

r e v i s t a julio - septiembre 2013

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

313



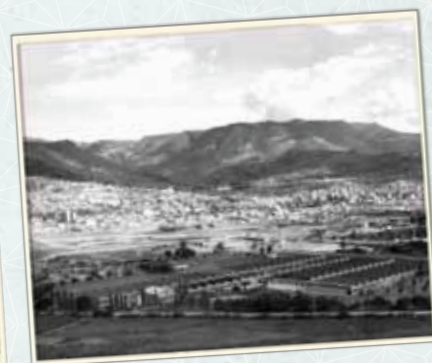
Colombia: \$10.000 Exterior: US 20

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

313

**“PRESERVAR LA condición pública DE LA UNIVERSIDAD
es una mediana garantía para la supervivencia
de LA LIBERTAD EN EL FUTURO”**

María Teresa Uribe





Máscara tukano, Amazonía, elaborada en fibra vegetal (yanchama) y decorada con pigmentos naturales
Colección de Antropología Museo Universidad de Antioquia. Esta Colección tuvo sus orígenes en 1943,
gracias al trabajo del profesor Graciliano Arcila Vélez.

Contenido 313

JULIO - SEPTIEMBRE 2013



Portada: *Azul de Klein*. Juan Escobar



4 MINÚSCULAS



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Especial Nuevos Ensayistas

16

Jaime Alberto Vélez
El ensayo y la tradición del libro monstruoso
Efrén Giraldo

25

Piedras para Hermes
Felipe Restrepo David

28

Gran Berlioz
Pablo Montoya

33

Memorabilia
Pablo Cuartas

38

Heroísmo sobre ruedas
A propósito de *El ciclista* de Tim Krabbé
Juan Carlos Orrego Arismendi

43

El documental del yo y otras
no ficciones contemporáneas
Pedro Adrián Zuluaga

49

Visiones de caníbales (1^{era} parte)
Ándres García Londoño



86 **Poesía**
El bosque desnudo
Jorge Cadavid

89 **Arquitectura**
El edificio La Naviera
y el modernismo arquitectónico
en Medellín
Luis Fernando González Escobar

 **EL SOMBRERO DE BEUYS**


96 **Plástica**
Hacer y deshacer el Horizonte
Sol Astrid Giraldo

 **LA MIRADA DE ULISES**

103 **Cine**
Fiercillas domadas
Juan Carlos González A.

109 Alfred Hitchcock. La vida se nos va
Santiago Andrés Gómez

 **RESEÑAS**

114  • *Vigencia del Modernismo en la era de la globalización*, Consuelo Triviño Anzola
• *El poema apócrifo y político*, Fredy Yezzed
• *Reflexionando sobre nada. A propósito de la nueva serie web de Jerry Seinfeld*, Deivis Cortés



57 **Cuento**
La estafa
Rolaine Hochstein

66 **Perfil**
Mario Donadío, el cuarto elemento
Ana Cristina Restrepo Jiménez

 **FRAGMENTOS A SU IMÁN**

72 **Ensayo**
Afilaciones
Antonio Vélez Montoya

76 Reinaldo Arenas o la disidencia
David Marín Hincapié

81 **Libros**
El volcán de la desmesura
Adriana Mejía





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.

minísculas



La inmortalidad al alcance de la mano

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

El deseo de inmortalidad debe ser tan antiguo como la noción de la muerte. Vivir teniendo un cerebro que sabe que un día no muy lejano la vida se va a acabar y con total incertidumbre acerca de lo que vendrá después, ha llevado al ser humano a construir grandes mitos, bien sea en torno al rescate de un ser amado de los infiernos —como los de Isis, Orfeo o Istar—, o respecto de la propia conquista de la inmortalidad, generalmente encarnada en un objeto mágico, como las manzanas doradas del Jardín de las Hespérides, o la Fuente de la Eterna Juventud. Este último, por cierto, un mito particularmente importante para el mundo hispano, debido a que la persecución de la imaginaria fuente llevó a Ponce de León a descubrir la Florida, aunque lo cierto es que él, como Cristóbal Colón, buscó hacia el occidente del mundo un mito que venía del oriente, pues en realidad lo que hizo fue seguir una tradición que se inició con

las numerosas recopilaciones islámicas de las historias sobre Alejandro Magno, donde se habla de las aguas de la vida.

Ello, para no mencionar los numerosos personajes literarios que pueblan casi todas las literaturas, desde Gilgamesh y el judío errante, hasta el conde Cagliostro, Drácula y los inmortales de Borges, Amis y Asimov, entre los de muchos otros escritores, incluyendo a alguno que otro personaje real que clamaba haber alcanzado el secreto de la inmortalidad, como el conde de Saint Germain, quien para el momento de su aparición en las cortes europeas en 1742 afirmaba tener más de 300 años, y de quien se decía que era un virtuoso del violín y el pincel, hablaba multitud de idiomas y conocía los más perturbadores secretos de la alquimia. De ese personaje, que supuestamente murió el 27 de febrero de 1784 —aunque muchas personas afirmaron haberlo encontrado de nuevo durante los dos siglos siguientes—, dijo Giacomo Casanova que conocía el secreto de la medicina universal y que era capaz de derretir diamantes, mientras que Voltaire afirmó, en una carta a Federico el Grande, que “era un hombre que nunca muere y que lo sabe todo”.

Como puede verse, la obsesión con la inmortalidad es al menos tan antigua como la civilización. Hay, sin embargo, una diferencia importante entre esa larga historia y el presente. Nunca antes la inmortalidad había sido una posibilidad real. Nunca antes había estado al alcance de la mano. El cambio surge a partir de la

transformación de una concepción: ver a la vejez no ya como una de las fases de la vida, sino como una enfermedad por la que todos pasamos y de la que nadie está exento, a la cual es preciso retrasar y combatir. De hecho, a menos que un cataclismo acabe con la especie, si se entiende en un sentido amplio la inmortalidad y se le da la concepción de una muy larga vida, la pregunta no es ya si algún día el ser humano alcanzará los secretos de la inmortalidad, sino cuándo. Un romano de la época clásica, viviendo en la cumbre de la civilización de su tiempo, tenía una esperanza de vida de unos 25 años (gracias, en parte, a un servicio militar que duraba varias décadas). Hoy, una mujer japonesa tiene una esperanza de vida de 87 años y quizá una bebé que ya ha nacido, a principios de este siglo y en ese mismo país, se convierta en la primera mujer que vivirá dos siglos, conservándose en buen estado mental y físico hasta bien pasados los 150 años. Decir esto no es hablar de ciencia ficción, es simple extrapolación de datos, de tendencias que ya existen, de terapias que falta mejorar y perfeccionar.

¿Pero es posible hoy hablar de una verdadera inmortalidad? ¿De una que dure miles de años? Es necesario asumir que quizá lo sea. El dinero para investigar los secretos de la vejez está allí, incluso el de muchos bilionarios muy jóvenes, particularmente rusos, estadounidenses y europeos, que financian investigaciones exhaustivas para alejar la vejez. Y las posibilidades de tratamiento sobrepasaron hace

rato los consejos del buen vivir: hoy hablamos de que los próximos acontecimientos claves en la “batalla contra la muerte” se darán a partir de las terapias genéticas o incluso de la nanorobótica.

Pero incluso si uno asume que la inmortalidad un día se conquistará, como se hace en este artículo, hay que reconocer que será al llegar a la meta cuando empiecen las verdaderas preguntas. Quizás el problema más interesante es el que plantea el cerebro. De todos los órganos humanos, parece ser aquel cuyo envejecimiento es más difícil de prevenir. Lo que quizás implique que para ser inmortales habrá que cambiar el soporte de las emociones y el pensamiento por algo más duradero, por un artefacto que hará lucir a cualquier computadora actual como una calculadora del siglo pasado. ¿Pero si los datos del cerebro se transfieren a otro medio, seguiremos siendo nosotros mismos, o el “yo real” morirá junto con el cerebro físico, aunque nos remplace algo que piensa y siente como nosotros (de alguna manera, es lo que sucedería también con los clones, si se llegara a copiar el esquema mental y no solo el físico)? Un punto clave es que de todas maneras nada es eterno en nuestro cuerpo: las células, e incluso los átomos con los que nacimos, no son los mismos con los que moriremos. Lo que sobrevive a través de las décadas es una “forma de organización” a la que le damos un nombre: nuestro nombre. Cuando esta varía más allá de ciertos límites, se produce el cáncer o la muerte, pero esto es

solo cuestión de grados, pues siempre la materia que constituye a lo que llamamos un “yo” o un “tú” está cambiando. Así que sustituir nuestro cerebro por una computadora, o por un cerebro “fresco” llenado con nuestra personalidad, no parece algo demasiado extremo a menos que se considere el problema de lo que llamamos “alma” o “espíritu”, palabras que no en vano ocupan en nuestra sociedad tecnológica el mismo lugar que Dios ha ocupado en la ciencia: lo insondable, lo inmedible, aquello a lo que solo se recurre cuando no hay alguna otra explicación. Una costumbre en lo cual probablemente nos unimos a los primeros hombres de las cavernas, pues ni la Estación Espacial Internacional, ni Internet ni los miles de aviones que cruzan los cielos cada día nos han curado de las ignorancias elementales.

Pero quizá la pregunta más difícil de resolver sea: ¿quién será inmortal? ¿Se dará dicha posibilidad a toda la sociedad? ¿Se prohibirá tener hijos por razones de espacio y recursos, de forma que los miles de millones de habitantes del planeta puedan seguir viviendo indefinidamente? ¿Será la esterilización el precio a pagar por la inmortalidad? Lo más probable es que no y que la inmortalidad sea una realidad, pero solo para quienes puedan pagarla, pues el criterio de la riqueza raramente va de la mano con un sentido de equidad. No en vano, la vivienda privada más cara del mundo, la horrorosa Antilia por la cual el magnate Mukesh Ambani pagó más de mil millones de dólares, está en medio

de una de las ciudades con más miseria de la Tierra: Bombay... ¿Pero qué pasará con los miles de millones de mortales cuando se enteren de que existe una minoría de inmortales que se han librado de la muerte por el solo mérito del tamaño de su cuenta bancaria?... Cuando la recompensa de rebelarse contra el sistema sea la esperanza de no morir uno mismo, o no ver morir a los seres amados, tal vez la Tierra conozca una revolución que hará que todas las anteriores, desde la francesa de 1789 hasta la rusa de 1918, parezcan juegos en la arena de un jardín de infantes. Quizá, por eso, la conquista de la inmortalidad se dé en secreto, como una realidad compartida solo por los “elegidos”. Quizás incluso Saint Germain dé vueltas ya por el mundo y reparta las manzanas de las Hespérides en manos cargadas de diamantes o talentos. ¿Por qué no? Todo es posible cuando la ciencia se apropia de terrenos que pertenecen desde siempre a lo insondable. ■

agarlon@hotmail.com



Cerrar la puerta

LUIS FERNANDO MEJÍA

Si darnos cuenta cerramos la puerta de la casa para salir a la calle. Es un acto reflejo, casi inconsciente. No se tiene presente que salimos a librar rutinarias batallas, modestas o graves colisiones con el prójimo. Desde un saludo no respondido por el vecino hasta un grosero atraco pueden constituir el menú de escaramuzas del día, para las que no existe vacuna eficaz para blindarse de ellas.

Después de la jornada, casi nunca se regresa indemne. Cada cual vuelve como un héroe ajado, sin trofeos, exhibiendo una llave que busca ansiosa la cerradura de una chapa, ante el afán de llegar al escondite llamado casa. Comienza una tregua, pero solo hasta un nuevo amanecer, que sin falta se presenta luego de veloces horas.

Cada ser humano en la intemperie es un guerrero solitario, sin ejército, aunque no lo sepa. Evade los peligros, disimula las ofensas, busca atajos, intenta su defensa y cuando puede se repliega. Nunca logra celebrar plenamente las victorias pues los

estragos de las derrotas recientes no se lo permiten.

“Desde hace años, prácticamente vive encerrado en un apartamento en el norte de la ciudad, con las cortinas a medio cerrar en pleno día. Bata camel, pijamas sin cuello y pantuflas constituyen su atuendo habitual. Sale muy poco, casi nada”. Así, en 1976, se refería Daniel Samper Pizano (1945) al destacado columnista y humorista Lucas Caballero Calderón, “Klim” (1914-1981). Y al preguntarle Samper sobre su aislamiento voluntario, respondió: “en realidad me desagrada la masa”. Es decir, evita la borra- chera comunitaria.

La poeta estadounidense Emily Dickinson (1830-1886) también vivía puertas adentro, pues “para viajar lejos, no hay mejor nave que un libro”. Además, “morir no duele mucho: nos duele más la vida”. Qué cosas avizoraría esta pensadora en su mundo social que prefirió enclaustrarse en su habitación, en una especie de resistencia pacífica, negándose, al máximo, a la belicosa realidad constituida por los seres humanos. Agobiada pero rebelde.

Siempre han existido ermitaños. Gozan de prestigio los que huyen de la ciudad y se aíslan en el bosque. Estos siempre son catalogados como seres superiores y espirituales aunque se la pasen dormidos. Otros, los anacoretas que no aspiran a su transformación personal, escogen un rincón donde el mundanal ruido se oiga lo menos posible, pero se quedan en un sitio donde puedan atisbar por la ventana las ocurrencias y las trampas de

la realidad. Estos individuos no gozan de admiración, son vistos con recelo, con pronóstico reservado: futuros suicidas o asesinos en serie.

Es difícil comprender que estos ermitaños urbanos solo escapan de la trivialidad y de la incomprensión más que del hampa. Quieren tomar distancia de las apariencias, las simulaciones, los malos entendidos, los comentarios ramplones, los insultos sin creatividad, los enemigos gratuitos. Huyen de la obligación de parecer simpáticos o comprensivos. Saben lo que les espera al cerrar la puerta y quedar en la calle. Prefieren, entonces, cerrar la puerta y seguir adentro.

