grandes posibilidades lumínicas, pues el

narrador es lúcido, no es inmaduro, en su inmersión en la oscuridad. Solo dos de sus cuentos no terminan propiamente mal, los demás cierran con cadáver. En el primero, dos cadáveres. En el segundo, dos cadáveres. Más adelante algunos otros cadáveres, con explosión. Pocos lectores dirán que se trata de muertes inverosímiles, o que los diálogos resultan impostados (tienen la vehemencia del lenguaje que usamos en Medellín). Para rozar aquello del “arte verdadero”,

según los maestros del género, faltaría aquello de la tensión: estos cuentos la producen. Como abogado penalista, el autor sabe dosificar su arsenal narrativo, para ir haciendo perder el juicio a sus personajes y, de paso, dejar alguna mella en el del lector.

Y al final, si el arte debe darnos una imagen de nosotros mismos, pues aquí está *El brujuleo de los muertos*, un librito cruel, pero lleno de agudeza. **U**

Mauricio Hoyos (Colombia)



1 8 0 3

Universidad
de Antioquia
Patrimonio
Público de
210 años



KINETOSCOPIO

PARA LOS QUE AMAN EL CINE

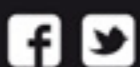


IK

LOADING....

Evoluciona...

Más información:
(4) 513 44 44 ext. 110
www.kinetoscopio.com
kinetoscopio@kinetoscopio.com



ColomboAmericano
Medellín



309

- *Literatura portuguesa
- *Ciencia y tecnología andalusí: alquimia y metalurgia
- *Un encuentro con Leila Guerriero
- *Ronny Vayda: Heridas indoloras en el hielo caliente del metal
- *Una actriz llamada Marilyn Monroe



310

- * Literatura argentina
- * El lujo, una travesía
- * Dezhnev: el gran periplo del Colón ruso
- * Ciudad: memorias y patrimonio
- * Esculturas de Alejandro Castaño
- * Mujeres des-generadas. Orlan, Sophie Calle y Madonna
- * Casablanca cumple 70 años



Número anterior

311

- * Especial sci-fi Colombia
- * Óscar Hernández: El poeta y la ciudad
- * Kafka o el juego de Dios
- * Oscar Niemeyer: el legado de un gran arquitecto
- * Clemencia Echeverri: El espacio y los fantasmas
- * The Rolling Stones: cincuenta años dejándose ver

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO

por sólo \$25.000 si eres estudiante.

Profesores, empleados y egresados U. de A. \$30.000

Público General \$35.000. Valor ejemplar \$10.000

www.udea.edu.co/revistaudea

[f](#) /revistaudea [t](#) @revistaudea [✉](mailto:revudea@quimbaya.udea.edu.co) revudea@quimbaya.udea.edu.co

ISSN 0120-2367



9 770120 236009 0 0302