Estar afuera implica múltiples factores de riesgo para la salud física, y, en especial, para la salud mental. Una sonrisa amistosa se entiende como una risa burlesca, una mirada atenta se convierte en una mirada inquisidora, se dice “a” y el otro, por mil causas, oye “z”, un abrazo se recibe como un abuso de confianza, un desprevenido elogio pasa como una zalamería, un comentario sincero se toma como una crítica destructiva, un silencio puede sugerir las más inusitadas interpretaciones. No bastan las buenas intenciones o actuar a la defensiva. Los desencuentros son inexorables.

El filósofo rumano Emil Michel Cioran (1911-1995), con su brutal sabiduría, denunció que “la sociedad no es un mal, sino un desastre; ¡que estúpido milagro que pueda vivirse en ella! Cuando se le contempla entre la rabia y la indiferencia, se hace inexplicable que nadie

haya sido capaz de demoler su edificio, que no haya habido hasta ahora gente de bien, desesperadas y decentes, para arrasarla y borrar sus huellas”. Con su perpetuo arrebatado de pesimismo, el maestro podría haber reconocido que, una vez encerrado en su casa, solito, retirado de la manada, se sentía mucho mejor, con cierta placidez cercana al optimismo.

Caballero, Dickinson y Cioran representan muy bien a aquellos seres muy bien hechos al revés o a aquellos que parecen vivir en la época equivocada, que saben perfectamente que cerrar la puerta y salir a la calle es integrarse a otros en un confuso campo de batalla, donde lo menos que puede ocurrir es ser víctima del “fuego amigo”. Por eso han abandonado precozmente la muchedumbre, sin esperar la vejez, como parece que lo hacen los elefantes cuando sienten cercana la muerte.

Se recomienda, entonces, en caso de necesidad, no cerrar la puerta con llave al salir, simplemente dejarla ajustada, no vaya a ocurrir que, al regresar, se traben la chapa y no quede más remedio que aguantar más de la cuenta las naturales turbulencias del cielo abierto. ■

lfmejia@udea.edu.co





La sinagoga del pintor

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Sara Spinelli tiene el pelo corto y blanco. Es liviana y se mueve a zancadas por el piso de madera de su apartamento. Trabaja tres días a la semana, y el resto lo dedica a tomar fotografías, que envía por internet a un grupo de personas cada noche. Para retocar sus finanzas, recibe turistas en una pequeña pero acogedora habitación que le sobra. Sara desembarcó en Nueva York a finales de los setenta, muy joven, sin todavía estar segura de querer dejar de manera definitiva su Italia natal y su Bélgica adoptiva. Aunque la ciudad ya mostraba síntomas de una grave crisis que pondría los niveles de delincuencia por los rascacielos, el lugar al que llegó la convenció de que era allí donde quería pasar el resto de su vida: el cuarto y último piso del número 87 de la calle Eldridge.

La ubicación del edificio no prometía mucho. Estaba situado en el Lower East Side de Manhattan, en el borde oriental del barrio Chino. Al norte

lindaba con el peligroso East Village, y al sur con los estrambóticos herrumbrosos del puente de Brooklyn. Por otra parte, no era un edificio de apartamentos propiamente dicho, sino una antigua sinagoga, construida y luego abandonada por la colonia judía que décadas atrás habitó el barrio como lugar de entrada a la Gran Manzana.

Aunque por fuera el edificio tenía cierta elegancia —dos enormes arcos subían hasta el tercer piso y parecían darle altura a la construcción—, por dentro la estructura era más bien contrahecha. La razón para ello es que, por una parte, las sinagogas que se construyeron en el Lower East Side estaban fundadas en ruinas de antiguas casas. Al igual que la estadia de los judíos que recién llegaban, no estaban hechas para durar. Por otra parte, la posterior reconversión en edificio de apartamentos había sido más bien hechiza: las escaleras no siempre tenían la misma inclinación, y algunos segmentos empataban con hierro los viejos accesos del templo. El cielo raso del último piso, donde Sara llegó a pasar sus primeros meses en la ciudad, era de tablas de madera sin pulir, que a duras penas se alineaban unas con otras para contener lo que pudiera desprenderse del techo.

La magia del edificio, sin embargo, estaba en su dueño, el pintor Milton Resnick, quien ocupaba los dos primeros pisos para pintar y el tercero para vivir. El cuarto piso estaba ocupado por su asistente, quien no se sentía a gusto allí y pasaba la mayor parte del tiempo fuera. En una de sus ausencias fue que

Sara llegó a la ciudad, y tras un corto ir y venir se quedó finalmente como inquilina del lugar que le estaba destinado para las siguientes casi cuatro décadas de su vida.

Milton Resnick, por su parte, no era cualquier pintor. Junto con Willem De Kooning, Franz Kline y Jackson Pollock, era miembro fundador del expresionismo abstracto. Aunque su fama no llegó a ser como la de sus compañeros, era un verdadero maestro que muchos pintores jóvenes iban a visitar y a escuchar. El reconocimiento le llegó tarde, cuando ya el Pop Art comenzaba a descollar, y enfrentar esa situación lo hizo quizá más grande en carácter. Fue a mediados de los años setenta cuando compró la sinagoga de la calle Eldridge y la convirtió en estudio y en lugar para vivir. En la compra, sin embargo, no había mucho de original. Su esposa, la también artista Pat Passlof, había comprado hacía diez años una para ella sola en la misma manzana. Cada uno en su sinagoga, el matrimonio Resnick-Passlof duró para toda la vida.

Resnick se quitó la vida en el 2004 con su revólver de dotación de la Segunda Guerra Mundial, cuando los dolores por un antiguo disparo en la espalda ya no lo dejaban en paz. La viuda, que murió de muerte natural en el 2011, mantuvo intacto el estudio de su esposo, con el fin de que un grupo de personas elegido por ellos mismos hiciera allí una fundación que homenajeara su trabajo. Sara sobrevivió a los dos artistas y todavía sigue ocupando su último piso. Pero el edificio está a la venta

y pronto tendrá que desocupar. Difícilmente se podrá llevar a cabo el deseo de Resnick y de su esposa, porque los impuestos de la vieja construcción, que entre otras cosas se cae a pedazos, son de 30 mil dólares al año. Paradójicamente, habrá que venderlo a los especuladores inmobiliarios, ávidos de espacios para reformar y revender, para poder hacer realidad la fundación.

Es entendible que las cosas tomaran ese rumbo, no solo por lo inviable del proyecto original, sino porque la presión de los compradores está a la orden del día. El Lower East Side es uno de los pocos lugares del Downtown que todavía no ha sido completamente remodelado para venderse a precios estratosféricos. Por una parte están los chinos, que conservan buena parte de los edificios, y por otra los conjuntos de apartamentos que en los ochenta fueron vendidos a precios bajos a familias —en su mayoría latinas y negras—, con restricción para vender. Aún así, cada vez más se venden y se compran edificios enteros para remodelar al estilo Soho o Tribeca, barrios nivelados por lo alto.

Si Sara no se ha ido es porque la venta no se ha concretado, pero sus días están contados. Como muchos otros inquilinos a quienes se les multiplicó el valor del arriendo por parte de los nuevos dueños, tendrá que salir de Manhattan, muy probablemente hacia el vecino Brooklyn, donde hoy viven los artistas y los jóvenes que no están en capacidad de pagar los dinerales que cuesta alquilar un apartamento en la isla. Y tal vez no podrá ser

al Brooklyn más de moda, tipo Williamsburg, porque hasta allí también ha llegado la especulación inmobiliaria, sino unas estaciones de metro más al este, alrededor de Bushwick. Este último es todavía un barrio diverso, más bien pobre, habitado en buena parte por latinos, donde los artistas pueden alquilar a bajos precios edificios enteros para montar sus estudios. Es allí donde muy probablemente esté otro gran Resnick, y otra Sara recién llegada, que mantendrán vivo el sueño de la ciudad que nunca duerme. ■

agromena@gmail.com



El hábito...

PALOMA PÉREZ SASTRE

Cuando la mente no puede ser hecha a la medida del cuerpo, debe ser el cuerpo hecho a la medida, aproximadamente, en todo caso, de la mente.

Michael Dillon

Hace poco se publicaron en *Universo Centro*, un periódico local, unas fotografías de estudio de 1912

en Medellín, en las que aparecía un hombre joven que de día se vestía de mujer para trabajar como empleada doméstica y robar el dinero que gastaba por la noche en los bares vestido de hombre. Tan convincente es Roberto Durán como Rosa Emilia Restrepo. Conociendo los prejuicios de la época, llama la atención el hecho de que Benjamín de la Calle no se hubiera limitado a retratar la alta sociedad, sino a poner tras su lente a toda ella; muestra de su interés por la crónica y su sensibilidad de artista.

El mes pasado la prensa informó de la captura en Barranquilla de Giovanni Rebolledo, quien se había cambiado de sexo para escapar a sesenta años de condena por secuestro, tortura, hurto, fabricación y posesión de armas de fuego. Dos momentos que reflejan el paso del tiempo en Colombia, pues mientras al travesti de principios del siglo XX le bastaba cambiar de ropa y robaba para beber, el contemporáneo cometió delitos graves y pasó por el quirófano para ponerse tetas y nalgas descomunales. Dos signos que dicen mucho.

En la actualidad, la experiencia, el arte y las investigaciones han dejado claro que cuerpo, género, ropajes y preferencias sexuales pueden ir cada uno por su lado y combinarse de maneras caprichosas e insospechadas. El travestismo masculino ha dejado de escandalizar y se ha vuelto cotidiano —lo que no quiere decir que quienes lo practican no se sigan sometiendo a la exclusión y la violencia—. Del femenino, menos vistoso,

apenas se habla; al respecto, tengo en mente dos manifestaciones singulares.

La primera: las monjas de mi colegio. Casi todas tenían nombres de hombre. La temible hermana Javier, grande y gruesa, de voz fuerte y talante rudo de campesina, se encargaba de la disciplina y tenía más poder que la rectora. Temblé en su presencia hasta que, a fuerza de curiosidad, conocí la mujer delicada y sensible bajo el velo, y a partir de entonces llegar tarde dejó de preocuparme. La hermana Fernando administraba los buses —y, a veces, los manejaba—; una empresa inmensa, en la que con soltura hacía de patrona de los choferes y se entendía con talleres de mecánica y almacenes de repuestos, terreno exclusivo de varones en los años sesenta. La hermana Alberto era la ecónoma y así toda la jerarquía. No había nada de raro en eso, así eran las monjas. Se trataba, tal vez, al asumir otros nombres, de un mecanismo defensivo para ejercer el poder en un mundo que solo oye la voz del patriarca.

El segundo recuerdo tiene que ver con algo que hace poco me produjo una fuerte impresión: unas mujeres que se visten de hombres con intenciones y resultados muy ajenos a los de las provocadoras Marlene Dietrich y Liza Minnelli. Se trata de las *Burrnesh*, mujeres-hombre o vírgenes juradas de Albania; una institución tradicional consagrada en el *Kanun* o conjunto de leyes que rigen desde el siglo xv en el norte de Albania y Kosovo. Según esta ley —que el comunismo trató en vano de eliminar—, las mujeres

pueden asumir el papel de hombre ante la carencia de un líder familiar por muerte y por no haber otro que lo reemplace. Ellas renuncian a su condición femenina y al ejercicio de la sexualidad, se cortan el pelo y visten ropa de señor —y en algunas ocasiones se cambian el nombre—; y a cambio, se les permite fumar, beber, usar armas, disponer de sus bienes, hacer trabajos rudos y, sobre todo, mandar. Ante un consejo de ancianos, juran ser vírgenes toda su vida para convertirse en hombres. Entonces, no se trata de mujeres disfrazadas de hombre, ni de mujeres que parecen hombres y se comportan como hombres, sino —gracias a la magia del símbolo— de hombres; todos en la familia y en la comunidad las tratan como tales y acatan su autoridad. La calidad de la mimesis se puede ver en imágenes y videos de internet.

Llama la atención el hecho de que las vírgenes juradas actuales —todas ancianas, al parecer— se escondan y vivan como ermitañas y que la misma ley arcaica y feroz que las condena, condene a los jóvenes a vengar o a ser víctimas de venganzas derivadas de ofensas entre familias. Un drama que viven muchos albaneses del norte recluidos en sus casas y que ha sido difundido y denunciado por organizaciones pro derechos humanos.

No dudo de que en estas dos formas de camuflaje haya habido verdaderos deseos cumplidos de ser en el mundo, pero pienso también en aquellas mujeres que encontraron en el convento o en el “juramento” el único medio para escapar de un matrimonio

forzado o de cualquier otra imposición cultural a las de su sexo, y veo en ello una manera triste de renunciar a la vida. ¿Qué pasa después de traspasado el límite? ¿Habrá realmente compensación en el ejercicio del poder? No se ve brillo en los ojos de las vírgenes de saco y pantalón, y es difícil adivinar felicidad en los castigos de la hermana Javier; sin embargo, estoy segura de que la hermana Fernando vivía plena en su inmenso garaje.

En fin, cada cual se las arregla para hacer de su capa un sayo.



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



New York, New York

LUIS FERNANDO AFANADOR

En mi primera visita a Nueva York tuve la experiencia más intensa que me haya dado jamás el arte: una epifanía. El culpable fue el cuadro de Vermeer *Mujer con aguamanil*. Sentí que la mujer de ese cuadro estaba ahí, viva para siempre, y que el maestro holandés había alcanzado esa utopía que desesperadamente persiguen todos los artistas:

detener el tiempo. Ahí entendí por qué Proust no exageraba cuando, al ver *Vista de Delft*, dijo: “he visto el cuadro más hermoso del mundo”, y por qué decidió que su personaje Bergotte muriera frente a él.

En la siguiente visita volví al Metropolitan a verlo, ya como un peregrinaje. Pero descubrí otros tres Vermeer en la galería Frick. El que me sedujo de los tres fue *Militar y muchacha riendo*: otra vez la magia de la luz y esa situación ambigua entre ese hombre y esa mujer.

Esta vez, en mi tercera visita, quería ver otras cosas más contemporáneas, traicionar a mis holandesitas, liberarme de tanta belleza, porque, como dice la balada, “hasta la belleza cansa”. También, terminar tareas pendientes: la galería Neue, dedicada al expresionismo. Allí, en ese enclave germano-austriaco sobre la Quinta Avenida, estaba, imponente, el *Retrato de Adele Bloch-Bauer*, de Klimt, con sus texturas irreproducibles en la mejor fotografía. Kokoschka, Egon Schiele, George Grosz y una exposición del diseñador vienés de principios del siglo XX, Koloman Moser, con sus muebles, sus objetos y sus proyectos de casa: esa utopía —¿esa locura?— de vivir la vida cotidiana dentro del arte. Sin embargo, lo que me perturbó fueron los dibujos de Klimt, en especial el de una mujer masturbándose. Es fácil entenderlo ahora: Klimt fue más lejos que el *patato* y sesgado —¿o cegado?— Sigmund Freud.

En nuestro itinerario trazado, seguía el Guggenheim, a pocos pasos de la galería

Neue. Estaba parcialmente cerrado hasta el próximo viernes, por los preparativos de una nueva exposición. Ni modo. “Desparchados”, empezamos a caminar hacia abajo, por el costado del Central Park, aprovechando el verano todavía soportable, a comienzos de junio. ¿Y por qué no entrar a la Frick? El azar finalmente es quien rige los destinos y el llamado de Vermeer es poderoso: la belleza no cansa. ¿De qué estarán hablando ese militar y esa muchacha? ¿Palabras de amor? ¿Propuestas indecentes? Son tan agradables los museos pequeños, a escala humana. Y más aún las colecciones privadas, que fueron escogidas obedeciendo a un criterio muy personal, arbitrario si se quiere, pero apasionado. Arrullado por el sonido del agua en el patio principal, por la serenidad de esa mansión aristocrática, entendí el hilo conductor de esta colección que reúne tantas épocas y estilos: el rostro humano, la constancia del paso del tiempo. De ahí, la colección de relojes, el Tomás Moro de Holbein, el Felipe IV de Velásquez, el soberbio autorretrato de Rembrandt viejo.

A lo que vinimos: el arte contemporáneo, lo nuevo, lo diferente: las galerías Riggio, en Beacon, un pequeño pueblo a ochenta minutos de Nueva York, río Hudson arriba. En Gran Central Station se toma el tren Norte y luego del desaparecido paisaje suburbano llega uno al pleno campo y la estación de Beacon. Caminando quince minutos por una ruta señalizada —si prefiere no tomar el bus— quedan las galerías, en realidad

una antigua fábrica de impresión de Nabisco que, gracias a sus espacios inmensos, fue el mejor sitio para acoger las grandes arañas de Louise Bourgeois, los laberintos de Richard Serra, las instalaciones de Joseph Beuys, las series de Sol LeWitt y las sombras de 360 grados de Andy Warhol.

Si vas al Dia: Beacon, Riggio Galleries, debes dejar la belleza a un lado. El primer encuentro es un choque con la chatarra de John Chamberlain. ¿No había hecho eso ya nuestra Feliza Bursztyn? No, Chamberlain es más viejo aunque murió mucho después. De cualquier manera, esas canoas de chatarra son algo especial. Seguimos con On Kawara y su serie *El Tiempo*, un registro personal de los días y los años en cuadros de ocho tamaños predeterminados y en disposición horizontal, aparentemente en blanco y negro, aunque en cada cuadro hay ligeras variaciones de color. Después Robert Ryman y sus cuadros blancos, donde no hay nada o quizás un sutil blanco sobre el blanco. ¿De qué se trata esto? ¿Puros discursos? ¿No es un *déjà vu*? No, aquí están los pioneros, los que comenzaron en los años sesenta y los que han continuado hasta el día de hoy con una manera de hacer arte que no busca la contemplación sino alterar la conciencia del espectador. Aunque no es tan fácil definirlo; las generalizaciones son peligrosas. Al ver, unas salas adelante, las series pintadas en la pared de Sol LeWitt, nos encontramos con una profunda armonía de líneas y de formas: la experiencia estética sigue vigente. O, en todo

caso, se trata de una experiencia que apela a los sentidos, a sensaciones físicas, a la vez agradables y desagradables, como ocurre con las mezclas de vidrio cortado, piedra y arena, de Robert Smithson. Qué miedo y qué alegría indescriptible recorrer el laberinto de Richard Serra y llegar a su centro. Cuántas ganas de tocar y dejarse envolver por las esculturas de Louise Bourgeois: pero si es lo mismo que uno siente con las de Bernini.

Después del Dia: Beacon, ir al Moma es como ir al Louvre. Qué hermosas y clásicas se ven las señoritas de Avignon y las bailarinas de Matisse. Incluso la rueda de bicicleta de Duchamp, el iniciador del antiarte, luce demasiado canónica, lo mismo que las hamburguesas pop de Claes Oldenburg, la exposición de la temporada.

Volvemos al Guggenheim. Aten Reign es el nombre del proyecto que estaban montando y es una instalación de James Turrell. El techo de vidrio y las escaleras concéntricas fueron recubiertos con una serie de anillos interconectados de LED formando cinco elipsis. Visto desde abajo, el efecto es cambiante: la luz varía de azul a naranja, de rojo a violeta, de acuerdo con los cambios de la luz solar y la intervención de Turrell y sin que desaparezca del todo el magnífico diseño de Frank Lloyd Wright, arquitecto del edificio. Con esa obra se ha redefinido entonces la identidad del Guggenheim como “templo del espíritu”, según quería su primera directora, Hilla Rebay. Experimentos con la luz nos propone James Turrell, “un ejercicio de ver viéndonos a

nosotros mismos en el acto de mirar”. Luz y sombra, el viejo problema que también desvelaba a Vermeer. **U**

lfafanador@etb.net.co



Lo que va de Peter Pank a Vapor

ÁLVARO VÉLEZ

El periodo de la Transición Española contó también con su versión en historietas, y de ese momento en particular surgió la revista *El Vibora*, en diciembre de 1979 (que tenía como subtítulo “comix para sobrevivientes”). La revista contaba con autores que eran rechazados en otras publicaciones de cómic que pretendían ser más logradas en estética y contenido. Sin embargo, *El Vibora* marcó toda una época dentro de la contracultura española, al mismo tiempo que coqueteaba con el glamour, lo frívolo y los flashes de la fama, pues funcionó paralelamente a lo que llamaron la movida madrileña y, por momentos, sedujo a personajes como Pedro Almodóvar, de quien se recuerda una fotonovela aparecida

en una temprana edición de la revista, acompañada de algunos de sus gustos particulares: el travestismo, el consumo de drogas, el desafío a la autoridad y demás aficiones que lo iniciarían y lo acompañarían en el mundo del cine.

Por las páginas de *El Vibora* pasaron autores como Javier Mariscal, que años después se dedicaría a la pintura, al diseño y a la animación; Miguel Gallardo, que en 2007 publicó un bello libro en cómics acerca de la relación con su hija autista titulado *María y yo*; Martí Riera Ferrer, con esas bonitas pero también siniestras viñetas en obras como *Taxista*; el divertido Antonio Pamiés y sus cómics mal dibujados (cómo olvidar esa historieta titulada “Esnifada en Bolimbia”, que sucedía en un país entre Colombia y Bolivia, con una carga de intriga internacional, cocaína y selva, protagonizada por el detective Roberto el Carca y su fiel compañero el oligofrénico Sotín), o Nazario, el trasgresor máximo —por lo menos para algunos lectores, como yo, en su primera juventud—, con historietas de machos homosexuales en donde las grandes vergas, y las orgías entre varones, competían con las truculentas historias detectivescas de su protagonista travesti Anarcoma.

En esa camada dispar de *El Vibora*, que solo era aglutinada por la revista y por lo que dieron en llamar el estilo “chungo”, se encontraba también Max (Francesc Capdevila). Bebedor de las aguas del cómic franco-belga, con un estilo de línea clara y un dibujo cuidado, Max creó *Peter Pank*, una suerte de Peter

Pan punkero en un Neverland de las calles europeas de finales de los setenta y principios de los ochenta. Una reinención del clásico para niños que en la revista, de “comix para sobrevivientes”, se convertía en una oda a los tiempos del desenfreno.

De esa época de los ochenta, de Peter Pank o de su personaje Gustavo, saltamos más de veinticinco años después para ver *Vapor* (Ediciones La Cúpula, 2012). No es que Max no haya hecho nada durante ese cuarto de siglo, sino que desde estas lejanas tierras olvidadas por el dios del cómic era imposible seguirle la pista al dedillo, o por lo menos a su más de una docena de libros publicados. Sí se sabe que en veinticinco años cambian muchas cosas; el Max de ahora no puede ser el mismo de *Gustavo contra la actividad del radio* (Ediciones La Cúpula, 1982) o de *Peter Pank* (Ediciones La Cúpula, 1985), pero conserva algo de esas primeras obras.

En *Vapor* se ve aún algo del viejo estilo de Max, mucho más depurado pues no se trata del gran detalle al que nos tenía acostumbrados en el cómic del joven punkero. La grandeza de muchos dibujantes veteranos es que con un solo trazo pueden decir miles de cosas, y Max lo sabe y lo hace con una pluma en un blanco y negro que parece austero pero que está cargado de significados, y no solo desde la mirada estética sino también desde su contenido. *Vapor* tiene como protagonista a Nicodemo, un hombre que decide abandonar la civilización y vivir en el desierto, una especie de anacoreta. Sin embargo, su apego al

mundo anterior lo hará vivir diferentes y extrañas situaciones que rayan con lo místico, lo metafísico y lo surreal.

La obra de Max puede acercarse a obras como *Simón del desierto*, de Luis Buñuel (1965), aunque en la obra cinematográfica del español el protagonista es aún más estoico que Nicodemo. Pero también hay enormes cercanías de *Vapor* con el encriptado y dadá George Herriman y su historieta de principios del siglo XX: *Krazy Kat* (considerada aún, por muchos críticos, como el mejor cómic de todos los tiempos), o con el más actual —y no menos fabuloso— Jim Woodring y su indescriptible *Frank*. Se trata de eso mismo, de obras difíciles de describir, de trazar una línea que nos haga entender ciertas cosas.

Nicodemo sufre de sed; después de dormir por varias horas siente también hambre, y conoce a ese personaje medio díscolo llamado moisés (así con minúscula, porque los nombres en ese desierto no deben llevar mayúsculas iniciales) que parece conocer a todos y todo en el desierto. Al parecer no hay mujeres en ese desierto, pero moisés pasa charlando con una de ellas. Nicodemo intenta meditar, lucha con su sombra, y esta, a su vez, con la nieve. Aparece un hombrecillo que va a cortar leña por orden de Nicodemo y este último no entiende nada. El relato, casi a punto de terminar, continúa con un estrambótico desfile de carnaval, que solo pasa cada diez años y es el gran acontecimiento del desierto, y con la promesa de que en algún momento Nicodemo conocerá a Vapor.

Vapor es una historieta que tiene profundos significados y al mismo tiempo se puede leer como un simple divertimento, en donde vemos a Nicodemo sobrevivir en el desierto mientras desfilan diferentes criaturas o personajes, en actitudes o situaciones inverosímiles, fuera de contexto, absurdas —surrealismo al fin y al cabo—. Max ha llegado hasta aquí después de un largo viaje, después de una lucha con el papel y el lápiz por mucho más de un cuarto de siglo. Inició haciendo cómics “chungos” (aunque de línea franco-belga) y va en la que han llamado “humor metafísico”. Y digo “va” porque aún no ha terminado, porque como su personaje de Nicodemo aún tiene muchas cosas más que descubrir en este desierto grande que es la vida. ■

truchafrita@gmail.com



revista
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

 /revistaudea

 @revistaudea

www.udea.edu.co/
revistaudea



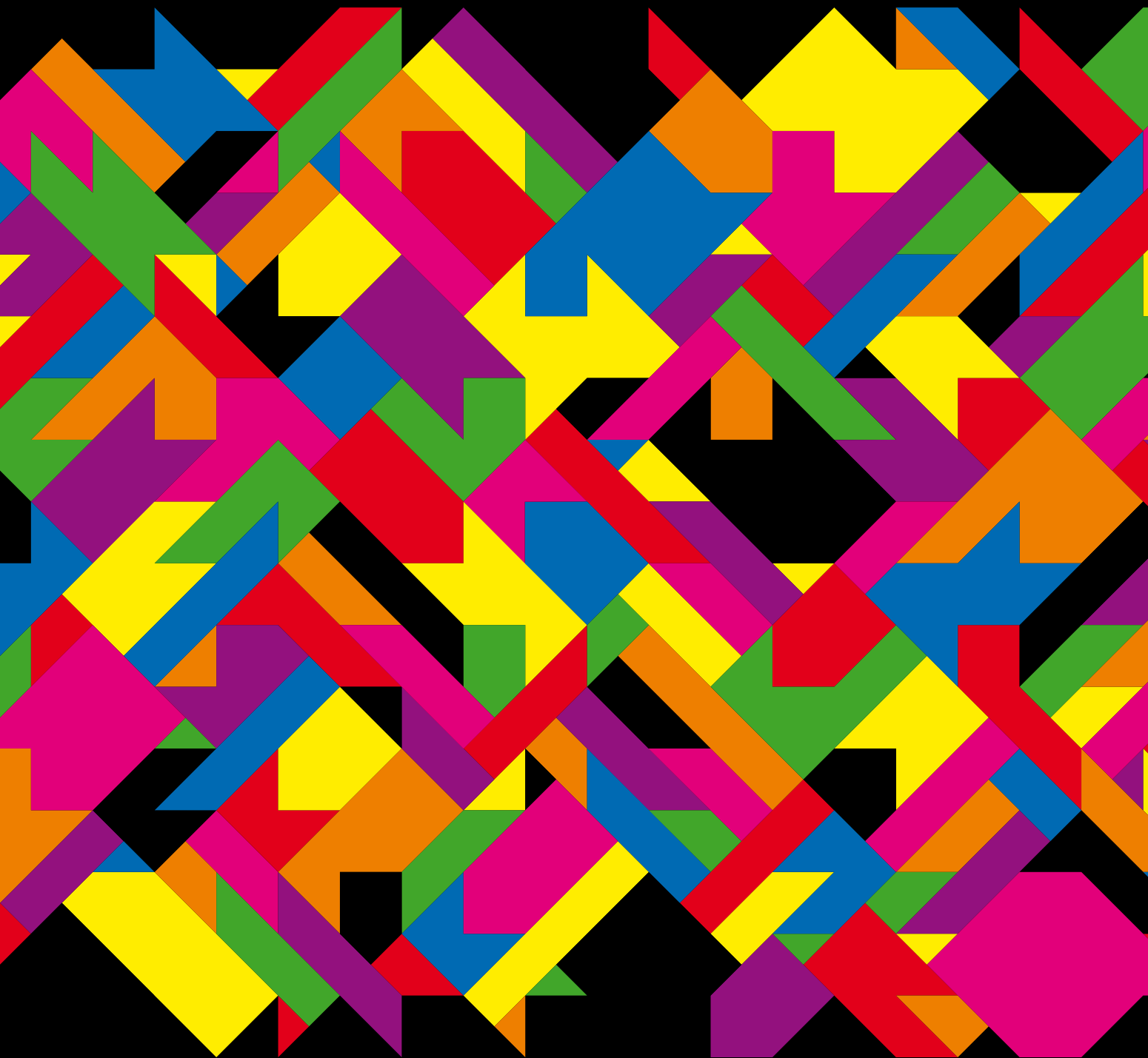


ILUSTRACIÓN **Carlos Agudelo**



Especial



Nuevos. ensayistas

Jaime Alberto Vélez

El ensayo y la tradición del libro monstruoso



Una reciente reserva ante los estudios literarios aconseja no considerar los géneros como si hubieran tenido definidas sus características desde siempre. Lo más conveniente sería pensar el poema, la novela, el drama, el cuento o el ensayo como un conjunto de expectativas de lectura que se realizan de determinada manera en cada época. Lo que entendemos por un género sería, así, una abstracción de las muchas realizaciones que, en cada momento, logra el impulso de escribir. Desde esta perspectiva, y puestos ya en la tarea de reflexionar sobre el ensayo, sería tal vez más útil ocuparse de “lo ensayístico” y ver una suerte de espíritu argumentativo y conceptual que aparece en el ejercicio de la literatura. Tal idea resulta razonable si pensamos que el ensayo es un género que no ha logrado una definición estable o un estatuto literario claro. Su definición, siempre en suspenso, constituye el ámbito privilegiado para estudiar una forma de escritura que es, sin duda, fronteriza.

Ahora bien, la hibridación puede ser genérica en sí y proponer aleaciones dentro de las distintas formas de hacer literatura. En los dos últimos siglos, por ejemplo, la intromisión del ensayo dentro de los pliegues de la novela es más que evidente. La idea de que una novela es un instrumento complejo de conocimiento social, cultural o de la psicología y la historia ha permitido que, dentro de las historias que contienen las grandes narraciones, se den verdaderos ensayos que podrían funcionar con independencia del mismo universo novelesco. El lector de la gran tradición novelística moderna

(de Balzac y Dostoievski a Joyce y Proust) recordará que las historias y las peripecias pueden muy bien estar en igualdad de condiciones con los complejos análisis introducidos de la mano del impulso ensayístico, el cual puebla de voces y argumentos la novela.

Sin embargo, la mixtura puede darse no solo entre el ensayo y los recursos o estrategias de otras formas de arte literario. También puede suceder de la literatura hacia otros dominios conceptuales y culturales, en los que el ensayo, pese a resistirse a ser mero artefacto de exposición, se apropia de discursos donde predomina lo puramente referencial o explicativo. A veces, el léxico y los problemas de la ciencia pueden dar lugar a una práctica ensayística que parte de las certezas conceptuales y las convierte en perplejidades, en misterios e imágenes que obran por sugestión, sin valerse de la autoridad pretenciosa del tratado.

Debemos incluso decir que la tradición hispanoamericana del ensayo posee un fuerte nexo con esta oscilación, que no debe entenderse como insuficiencia, sino como elección estética. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz es un texto que condesciende a una animada narración novelada y construye perdurables imágenes poéticas, teniendo siempre presente un referente antropológico y socioeconómico de la isla. De igual modo, si quisiéramos un ejemplo fundacional, tenemos el *Ariel* de José Enrique Rodó. Allí

Además de Reyes en México,
encontramos ensayistas
hispanoamericanos que han
configurado en sus países
una verdadera tradición de
libros misceláneos, anómalos,
inclasificables

encontramos una hibridación de raíz. No solo la unificación de la proclama pedagógica con el discurso literario, sino también una incorporación de estrategias que toman prestado del ensayo, el diálogo platónico y el monólogo teatral.

Con todo, el título de este texto proviene de una imagen que Alfonso Reyes, uno de los más grandes ensayistas de la lengua hispana y tal vez el mejor de sus prosistas, usó para caracterizar, casi que fatalmente, aunque de manera memorable, al ensayo. La designación “centauro de los géneros”, ya muy extendida, y quizás demasiado empleada por los críticos, apareció en “Las nuevas artes”, texto que Reyes publicó en 1944. Desde ese entonces, ha sido una de las imágenes más usadas para caracterizar el género o, incluso, para que algunos sostengan que el ensayo es una especie de práctica textual que, por definición, no comulga con la idea de género literario. En ese texto, Reyes solo esboza: “el ensayo: ese centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’ cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía”.

Además de Reyes en México, encontramos ensayistas hispanoamericanos que han configurado en sus países una verdadera tradición de libros misceláneos, anómalos, inclasificables y que podríamos caracterizar también como “monstruosos”. Tal es el caso de Argentina, donde la literatura puede preciarse de haber cultivado regularmente, desde el siglo XIX y hasta las últimas décadas del siglo XX, el interés por ese extraño libro de género indefinido que asocia narraciones, observaciones y evocaciones con la inquietud ensayística. El origen de esa inclinación a decir las cosas recurriendo alternadamente a géneros según cada necesidad puede rastrearse en el *Facundo* o en los *Viajes* de Domingo Faustino Sarmiento y llega hasta el siglo XX con Borges, Macedonio Fernández, Saer y Piglia.

Por su parte, el ensayo colombiano del siglo xx, aunque se inclina por otras formas, ha hecho incursiones más que significativas en este progresivo derrumbe de los límites genéricos, como prueban los diarios de Ernesto Volkening, los libros inclasificables de Fernando González, los *Cuadros de la naturaleza* de Joaquín Antonio Uribe y las ficciones ensayísticas de Sanín Cano.

En este caso, nos ocupamos de un proyecto trunco que recoge la trilogía de obras con las que Jaime Alberto Vélez (1950-2003) pensaba reunir alrededor de la novela todos los géneros literarios, y que se vio interrumpida por la muerte prematura del autor. Publicadas en 2005, *La baraja de Francisco Sañudo* y *El poeta invisible* fueron las dos únicas piezas de la trilogía, mientras que, fiel a la leyenda de los legados interrumpidos, un prologuista suyo (Luis Fernando Macías) nos informa que la tercera de esas obras quizás permanece en algún manuscrito o borrador oculto.

Para empezar, debe decirse que las dos piezas, en vez de girar en torno a la novela, parecen tener más ingredientes del ensayo y emplear a sus dos singulares protagonistas como excusas ficcionales para condensar ideas sobre el lenguaje, la poesía, las convenciones, la lógica y el azar, aspectos todos ellos que, por demás, constituyen las inquietudes dominantes en la obra de Vélez. Una propuesta literaria que, paradójicamente, pese a su minimalismo extremo y a su poética basada en la economía de medios y la continencia, frecuentó una amplia variedad de géneros literarios, desde la fábula y el aforismo, hasta el ensayo, el artículo y el texto monográfico (uno de ellos sobre el ensayo), pasando por la poesía, el relato infantil y una serie de textos misceláneos que caben perfectamente en esta categoría (o anticategoría) de los libros monstruosos.

En primer lugar, está *La baraja de Francisco Sañudo*, texto que tiene voluntad narrativa, pues se centra en la historia de un maestro que imparte clases en un pueblo minero entregado a la superstición. Alarmado ante la extendida influencia que

logran las artes adivinatorias, el maestro escribe una cartilla de lectura que pretende combatir en los estudiantes la ignorancia y el atraso y fomentar el interés por la explicación racional, transparente, de fenómenos y cosas. La cartilla, compuesta de cuarenta y cinco minúsculos textos expositivos que circulan en copias mimeografiadas por todo el pueblo, se convierte, paradójicamente, en una especie de instrumento de adivinación, en una suerte de oráculo que los lugareños empiezan a consultar, y que adquiere carácter legendario y agorero, del todo ajeno a las previsiones del maestro.

Los textos aparentan ser entradas de diccionario y, a la vez, pasan por ser definiciones que, en estilo, imitan el monótono fluir de las cartillas colombianas de lectura de principios del siglo xx, pero también el laconismo provocador de los horóscopos. Por ejemplo, la lectura XXI, “La carta”, anticipa una constatación sencilla y reveladora:

Posee un destino único, y hacia él se encamina ciegamente, superando numerosos escollos y dificultades. Quien la recibe al fin se siente incapaz de decidir si lo más relevante reside en su fragilidad o en las vicisitudes que ha debido sortear para llegar hasta sus manos. Aunque posee un sino trazado, que realiza sin lamentos, las posibilidades de incumplirlo son múltiples y a cada instante parece ceder y desistir. Así que su arribo representa ya, de por sí, un mensaje venturoso.

La ingenuidad y el carácter pueril de la definición acaban en la evidencia de que uno de los rasgos funcionales del objeto trae la epifanía. El procedimiento se repite en los otros casos y se emplea para caracterizar, tanto fenómenos y elementos de la naturaleza (una nube, la luna, el agua), como objetos creados por el hombre (la rueda, la moneda, la saeta). Incluso, en una temeraria puesta en abismo, también se da la definición de “baraja”.

En el libro, los aspectos anfibios son llamativos. Por ejemplo, apuesta por una reducción tal de la anécdota que deja a

los acontecimientos en su más mínima y esencial expresión, como en el Sanín de *Pesadumbre de la belleza* o en el Rubén Darío de *Los raros*. Incluso, podría decirse que opera con dos vectores encontrados: un principio de contracción sobre los acontecimientos y, a la vez, una fuerza de expansión de las ideas, los conceptos y las consideraciones lógicas y lingüísticas, lo que se traduce en una reducción de la fábula. El resultado, un texto donde personajes y acciones son proyecciones intelectuales, conceptos traídos a la tierra del relato.

Desde el punto de vista estructural, la apuesta está dada también por la confección de un ser que se parece bastante al centauro de Reyes. La novela está armada con tres bloques textuales: el primero, la anécdota inicial sobre el profesor con los episodios más significativos de su vida docente; el segundo, la colección completa de los cuarenta y cinco textos de la cartilla-baraja; y, finalmente, tres testimonios de personas que conocieron a don Francisco y que tuvieron algo que ver con el mito de la baraja y sus textos inquietantes. En este proyecto (el carácter proyectual reside en que el texto apuesta por un artefacto siempre dinámico, que se puede leer en diferentes órdenes) tienen un papel tan importante los textos narrativos, expositivos, poéticos y documentales, como los vacíos que aparecen entre ellos, ordenando los mismos elementos discursivos alrededor de la imaginación del lector.

Los textos de la baraja producen una paradójica extrañeza, pues a su pretendido carácter expositivo, que se creería modelo de precisión y transparencia, con el que se redimirá el vicio supersticioso de la gente, se añade su vocación ceremonial, así el evento aludido en su composición sea el de la lectura en voz alta. Debe tenerse presente que los textos fueron escritos por el protagonista Francisco Sañudo para ayudar a los estudiantes en el ejercicio de la lectura pública y que, en buena medida, la cartilla toda está pensada para que los estudiantes aprendan el complejo arte de las pausas rítmicas y semánticas. El lector imagina

entonces, también, cómo podrían ser escenificados cada uno de los textos. Lo interesante es que las definiciones complejizan la referencia a una realidad externa, pues, pese a ser aparentemente diáfanos, transmiten una apariencia enrarecida de las cosas, subrayando detalles inadvertidos que pueden ser sorprendentes o, incluso, alarmantes. Además, al proponer definiciones, los textos traen al libro ensayístico una vocación primigenia: ese vínculo siempre desestabilizador o asombroso con la tarea de nombrar.

El carácter de los textos es también evasivo por otra razón: se nos ofrecen como entradas enciclopédicas de un libro de texto infantil. Entradas que, a la vez, no pueden evitar el caprichoso jugueteo con el lenguaje, la emoción irracional, la selección aleatoria de atributos. Por otro lado, parecen tener el tono admonitorio y las personificaciones de las fábulas y máximas del moralismo francés y español, géneros todos ellos que persiguen una finalidad edificante, y que Vélez logra trastocar en aras del divertimento literario.

Obsérvese esta otra definición, elegida al azar:

XIX

La espada

Posee una punta aguda y dos filos cortantes que garantizan la eficacia de cualquier golpe asestado. A su considerable peso metálico se suma la fuerza del brazo agresor, protegido por una empuñadura guarnecida. Silenciosa por lo común, llega en ocasiones a cantar con furia maléfica. A pesar de sus múltiples crueldades, recibe siempre el elogio de un bando, que la asocia con acciones heroicas. Su valor, pues, reside en la mano que la esgrime o en el cinto que la carga en el talabarte.

La magia aparece en cualquier pasaje inocente, en cualquier rasgo convencional de las cosas, las cuales revelan novedades según el ángulo elegido con destreza por el ensayista para que la luz de la palabra reverbera mejor en facetas impensadas.

La primera parte del libro, la que presenta la vida y obra de don Francisco Sañudo, converge decididamente en lo ensayístico, pues parece, más que la presentación de los acontecimientos de una vida, una excursión analítica por el problema de la superstición y la adivinación, personificada y fabulada, bajo la excusa de interpretar una vida de ficción. Por otro lado, si bien los vínculos más profundos de los textos en la novela-ensayo de Vélez se dan con el poema en prosa, domina una firme voluntad ensayística que convierte la ficción en acontecimiento intelectual y en actualización de un hecho mental, encarnado, por obra del engendro textual, en anécdotas, vidas y situaciones. Como en Borges, la plenitud no es la del acontecimiento, ni la de la hondura psicológica del personaje, sino la de la complejidad intelectual y cerebral, producida por la contemplación imaginativa de los aspectos más asombrosos de nuestra relación con la realidad y el lenguaje.

La tercera parte del texto está compuesta por tres testimonios aportados por allegados al creador de la baraja: el primero es Anselmo Knight, ex alumno y al parecer hijo no reconocido de don Francisco; el segundo es un ingeniero llamado Nel Restrepo, quien encuentra una copia de la cartilla en un mueble comprado en una venta de antigüedades; el tercero es el de Rosa Cortés, una enamorada fugaz del maestro. Los tres textos, agrupados bajo el nombre de “Testimonios”, llevan el libro a otro género: la monografía o estudio crítico, los cuales, como sabemos, se caracterizan en la cultura académica y editorial por ofrecer, luego de la obra literaria presentada o editada, un conjunto de interpretaciones y comentarios eruditos. Por supuesto, en la obra de Vélez no hay erudición, y los comentarios son del todo circunstanciales. El primer texto es un testimonio que aclara algunos aspectos del carácter de don Francisco y recrea una de las anécdotas de la primera parte (la muerte de un alumno, luego de un augurio involuntario de la cartilla). El segundo es una interpretación

La designación “centauro de los géneros”, ya muy extendida [...], ha sido una de las imágenes más usadas para caracterizar el género o, incluso, para que algunos sostengan que el ensayo es una especie de práctica textual que, por definición, no comulga con la idea de género literario.

cabalística y una especie de instrucción para leer alegóricamente, en grupos de tres piezas, las entradas de la baraja. Y el tercero es una declaración que desmitifica a don Francisco y lo muestra como una persona diferente a la dibujada por los textos anteriores: un ser monacal, preocupado por el bien común, metódico y ordenado, consagrado a la labor pedagógica.

El hecho de que los tres bloques permitan reinterpretar la labor escritural de don Francisco convierte la obra en algo dinámico, en una suerte de *ars combinandi* contrapuesto al *ars discendi*, lineal y digresivo, del ensayo. La estrategia ensayística en el bloque de textos del final (“Testimonios”) se acentúa, además, cuando se da la impresión de que la vida insignificante y perdida de Francisco Sañudo ha sido creada *ex profeso* para tener un mero acontecimiento intelectual que comentar. El interés por contar la historia no se da a causa de las vidas notables de los personajes, sino por la necesidad de contextualizar la aparición de un objeto problemático. La cartilla-baraja se convierte, así, en emblema de la literatura y de una obra de arte siempre misteriosa, como la enciclopedia de Tlön. El verdadero protagonista es, entonces, el lenguaje y, de paso, las artes de la lectura y la interpretación.

De los textos testimoniales, el que más llama la atención es, sin duda, el del ingeniero Nel Restrepo, pues contiene unos extraños esquemas, diagramas y fórmulas matemáticas que, al parecer, explicarían una posible lectura “científica” de la baraja. Este procedimiento lleva a la novela-ensayo y la novela de tesis al terreno paródico de la crítica literaria, por lo menos en su emblema, popularizado desde Borges: la cábala. De hecho, Restrepo da una serie de posibilidades de lectura que no tienen ninguna vocación supersticiosa y que presumen de ofrecer un acceso científico a la obra de Sañudo. Además, se da la recurrencia a aforismos y máximas de Pitágoras y Confucio que introducen un viso sapiencial en el texto. Así ocurre con aquellos que no solo sirven para reflexionar sobre el motivo central del libro (la predeterminación), sino también para dar cuenta de la relación que hay entre el mundo de los vivos y el de los muertos: “para los seres que vivimos en el tiempo, la adivinación es inevitable; los que moran en la eternidad, en cambio, tienen ya la suerte echada”. O, también, están los usados para controvertir la indignación que producen en el maestro las vidas amparadas en el panteísmo y el pensamiento mágico: “El apego a la adivinación no significa más que el anhelo de una vida mejor”.

El poeta invisible, la segunda novela-ensayo de la trilogía, hace, por su parte, un uso parecido de la anécdota y los recursos argumentativos y estructurales de *La baraja de Francisco Sañudo*. Solo que en este caso las virtudes ensayísticas están puestas al servicio de la descripción de una personalidad “poética”. Estamos, más bien, ante una semblanza materializada a partir de una idea poética específica. Una especie de decir refugiado en la modestia, una minimalización de lo literario que tiene su equivalencia en una vida vuelta insignificante a partir de la subordinación de los acontecimientos vitales a una única tarea: escribir. Incluso, una prueba de la vida contraída hasta ser solo una mención perdida en el tiempo es el hecho de que la viuda del protagonista descubra que, de

manera similar a lo que ocurría en las albaquías, no hay una palabra para nombrar a su esposo en el epitafio. El narrador, entonces, siguiendo ese designio, lo nombra de esta manera: “Poeta invisible, que no escribió poesía ni esperó tampoco ninguna consideración especial por su silencio”.

Nuevamente, el personaje y su condición de vida son excusas para el despliegue ensayístico. Julio Flórez es un contador de profesión que, por ser homónimo del célebre poeta colombiano, entiende que no podrá nunca dedicarse a la poesía. Nuevamente, como en el caso del maestro del pueblo minero, lo que motiva a este personaje es un extraño proyecto de redacción que se vincula de manera harto peculiar con lo poético, y que incluso, esta vez, parece negar de plano la idea tradicionalmente aceptada de poesía. En los dos casos, las acciones y los personajes existen para hacer ficción con el evento de componer un texto. En *El poeta invisible*, los escritos de Flórez, el contador, son un conjunto de definiciones para las que no existen palabras en el diccionario, a las que da el nombre de “albaquía” y que escribe en las márgenes de sus libros de contabilidad. Si en *La baraja* se nos daban definiciones poéticas de palabras preexistentes y rutinarias, con *El poeta invisible* se ofrecen definiciones para términos inexistentes. Camino inverso que hace difícil imaginar el eventual tercer texto de la serie.

El término “albaquía”, de origen árabe, designa los residuos numéricos que quedan al final de las cuentas, con lo que tal vez se pretende aludir al hecho de que la palabra poética siempre es el resultado de una suerte de destilación extrema. Los textos de Flórez consignados en la novela, una adecuación literaria de un concepto originado en la contabilidad, son ciento diez definiciones de palabras que no existen y que, además de atraer la atención sobre la falta de concordancia entre la realidad y el lenguaje que usamos para nombrarla, resaltan por su economía. Oscilan entre el aforismo y la definición plenamente poética. A veces

nombran acciones tan importantes que resulta increíble saber que carecemos de un término que las nombre; a veces son efectos; a veces, sensaciones tan leves y sutiles que entendemos por qué no hay nombre para ellas. Aunque algunas brillan por su ingenio, otras son francamente sorprendentes a causa de su sencillez. Por ejemplo, es inquietante que no exista un término para nombrar a las “personas nacidas en la misma fecha” o para nominar el “ansia de morir”. Por momentos, es una imagen casi expresionista: “Laxitud de la cola del ratón que cuelga de la boca del gato”. En ocasiones, es un hecho tan importante como inadvertido para el pensamiento práctico: “Último latido del corazón”. Incluso, el aforismo que describe el efecto que producen tales definiciones en el lector es tanto o más certero que las mismas definiciones. Además, se convierte en una especie de instrucción para interpretar y valorar lo que hace el mismo Vélez: “Cuando la palabra no existe, lo que más la revela es su definición, vale decir, su apremiante necesidad”.

Pero también sorprende la función que se le atribuye a la tarea de la albaquía: crear la necesidad de nuevas palabras para ser menos inexacto y evitar los rodeos innecesarios. Más allá de las correspondencias que hacen cojear el postulado de Baudelaire en torno a las correspondencias, y de la curiosidad lingüística que suscita en el lector la constatación de esta ausencia, el efecto poético reside en mostrar que para tal o cual acontecimiento imprescindible, para tal o cual hecho importante, no existe, en efecto, una palabra. Como en *La baraja*, se hace una pregunta sobre lo complejo del acto de nombrar; y la respuesta, siempre incipiente, es el ensayo mismo. De nuevo, el género menor se convierte en una vocación tan literaria como vital, una aspiración figurada en la humilde y disciplinada práctica de la nota al margen, estrechamente vinculada con el ensayo.

Aunque esta obra no tiene divisiones en capítulos, se advierten dos partes: 1) la anécdota analizada, más que contada, del

En *El poeta invisible*, los escritos de Flórez, el contador, son un conjunto de definiciones para las que no existen palabras en el diccionario, a las que da el nombre de “albaquía” y que escribe en las márgenes de sus libros de contabilidad.

inicio y 2) la consignación de la albaquía comentada en “edición crítica”. Cada tanto, el narrador-ensayista comenta un grupo de definiciones. Tal impulso hacia el comentario crítico de las definiciones poéticas de Flórez, que es una especie de parodia de las ediciones y estudios críticos habituales en el mundo académico, introduce en el texto consideraciones teóricas sobre la poesía y el lenguaje, así como sobre la cultura del texto y la vida literaria. Por ejemplo, es recurrente el uso de citas de autores clásicos y modernos con los que se pretende explicar la actitud distanciada de Flórez. Pero también son permanentes los pronunciamientos aforísticos, o en forma de proverbios, sobre la poesía. Así, en un momento dado, el narrador enlaza la poética de Flórez con la especial estética que se deriva de su albaquía: “La poesía existe, no porque existan las palabras, sino porque faltan. Así que un poeta, en rigor, no crea sino que sustituye”. A veces, la consideración puede contener una especulación sobre el nacimiento de la vocación por la literatura: “El poeta brota en un estado primigenio del lenguaje”.

La búsqueda obsesiva de la precisión y la solidaridad estrecha entre mundo nombrado y acto de nombrar lleva la indagación hacia los dominios del sentido y, especialmente, a esa forma “anómala” de construcción que se da en la poesía. Por ejemplo, el título del libro alude no solo a una circunstancia de la trama, sino también a la

reducción vital del personaje, a la contracción de la anécdota y a la existencia de la literatura por sí misma, con independencia de quienes la escriben. En buena medida, con sus mismas decisiones formales, el relato de Vélez se inclina por la demostración de una tesis: hay poesía, no poetas. Y precisamente en esta afirmación de la autonomía del lenguaje y la poesía es donde se transparenta uno de los referentes fundamentales de las dos novelas de Vélez: Borges.

El relato-ensayo de Vélez evoca los ensayos-ficciones sobre el lenguaje que hicieron famoso al escritor argentino. Incluso, en la ficcionalización de la escritura y sus límites, tan importante en *El poeta invisible*, hallamos a una especie de Pierre Menard, oculto en la persona del versificador colombiano, que de mal poeta pasa a ser referente del lenguaje literario. A la manera de tantos cuentos de Borges, en *El poeta invisible* hay un juego permanente con la retórica y la crítica literaria, pues siempre se están haciendo análisis de la obra de Julio Flórez, el poeta histórico y, en cierta medida, indagaciones que se contrastan con las valoraciones de la tarea del otro Julio Flórez, el anónimo acontista que protagoniza la novela. Una comparación adicional, que podría resultar provechosa, es la de Vélez con el Borges ensayista que recurre a la ficción, en las piezas “Nueva refutación del tiempo” y “El idioma analítico de John Wilkins”. Los abismos lógicos, las vidas de autores sacrificadas a una obsesiva e inútil tarea escritural, las apariencias entreveradamente ensayísticas y anecdóticas son vínculos entre ambos autores.

Los temas de Vélez, sin embargo, no parecen exclusivamente literarios. Al ser Flórez una especie de Bartleby, el personaje de Melville, los temas centrales (esterilidad, ocaso creativo) se abren a aspectos más generales, que involucran a todo ser humano: el vacío, el silencio, la soledad, el lenguaje. Sin embargo, en una especie de inversión de claro tinte vanguardista, que recuerda a John Cage y a Yves Klein, el narrador expresa que la inacción, el enmudecer y el silencio deben ser tenidos por actos poéticos y no solamente concebidos como fracasos.

Este silencio, de todas formas, muestra que los motivos predilectos de Vélez son los avatares y equívocos de la gloria literaria —temas que aparecen frecuentemente en otros ensayos del autor, y que son muestras de un tipo de ensayismo que emplea la lapidación como estrategia—. La única diferencia estriba en que, mientras en el segundo tipo de textos los ensayos fueron publicados sin un contexto diferente al de la argumentación (la columna Satura en la revista *El Malpensante*), con *La baraja* y *El poeta invisible* asistimos a la posible realización de una vida ensayística para toda literatura: Jaime Alberto Vélez, el poeta, creó las colecciones de textos, la cartilla y la albaquía, y luego creó para ellas un entorno ficcional. El impulso ensayístico aportó la conversión de los hechos, situaciones y problemas en asuntos del pensamiento, en modulaciones cognitivas de una situación que encuentra en el lenguaje su manifestación más humana. El resultado: el monstruo de los géneros, el ensayo, haciendo narración con ideas y conceptos. ■



Efrén Giraldo (*Colombia*)
Ensayista y crítico. Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT.



Piedras para Hermes

ILUSTRACIÓN: TULIO RESTREPO

Para Elkin Obregón, de donde salí
Para Annabel Pérez Aguilar, a donde llegué

FELIPE
RESTREPO
DAVID

Hermes fue el dios de los viajeros, y a él se encomendaban aquellos que se aventuraban por el mar o el desierto, y para ofrendarlo dejaban a un lado del camino un pequeño promontorio de piedras que simbolizaban la alianza entre la tierra y el cielo, pues la piedra era adoración a la presencia de la divinidad pero sobre todo eternidad palpable, eco de la memoria en el tiempo.

Las obras de la literatura de viajes son las huellas que algunos hombres han dejado tras de sí, y que otros han seguido para saberse en ellas, invocando el mismo lenguaje o inventando el nombrar en el caminar.

Quien viaja
sabe que
puede ser
muchos
y que la
perspectiva
inabarcable
de su mirada
es una
virtud y una
defensa,
pues quién
podría
atrapar al
que logra
multiplicarse
en mil voces.

Pigafetta se atrevió a darle la vuelta al mundo por primera vez; Cristóbal Colón quiso emular a su maestro en aventuras, Marco Polo, y llegó a un continente; Heródoto fue tras los pasos de Solón, e inventó la Historia. A veces se precisa de los impulsos de los otros, de un estímulo tan solo, para avivar la osadía que se alimenta de lo imposible.

Julio Verne legó a sus contemporáneos una obra fascinante: *Historia de los grandes viajes y de los grandes viajeros*. Allí cuenta los primeros intentos de los persas por conquistar el Mediterráneo, los asombrosos recorridos por la costa del África comandados por el cartaginense Hannón, las vicisitudes de los navegantes árabes, y los saqueos y exploraciones de los piratas orientales. Verne se detuvo en los que serían los últimos descubrimientos de un mundo hasta entonces inhóspito: los polos norte y sur. Lo que vendría después, él prefirió reservarlo a su imaginación.

Así, la escritura de viaje es una experiencia de desplazamiento, que no culmina en su incesante movimiento. Lo inacabado hace parte de su esencia. Es la palabra que registra un instante de la piel o una invención del sueño. La historia de los libros de viajes es, en cierta forma, un fracaso del recuerdo, ese no volver a pasar por el corazón aquel camino de la errancia.

A diferencia del diario íntimo, retrato de los pasos en el calendario, la escritura de viaje se concibe desde afuera y no desde el encierro. Si en el primero se atrapa el silencio en soledad, en la segunda se busca la voz en la lejanía. Por eso un viaje siempre estará iluminado, mientras que el diario podría concebirse en la oscuridad: Kafka y Pavese.

El relato de viaje es una experiencia estética tan intensa que, si cortáramos sus palabras, recordando la imagen de Emerson, sangrarían. La errancia es la decisión de aquellos que todo lo entregan en la espera de nada. Aventurarse en los linderos de lo incierto por el simple hecho del movimiento es un acto de la felicidad. El viaje, a semejanza de la vida, requiere de los demás para alcanzar la propia configuración; y no importa que estén en su ausencia: los fantasmas también son multitud. El viajero está solo pero, sin darse cuenta, lleva tras de sí la procesión de sus huellas, unas invisibles, otras silenciosas, pero todas verdaderas por vividas o imaginadas.

Basta con mencionar a Odiseo para que el regreso se nos revele una vez más como el necesario misterio de los que naufragan en procura de sí. A esta estirpe pertenecen Villon, Melville, Conrad, London, y tantos otros extraviados que, alejándose de su destino, irremediablemente dieron con él. El más vago y confuso de los caminos es justamente el verdadero.

La errancia de Caín (contada en el Génesis, en el poema de Byron, en la novela de Saramago) es el relato del primer viajero mítico, y siempre se recuerda con el patetismo de quien huye de sí con la tierra quemándole los pies y con la marca imborrable en su frente. Sin embargo, hay una dádiva que los viajeros recibieron en su nombre (y asimismo los exiliados, los desplazados, los expatriados, los desterrados...), y es la multiplicidad. Quien viaja sabe que puede ser muchos y que la perspectiva unabarcable de su mirada es una virtud y una defensa, pues quién podría atrapar al que logra multiplicarse en mil voces.

Estirpe de los que parten con el único apremio interior de lo que arde hasta la consumación. Un grito enjaulado que precisa de escape. En la quietud, el fuego no se extingue: se aviva hasta abrasar el alma. Solo el río, la montaña o el mar apaciguan la desesperación. Es la humedad de una nueva tierra la que se requiere para renacer: un vientre cálido y fecundo. Y cada nuevo

hallazgo es la realidad que se hace tangible por la sucesión de las piedras, que juntas conforman lo impredecible, aquello que se desvanece en el olvido.

A diferencia del río de Heráclito y de Borges, en el que no podemos volver a sumergirnos dos veces, un viajero sí puede devolverse en la inconforme ansiedad de descubrir el origen, o adelantarse con el afán de beber de la misma agua, o simplemente alejarse para nunca más regresar. El mar no es el único destino y un viajero puede ser una corriente que se devuelve.

Es verdad que grandes viajeros se movieron poco de su lugar. Como Goethe que, en palabras de Humboldt, pudo ver a América. La imaginación es una de las instancias posibles del asombro. Pero hay quienes prefieren el cuerpo como testimonio de su ardor y de su deseo. O quienes precisan de sus pies desnudos para palpar los pantanos y de sus ojos vivaces para sentir la incandescencia del sol o el ímpetu de la lluvia que horada la roca. El cuerpo o la imaginación, no importa; se trata de la misma palabra que intenta rescatar los destellos cuando el alma vibró una o mil veces.

El espacio siempre está con el viajero. El hogar es la huella habitada en soledad, que contemplada después no es más que las líneas de nuestro rostro labrándose de manera paralela a la vida. Se trata de una poética del instante, que se hace tan leve como el viento y tan versátil como el agua. Un viajero no podría despojarse de ello. Sería desprenderse de la piel.

¿Perdese? Eso solo ocurre cuando hay un fin. No podría existir un laberinto cuando no hay límites. Y, si hay prisa, no es la del que consulta el pasar del tiempo para

cumplir con la cita. El afán del errante es saberse en continuo trayecto: movimiento perpetuo. ¿Y los temores? El único es justamente el de las certezas inamovibles, en cuyo fondo germina aquella permanencia del ser cantada por Parménides.

A propósito de su exilio en México, Augusto Monterroso dice en sus memorias, *Los buscadores de oro*, que el mundo solo se amplía cuando uno logra irse, en el momento en que tiene que irse de su pequeño lugar, físicamente o con la imaginación. Este es el llamado esencial, desde el interior de la memoria más primitiva como un impulso atávico que impele a partir. Es un eco sutil que solo se anuncia una vez. Escucharlo o ignorarlo es como decir vida o muerte.

Y ese es el viajero moderno, un solitario que camina sin ser notado. Sus maneras: mudez y lentitud. La compañía es su sombra; y el peso de su equipaje depende de lo que se quiera olvidar. Se aferra a su intimidad pues la objetividad no lo obsesiona como a sus antecesores. Las travesías de Robert Byron en *Camino a Oxiana*, de Henri Michaux en *Un bárbaro en Asia*, de Elias Canetti en *Voces de Marrakech*, y de Joseph Brodsky en *Marca de agua*, no fueron relatadas a sus contemporáneos sino a los hombres que habrían de leerlas después. El viaje, como la autobiografía, es una escritura para el futuro.

Como Stevenson, goza por el solo placer de caminar y de dirigirte a ningún lugar. Como Kavafis, ruega porque tu camino esté colmado de aventuras porque en ellas hallarás la sabiduría. Como Sterne, anhela que la piel, hogar del alma, grite o calle ante el asombro. Y encomiéndate a Hermes, que él sea tus pies, y ofrédale una piedra. ■



Felipe Restrepo David (Colombia)
(Chigorodó, Antioquia, 1982). Ensayista. Estudió Filosofía en la Universidad de Antioquia y Maestría en Literatura en la Universidad de São Paulo. En 2008 publicó *Conversaciones desde el escritorio*.

GRAN Berlioz



PABLO
MONTROYA

De las fotografías que le hicieron a Berlioz, la de Nadar es la más imponente. Data de 1863, según algunas fuentes, y en ella la pujanza del compositor y su dramatismo dialogan con un tono de grises, negros y blancos del mejor daguerrotipo decimonónico. El conjunto es de una armonía altiva y a la vez trágica. El pelo desbordado en sus tres mechas gruesas. La nariz aguileña que lo hizo tan llamativo para la representación pictórica del Romanticismo. El entrecejo oscilando entre la insolencia y la melancolía. Las arrugas del rostro no muy pronunciadas a pesar de que el músico ha sido visitado por los grandes dolores que depara toda existencia. Para ese año ya han muerto sus dos esposas: la malograda y alcohólica actriz inglesa Harriet Smithson y la malograda y ambiciosa cantante de origen español Marie Recio. Varios de sus amigos incondicionales también han partido y su carrera musical es una balanza en la que los fracasos pesan más que los éxitos. Y está quizás lo más sugestivo de la imagen: el contraste que ofrece el orgullo de la figura con la prenda que la cubre. Es un gabán largo, con reminiscencias de telón operático, que probablemente llega hasta el piso. Sus mangas son vastas y en ellas, por qué no aventurarlo, Berlioz oculta alguna de sus partituras portentosas.

Se trata, además, de la imagen más próxima a la idea que uno se forma de la persona cuando escucha su obra. Las fotografías de Pierre Petit, tal vez quien más se interesó en retratar a Berlioz, son valiosas y ofrecen una buena perspectiva del hombre más o menos cotidiano. La que Reutlinger tomó en el segundo viaje que el músico hizo a San Petersburgo es aplastante por la derrota sin ambages que manifiesta el semblante del modelo. Es una fotografía de 1867 y Berlioz, literalmente, quiere apurarse la muerte. Sabe que es un hombre sin esperanzas, sin ilusiones, sin grandes pensamientos. Lo roe la convicción de que su esfuerzo vital ha sido inútil, que al mundo del arte lo maneja la mediocridad y el facilismo y que todo es vano en la existencia. Y está el último retrato cuya fecha es 1868. El pelo del compositor, con facha de traperero, se ve completamente encanecido. El rostro es risible y desolador como algunos pasajes de su *Sinfonía fantástica*. Lo que quiero decir es que si se termina de escuchar, por ejemplo, la *Misa de los muertos* o el *Te Deum*, las obras más grandiosas de todo el repertorio religioso francés, escritas por un ateo irreverente, y pasamos a mirar la imagen de Nadar sentimos una satisfacción inmensa. Y empleo este adjetivo a sabiendas de que es necesariamente berliozano. Música e imagen abrazadas con exactitud.

La genialidad de Hector Berlioz se puede comprender, por supuesto, cuando se escucha su obra. Pero la fotografía de Nadar nos la hace más cercana, por no decir más palpable, o al menos más representativa. Antonin Artaud decía que la inspiración ciertamente existe. Que es como un punto fosforescente donde toda la realidad cambia y se metamorfosea. Y agrega que cree en los aerolitos mentales y en las cosmogonías individuales. Así, en efecto, me imagino a Berlioz: como una naturaleza vehemente — un rayo, un vendaval, un sismo— que atravesó el horizonte musical francés de la primera mitad del siglo XIX. Horizonte, valga

la pena señalarlo, aquejado de academicismos polvosos y de óperas y dramas inocuos propias para solazar el tedio incurable de la burguesía. Pero es menester anotar que este arrebatado no es el que el Romanticismo ha extendido como su carta de presentación más candorosa. Victor Hugo cerrando los ojos y escuchando la voz de Dios. Paganini recibiendo al diablo en alguna covacha de Italia y tocando el violín bajo su impronta. Chopin imitando en el piano los susurros del viento, la lamentación de los bosques, el revoloteo de la mariposa. Berlioz era un volcán, sin duda. Pero también, es verdad, tuvo una poderosa inteligencia puesta al servicio de su particular modo de componer. Una de esas inteligencias temerarias que hizo avanzar, como por entre barrancos, el arte de organizar los sonidos. Como gran innovador que fue, Berlioz conocía la técnica musical. Ya lo decía Théophile Gautier con claridad en el apunte necrológico que le dedicó: “Para renovar es necesario saber”.

Las composiciones de Berlioz están atravesadas de aciertos por todas partes. Ellos tienen que ver con un tratamiento armónico pensado siempre en función del timbre de los cuerpos orquestales que domina, y con el uso de la idea fija como motivo conductor y la voluntaria ruptura de los desarrollos temáticos propios de la sonata clásica. Una armonía que Alfred de Vigny definió muy bien cuando dijo: “Berlioz coge la armonía y la estalla en pedazos”. Claude Ballif, en su valioso estudio de la obra del compositor, considera, en esta dirección, que la armonía para Berlioz no fue esa bella conquista del siglo XVII trabajada muy decentemente para mantener la cohesión y la forma de la obra. Con la rebeldía propia de quien sabe que la música con cada nueva generación debe reinventarse, el autor de *Harold en Italia* se enfrentó a la armonía guiado siempre por el carácter funcional del material sonoro que empleaba. Porque Berlioz era consciente, como pocos en su época, de que si es cierto que la música se

escribe en los papeles pautados, su existencia real está en otra parte y depende de las virtudes sonoras de los instrumentos. Y no solo de los instrumentos tradicionales de la orquesta, sino de cualquier material sonoro utilizado.

Con el uso de una serie de efectos que después serán asimilados (los acordes con pedal, las disonancias no preparadas, las apoyaturas no resueltas, las modulaciones libres e inesperadas y el acorde y el unísono de ruido), Berlioz realizó una de las transformaciones estéticas más trascendentales de la música romántica. Añádase a esto los vínculos programáticos que él sitúa en medio de la música y la literatura. Vínculos que sin duda molestan a los exponentes del purismo, pero que, de todas maneras, no se apoyan en febriles ideas nacionalistas o religiosas, sino en la esencia dramática que la música toma del poema. Pocos de sus contemporáneos comprendieron la naturaleza de estas transformaciones. Rossini, su triunfante rival en los dominios de la ópera, afirmaba, refiriéndose al músico francés, que menos mal ese personaje no sabía música, porque de lo contrario haría de la más mala. Chopin decía ser su amigo, pero por detrás opinaba que su música merecía la ruptura de cualquier lazo afectivo. Y cuando el joven tempestuoso le envió a Goethe sus *Ocho escenas del Fausto*, Zelter le echó una ojeada y dijo, como buen consejero musical anclado en el clasicismo, que se trataba de “una suite de expectoraciones ruidosas, de estornudos, de graznidos y vómitos”. Y concluyó ante un Goethe asustadizo: No es más que “un residuo de aborto producto de un repugnante incesto”.

Pero hubo otros que reconocieron la grandeza de Berlioz. Schumann fue el primero en señalar la originalidad de su música. En 1835, cinco años después del estreno de la *Sinfonía fantástica*, anotaba la rara belleza de una obra que, en primera instancia, no parecía reunir las condiciones para ser música. Impresiones incómodas suscitadas por

pasajes oscuros y aparentemente defectuosos que, luego de un análisis más detenido en la reducción para piano de la sinfonía realizada por Franz Liszt, hacían que el crítico alemán reevaluara sus impresiones primeras. Una música así, opinaba Schumann, ansiaba volver a los orígenes, “a esa época en que la ley del rigor del compás no la oprimía aún y podía elevarse en su independencia hasta un lenguaje libre de todo lazo, hasta una más alta y poética puntuación”. Wagner, por otro lado, reconoció la influencia que la música de Berlioz ejerció sobre su obra. *Romeo y Julieta*, la *Sinfonía fantástica*, *Harold en Italia* y la *Sinfonía fúnebre*, así lo confiesa el alemán en su autobiografía, lo dejaron estupefacto por la potencia orquestal de sus mundos inauditos. De hecho, sin Berlioz es difícil concebir el leitmotiv y el drama musical wagneriano. La escena de amor de *Romeo y Julieta* prepara el preludio de *Tristán e Isolda* y algunos hasta llegan a decir que es el primer gran adagio mahleriano. Y sin *Benvenuto Cellini* y su carga dramática e intelectual no hubieran sido posibles óperas como *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores*. El francés, en este sentido, es un precursor, mientras que el alemán es un continuador. Liszt y Wagner no vacilaron en invitar al Berlioz rebelde a formar parte de su equipo futurista. Y a pesar de que este manifestó siempre recelo ante esa “música del porvenir” que sus colegas enarbolaban, es evidente que los tres fueron la trinidad romántica cuya misión, entre otras cosas, consistió en abrirles la puerta a las nuevas generaciones para que fueran dinamitando, de una vez por todas, la sagrada tonalidad.

Berlioz era
un volcán,
sin duda.
Pero
también,
es verdad,
tuvo una
poderosa
inteligencia
puesta al
servicio de
su particular
modo de
componer.

Muerto Berlioz, su obra sigue suscitando comentarios opuestos. Hay quienes piensan que su música es una sucesión de ensueños y fantasmas insufribles y de batallas y fanfarrias estrambóticas, desconociendo que hay un Berlioz profundo y sereno en su música religiosa y deliciosamente erótico en sus óperas y sinfonías. Un gran orquestador, dicen otros. El instrumentador que dejó su magisterio para que los grandes de después (Tchaikovski, Rimski Korsakof, Mahler, Strauss, Ravel y Chostakovich) se apoyaran en sus premisas y consejos. Pero hay quienes siguen pensando que Berlioz, a pesar de sus logros en el campo de la música instrumental, no llegó a consolidar un universo sinfónico sólido. Y frente a sus tres óperas, la idea que persiste es que Berlioz pudo haber sido el Wagner de Francia pero que le faltó el suficiente dramatismo. La comparación es algo equívoca. Porque, para ocupar el puesto de Wagner en Alemania, se hubiera necesitado un creyente en Dios y un fervoroso seguidor de la nación. Y Berlioz era escéptico en ambos terrenos. Y en cuanto a Francia, no obstante su tendencia a la defensa del individualismo y su desconfianza hacia proyectos nacionales con tendencias fascistas y totalitarias, siempre escuchó con desdén las óperas de Berlioz. Es más, ese público mediocre, que siempre prefirió la dulzona estética rossiniana y de sus epígonos, jamás las escuchó completamente. Si alguna de ellas se tocó íntegra, como sucedió con *Benevenuto Cellini* y *Beatriz y Benedicto*, se hicieron deficientemente. Y frente a *Los troyanos*, la ópera más importante de la Francia del siglo XIX, solo se interpretó íntegra muchos años después y

fue tocada por los alemanes y los ingleses. Mejor dicho, ni el compositor ni su país, que nunca lo comprendió ni lo quiso, hubieran podido conformar una buena pareja, pródiga en intensidades patrióticas y consignas religiosas, como la habrían de hacer Wagner y Alemania.

Berlioz era pesimista, irónico e indomable. Mucho de eso se respira en la fotografía de Nadar. Y era, para usar una figura afecta a Victor Hugo, laborioso y agitado como un mar. Componer, en él, era una función natural, un bienestar inigualable. Su credo fue una profesión de acción y lucha y se caracteriza por ser todavía irrefutable en el ámbito de cualquier disciplina artística. Berlioz lo definió muy bien cuando dijo: “Me desanimo en la noche, pero vuelvo a la carga en la mañana, en esas horas en que el mundo es todavía joven”. ¡Ah!, la trasahumancia sin descanso de Berlioz. Surgida en un pueblito cercano a Grenoble, seguida en el París de los emperadores y las fracasadas revoluciones populares, y continuada en diferentes cortes y salas de concierto de Europa. Miro nuevamente la pose en la fotografía y es como si el mejor sinfonista de esos años, el que las caricaturas de la época muestran dirigiendo orquestas con cañones y coros multitudinarios, se hubiera detenido un instante. Nadar entonces lo enfoca y le dice que mire hacia ese ángulo donde acaso esté el mañana en el que nosotros lo vemos. Berlioz obedece y lo columbra con firmeza. Alcanza a pensar, porque en ciertas fotografías los pensamientos se deslizan, algo que apruebo sin vacilaciones: “La música es la más poética, la más poderosa, la más viva de todas las artes. Y también la más libre”. ■



Pablo Montoya (Colombia)

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Sus libros más recientes son: *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2008), *Sólo una luz de agua*, *Francisco de Asís y Giotto* (Tragaluz, 2009), *Adiós a los próceres* (Grijalbo, 2010) y *Los derrotados* (Sílabo, 2012).

MEMORABILIA

OBJETOS

memoria y literatura



Ces vieilles choses qui exercent sur l'esprit une heureuse influence en lui donnant la nostalgie d'impossibles voyages dans le temps. [Esas cosas viejas que ejercen sobre el espíritu una feliz influencia, produciéndole la nostalgia de imposibles viajes en el tiempo.]

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

I. Du côté de chez Swann

PABLO
CUARTAS

I
En un ensayo notable sobre la obra de Balzac, tratando de establecer qué lo distingue de Flaubert y de Stendhal, y visiblemente abrumado por la representación obsesiva de adornos, mobiliarios y antigüedades, Julien Gracq se permite formular esta pregunta hiperbólica pero bienintencionada: “¿qué inventario del bazar universal podría rivalizar con el gigantesco anticuario y con el colosal mercado de pulgas que aparecen descritos y enumerados en los treinta o cuarenta tomos de la *Comédie humaine*?”.

Retórica y humorística, la pregunta carece de respuesta pero no de interés. En efecto, ¿qué inventario real podría competir con uno imaginario? Son varias las razones que pueden explicar la sensibilidad excesiva de Balzac hacia las cosas materiales. O hacia lo que Gracq llamó, también con ironía, “esas dos grandes entidades intimidantes: lo mobiliario y lo inmobiliario”. Ante todo, hay que recordar su propia pasión de coleccionista: amateur y fetichista confeso, acumulador insaciable, Balzac habría proyectado su gusto por las cosas viejas en el *Cousin Pons*, cuyas tribulaciones implican mercados y mercaderes, anticuarios y colecciones, envidias e intrigas por objetos que unos tienen y los otros no. Y ambiciosos que disimulan su avidez en el ya célebre “amor al arte”: “¡Soy tan

pobre!... dice Magus. Si deseo estos cuadros es por amor, ¡solamente por amor al arte!”.

Pero el “amor al arte” de Balzac y de sus personajes no bastaría para explicar la profusión de objetos que vemos en su literatura. En realidad, se trata de un fenómeno más general, de una experiencia a la vez literaria y sociológica: por una parte, Balzac inaugura una poética más consciente de la importancia de los objetos para inducir lo que Roland Barthes llamó “el efecto de realidad”, es decir, una dimensión material que dota de veracidad a la situación novelesca. Sus personajes no viven en universos etéreos, despoblados o tímidamente descritos, sino que habitan entre objetos que dan vida a los espacios cotidianos, y en los cuales recae una función elemental: *significar* el paso del tiempo, bien sea porque están rotos, averiados, empolvados, amarillentos o derruidos, o bien porque son objetos explícitamente ligados de pasado, como es el caso, por ejemplo, de las antigüedades que se venden en *La peau de chagrin*. A esta condición también se refirió Théophile Gautier, aunque en un tono menos sorprendido, menos abrumado que el de Gracq: “Hasta Balzac, la novela se había limitado a pintar una sola pasión: el amor. Pero el amor en una esfera ideal, alejado de las necesidades y de las miserias de la vida. Los personajes de esos relatos psicológicos no comían, ni bebían, ni habitaban, ni tenían cuentas con el sastre. Se movían en un medio abstracto como el de la tragedia”. Balzac es, en cambio, a los ojos de Gautier, “el arqueólogo del mobiliario social”.

Por otra parte, la obra de Balzac ilustra un interés generalizado por los objetos venidos de todos los rincones del mundo y de todos los siglos de la historia. Los objetos circulan y se exhiben con promiscuidad. Los comerciantes se multiplican y, ayudados por ellos, también proliferan los coleccionistas de todas las condiciones y de todos los bienes posibles. Observador avezado de su sociedad, el autor de los *Estudios de costumbres* no puede soslayar la pasión por los objetos que se afirma y se propaga en el siglo XIX. Si

el escritor los retrata en detalle en sus novelas es porque el hombre moderno les rinde un culto permanente en la vida cotidiana. No hay que olvidar, por lo demás, que es el momento en que se plantea la discusión sobre el patrimonio nacional y sobre la importancia de los vestigios materiales. La arqueología, herencia del espíritu romántico, se practica sin medida en la París que vivió Balzac, convertida de repente en campo de excavaciones: profesionales y aficionados buscan medallas, monedas, vajillas, vestigios, y no son pocos los que sueñan, al menos, con hallar un pedazo del Pont-Neuf conservado en el fondo del Sena. ¿No es este uno de los tantos oficios irrisorios que tantean Bouvard y Pécuchet? El objeto se vuelve un testimonio codiciado, una expresión tangible de la memoria. Todo participa de este entusiasmo por las cosas viejas, todo es propicio a la descripción detallada de los objetos vinculados al pasado. Por eso se ha dicho con justeza que el propósito de Balzac parece consistir en descender el noble modelo de la ruina romántica al mundo prosaico de la vida cotidiana: a la ropa, a los utensilios, a los muebles. Estrategia literaria y evidencia sociológica, la proliferación de objetos en la obra de Balzac no es más que el indicio de una pasión más amplia, la curiosidad, que antecede y sucede a sus treinta o cuarenta tomos.

II

La Bruyère dice: “La curiosidad no es un gusto por lo bueno o por lo bello sino por lo escaso, por lo único, por lo que uno tiene y los demás no. No es un apego a lo que es perfecto sino a lo que es codiciado, a lo que está de moda. No es una afición sino una pasión, y a veces tan violenta que sólo se distingue del amor y de la ambición por la pequeñez de su objeto”.

Si conviene citar al moralista así, in extenso, es porque representa la virulencia que empleó la Ilustración contra ese gusto por objetos que no tenían más nobleza que su relación con el pasado. Pero la virulencia es aquí prueba de impotencia: la



Estrategia literaria y evidencia sociológica, la proliferación de objetos en la obra de Balzac no es más que el indicio de una pasión más amplia, la curiosidad, que antecede y sucede a sus treinta o cuarenta tomos.

curiosidad y el coleccionismo, muy a pesar de La Bruyère, son dos formas de un fenómeno expansivo que había comenzado en los siglos xv y xvi, con el auge de las *Wunderkammern*, los *studiolos* y los *cabinets de curiosités*. Dejo a propósito las denominaciones en sus lenguas originales, muestra de la presencia viral de este gusto entre las coronas de aquellos tiempos. En particular, las colecciones de Rodolfo II y de Francesco I de Médici son ilustrativas de la obsesión que despiertan los objetos en las cortes europeas. Así, lo que La Bruyère describe con tono severo, esa “moda” y ese “apego”, se convertiría en una experiencia creciente durante toda la modernidad.

Al comienzo se trata de un *secreto*: el Emperador guarda con orgullo y desconfianza las maravillas procedentes de todos los rincones del mundo. Cultiva un arte de la clasificación a la manera de Plinio el Viejo: de un lado la Naturaleza (*naturalia*), del otro la Cultura (*artificialia*); de un lado la Ciencia, el saber; del otro el Arte, el placer. Sin embargo, en estos “cuartos de maravillas”, en estos “gabinetes de curiosidades”, formas primeras del coleccionismo, todo permanece entremezclado: la clasificación no es más que una ayuda a la mirada que favorece la vista de conjunto. Así se puede constatar en los cuadros de varios artistas cortesanos que pintaron estos espacios donde se exhiben las “maravillas” traídas de Oriente, o de esa otra gran despensa de objetos curiosos que fue el Nuevo Mundo. El juego consiste en reducir el mundo y la historia en un cuarto.

Luego, gracias a los comerciantes y a los coleccionistas, esta pasión se volverá

discreta: aquello que estaba encerrado en los castillos, el *objeto curioso*, se desplaza poco a poco a los espacios cotidianos. El comercio intenso que se ejerce durante los siglos xvii y xviii favorece la circulación de estos bienes que ya no están reservados a las élites sino que revelan una pasión que se difumina en todas las direcciones geográficas y sociales. Y el Emperador pierde el privilegio exclusivo de coleccionar curiosidades: comienza a gestarse, de manera cada vez más extendida, una relación con el pasado y con el mundo exterior a través de los objetos. En lugar de debilitarse, como lo hubiera deseado La Bruyère, la empatía provocada por los objetos no hace más que diversificarse y democratizarse a lo largo del siglo xviii. Su presencia en la vida cotidiana legitima su propagación en los tomos del escritor que se pretenda “realista”, pues si de realidades se trata, ¿cómo omitir esa pasión que se expresa en el coleccionismo de antigüedades, las Exposiciones Universales, la creación de los museos o la arqueología urbana? La curiosidad, ese “gusto por lo escaso” que hostigaba a La Bruyère, se afirma en el imaginario moderno y en la literatura que le sirve de reflejo.

Ahora bien, para hacer justicia a la variedad del fenómeno, precisemos que la cultura de la curiosidad no se limitó a la afición estética por los objetos de arte (*artificialia*) o al interés científico por plantas, animales disecados o caparzones (*naturalia*). De las colecciones de los primeros se alimentarían después los museos de arte; a partir de las colecciones de los segundos se conformarían, más tarde, los museos de historia natural. Pero los objetos que abundan en la

vida y obra de Balzac revelan una tercera pasión: la *memorabilia*, esa empatía que despiertan los objetos vinculados con la memoria, individual o colectiva, y la voluntad de coleccionarlos. Lo que empezó como una extravagancia reservada a las cortes, como un divertimento para hombres con poder, se convirtió en un delirio en el que muchos creyeron ver, en una medalla, en lugar de las opiniones de Suetonio, a la persona misma del Emperador en el Senado. Los objetos son tomados como entidades que sirven al trabajo de la memoria, y su legitimidad no depende ya de sus posibles utilidades científicas o de distinción social sino únicamente de su fuerza evocadora.

Sería tan arduo levantar el inventario del bazar universal como hacer el repertorio detallado de la *Comédie humaine*. No obstante, una breve historia de la curiosidad podría tranquilizar la estupefacción que nos causa, aún hoy, esa atención hipertrofiada en los objetos. Lejos del tiempo y de la sensibilidad de La Bruyère, Balzac se contenta con presentar lo que *es* en lugar de prescribir lo que *debe ser*. Tal vez pensaba como Baudelaire cuando dijo, hablando de La Bruyère, que era un “simple moralista pintoresco”; y hablando de la curiosidad, que “se convirtió en una pasión fatal e irresistible”.

III

Muy anterior a Balzac, el interés por los objetos continúa expresándose después de él. En una carta de 1912, Rilke temía pertenecer a la última generación que establecía una relación de familiaridad con las cosas: “Para los padres de nuestros padres, una casa, una fuente, una torre, su vestido, su abrigo, eran todavía objetos infinitamente familiares; casi todo era para ellos un receptáculo en el que encontraban algo humano y seguían acumulando en él algo humano. Hoy, América nos bombardea cosas vacías e indiferentes, con apariencias de cosas, con *simulacros de vida*. . . los objetos amados, vividos, cómplices, se vuelven cada vez más escasos y no tenemos cómo remplazarlos. Quizás somos los últimos en conocer

objetos así”. Destaco la expresión “objetos vividos”, muy cercana a “objetos de memoria”, y que hace pensar, también, en objetos que contienen un momento pasado, una hora lejana, un instante perdido en el tiempo. Un año después, en 1913, aparecería el primer volumen de la búsqueda de Marcel, de cuya taza de té emergió todo Combray.

El episodio es bien conocido: invitado a la casa de sus padres, Marcel, el narrador, remoja una magdalena en una taza de té y, “de golpe”, recuerda las casas, las plazas, “el pueblo y sus jardines”, los personajes y los lugares de su infancia. Poco antes de ese contacto revelador con la magdalena, el personaje ya había reflexionado sobre la relación entre objetos y memoria: “Considero sensata la creencia celta según la cual las almas de aquellos que hemos perdido están cautivas en algún ser inferior, en una bestia, en un vegetal, en una cosa inanimada, perdidas para nosotros hasta el día, que para algunos nunca llega, en que pasamos cerca del árbol o poseemos el objeto que les sirve de prisión”. Luego, como si esta creencia lejana le aportara una lección sobre su propia vida, Proust vuelve sobre el tema en boca de su personaje: “Lo mismo sucede con nuestro pasado. No vale la pena tratar de evocarlo, todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles: el pasado se esconde por fuera de su dominio y de su alcance en algún objeto material (en la sensación que nos produciría este objeto), en el menos pensado. Del azar depende que encontremos o no este objeto antes de morir”. Los objetos adquieren entonces una nueva dimensión: no son un instrumento del *saber*, como en el caso de las curiosidades naturales, destinadas a satisfacer una afición con fines científicos; no son, tampoco, instrumentos del ocio, del gusto y del *placer*, como los objetos de lujo que exhibían en sus palacios, orgullosos y desconfiados, los emperadores modernos. No son, en suma, instrumentos que visibilizan el *poder*: para el personaje de Proust los objetos son instrumentos de *memoria*, puentes efectivos con el pasado, vías

expeditas e inevitables en la búsqueda del tiempo perdido.

A pesar de los temores de Rilke, su generación y la de Proust no sería la última en establecer una intimidad con los objetos de memoria. La literatura contemporánea nos ofrece una ilustración inmejorable de memorabilia, prueba de su vigencia en el imaginario literario y en la vida social contemporánea. Se trata de *El museo de la inocencia*, novela-museo, museo-novela, del escritor turco Orhan Pamuk. El autor de *Me llamo rojo* no oculta sus deudas con la tradición novelística inaugurada por su colega de los “treinta o cuarenta tomos”: “Balzac fue el primero en integrar este gusto social e individual por los objetos y las cosas viejas en el paisaje de sus novelas”. Sin embargo, *El museo de la inocencia* lleva la apuesta más lejos: además de la historia de amores truncados, la novela es una doble colección progresiva: la del narrador y la del escritor. Kemal, el protagonista, va acumulando objetos ligados a su amada Füsün y a la Estambul de los años setenta. Su empresa consiste en buscar el tiempo perdido en los objetos: “El poder que tienen los objetos para desencadenar recuerdos motiva a Kemal a volverse coleccionista”, según declara el propio autor. Y al margen de su personaje, de anticuario en anticuario, el escritor busca y encuentra los objetos evocados en la historia. Su empresa consiste, también, en buscar en los objetos el tiempo perdido.

Para ver los objetos de memoria descritos en *El museo de la inocencia* hay que ir al Museo de la Inocencia, al que se llega por una calle adoquinada y pendiente del barrio Beyoğlu, en la orilla occidental de Estambul. Al otro lado del Bósforo

sobresalen las cúpulas y las torres puntiagudas de mezquitas legendarias. Muy cerca del museo, en la calle misma que conduce a él, están los anticuarios que frecuentó Pamuk durante la escritura de la novela. Al cabo de los años y de las páginas, el inventario era suficiente para fundar un museo que aliviara la incapacidad de ver, y no solo de imaginar, los objetos que se describen en el relato. El visitante del museo se confunde con el lector de la novela: cada capítulo es una vitrina; cada vitrina, la realización material de los capítulos. El museo se *lee*, la novela se *ve*. La memoria *imagina*, la imaginación *rememora*. La novela confiere una dimensión imaginaria al museo, el museo dota de realidad a la novela. Ahí está el arete que perdió Füsün en los movimientos nerviosos del amor. Y los saleros de su casa, los relojes de su casa, los cubiertos de su casa y su casa misma, convertida en un museo que visitamos al ritmo de la novela. Ya no hará falta imaginar una historia para los objetos que vemos en los museos. Ya no hará falta suponer un “bazar universal” para ver el inventario que sustenta la ficción. Colección novelada, novela de coleccionista, lo cierto es que *El museo de la inocencia* actualiza lo que Proust nos enseña de nosotros mismos, a saber, la esperanza que tenemos de encontrar un objeto que guarde un momento perdido de nuestra vida: “como sucede con las almas de los muertos en algunas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, una vez muerta, se encarna y se oculta en algún objeto material. Ahí permanece cautiva para siempre, a menos que encontremos ese objeto. A través de él la reconocemos, la llamamos y vuelve a nosotros”. ■



Pablo Cuartas (Colombia)

Medellín, 1984. Estudió Ciencia Política en la Universidad Nacional de Colombia. Realizó una maestría en Sociología contemporánea en la Universidad René Descartes - Sorbonne Paris V. Actualmente adelanta estudios doctorales en la misma universidad, bajo la dirección de Michel Maffesoli. En 2009 obtuvo la VI Beca de Creación Artística de la Alcaldía de Medellín (Ensayo - Jóvenes inéditos) y el mismo año publicó *El rey está desnudo. Ensayos sobre la cultura de consumo en Medellín* (La Carreta Editores).



HEROÍSMO sobre ruedas

A propósito de *El ciclista* de Tim Krabbé

JUAN
CARLOS
ORREGO
ARISMENDI

En un peculiar libro aparecido hace un lustro, *Elogio de la bicicleta* (2008), el antropólogo francés Marc Augé propone una teoría audaz para explicar por qué ningún ciclista francés ha vuelto a ganar el Tour de Francia después de Bernard Hinault, coronado por última vez en 1985: ya habrían acabado, en el país galo, los días en que se podía ser héroe cotidiano sobre una bicicleta, experiencia sine qua non para el surgimiento del mítico propósito de ganar la afamada competición. Por haberse extinguido los obreros en bicicleta en la campaña francesa —es lo que sugiere el antropólogo—, hoy en día nadie conoce, allí, el heroísmo básico del que beben espiritualmente los campeones. Mientras tanto, en España e Italia, donde todavía quedan carteros desharrapados y *ladrones de bicicletas*, los campeones de vueltas, giros y tours se cosechan por montones.

Quién puede dudar de que la viñeta posmoderna de Augé —esa en que, supone uno, los Renault y los Citroën han reemplazado hasta a los burros— es tendenciosa, y tiene más de impresionismo que de etnografía. Pero, al mismo tiempo, quién puede dudar de que el ciclismo francés se ha hecho pusilánime en las últimas

tres décadas; basta considerar que el último nativo que tuvo protagonismo visible en el Tour fue Richard Virenque, quien, como si fuera uno de los escarabajos colombianos de los años ochenta, se conformó con ganar la camiseta de pepas rojas del líder de montaña y con alzar los brazos en la meta una o dos veces por año. El último francés que subió al podio antes que él, Laurent Fignon, solo es un poco menos patético: todavía se le recuerda, ridículo y malgeniado, cruzando la meta en la última etapa de 1989, en la contrarreloj de París, y perdiendo el campeonato con Greg Lemond por solo ocho segundos. Pareciera que el último héroe legítimo del ciclismo francés hubiera sido Jean-François Bernard, quien a pesar de su juventud luchó a brazo partido con Stephen Roche y “Perico” Delgado en el Tour de 1987, y quien, como Eddy Merckx en 1970, ganó la mítica etapa del Mont Ventoux al precio de desmayarse por hipoxia sobre la raya de meta. Gloria francesa y desgracia colombiana, por lo demás: en esa etapa, Bernard pulverizó los cronómetros y relegó al segundo lugar de la cronoescalada —por más de un minuto y medio— al mejor “Lucho” Herrera.

A un lado de las anécdotas, y de vuelta al libro de Augé, interesa particularmente su manera de entender qué es lo que hace al “héroe perfecto” del ciclismo: “el coraje, la inteligencia, el buen porte y la desgracia” (Augé, 2009: 26). Obviamente que el coraje; pero la desgracia, en no poca medida la desgracia, es lo que conforma ese heroísmo. Por lo menos así queda claro en *El ciclista*, novela autobiográfica del holandés Tim Krabbé —ciclista profesional y campeón de ajedrez, nacido en Ámsterdam en 1943—, aparecida originalmente en 1978 y publicada en español, en varias ediciones, en 2010. Que el heroísmo sobre dos ruedas tiene que ver con lo aciago lo prueba el solo plan general de la novela, en la cual se narra la participación de Krabbé en el Tour

del Mont Aigoual y cómo, sobre la misma línea de llegada, perdió la competencia con un petimetre de 19 años.

Llama la atención que no haya más novelas sobre ciclismo, o, más exactamente, que su número sea inferior al de las obras literarias que se interesan por el boxeo o el fútbol. En un estrecho cuadrilátero y en 48 minutos de pelea sólo podría alojarse, a duras penas, un cuento monótono. En el fútbol la cosa no es distinta, por más que el campo mida cien metros de largo y el partido dure 90 minutos: sería preciso recurrir a las extenuantes estrategias dilatorias del *anime* —recuérdese la pintoresca serie *Supercampeones 2000*— para enmarcar allí una novela, así fuera la más breve. Por eso las obras maestras del fútbol literario anidan también en el cuento, y el mejor libro largo sobre el “deporte rey”, *Fiebre en las gradas* (1992) de Nick Hornby, es una reunión de crónicas pergeñadas a lo largo de varias décadas por un erudito y filosófico hincha del Arsenal, esto es, la suma rumiante de mil y un partidos. Otra cosa ocurre cuando el tema por tratar es una carrera ciclística de cientos de kilómetros a lo largo de valles y montañas que puede, con total autonomía, convertirse en la mejor aventura personal; aun así, ninguna historia de esa índole se ha hecho canónica en la historia de la literatura universal, pues están lejos de ese estatus *El Faraón o sin nada entre las manos* (1984) del narrador tolimense Héctor Sánchez y “El ciclista de San Cristóbal” (1973) del chileno Antonio Skármeta, un relato que se interesa más por la agonía de la madre del competidor que por la carrera propiamente dicha.

En *El ciclista*, Krabbé integra la trama aventurera de la carrera —el Tour de Aigoual del 26 de junio de 1977— con la reflexión y el anecdotario del especialista ciclístico. De nuevo en el tema que aquí más interesa —el dolorido heroísmo—, debe advertirse que la compleja armazón del libro deja ver, por un lado, a un narrador-personaje que



habla con cruda franqueza de su dolor a lo largo de 137 kilómetros, y, por otro, a un historiógrafo del ciclismo que sabe contar, por ejemplo, la historia de la muerte del británico Tom Simpson —ahíto de anfetaminas— en la subida al Mont Ventoux del Tour de Francia de 1967. Los párrafos de ambos temas se suceden con regularidad, de modo que la carrera va aproximándose a la meta con la velocidad suficiente para sentir el vértigo de la adrenalina, al mismo tiempo con la pausa necesaria para nutrir el noticiario ciclista de datos tan preciosos como inútiles. A propósito de esto último, resulta muy ilustrativo un chisme de Krabbé sobre el monumento que, en el monte maldito, guarda la memoria de Simpson: “Siempre que paso por delante lo saludo: ‘Hello, Tom’. En el Tour de Francia de 1970 Merckx se quitó la gorra a pesar de que el sol era abrasador y a él le había cogido la pájara” (Krabbé, 2010: 106). El mismo refinamiento enciclopédico también permite saber de otra batalla contra la adversidad: la del ganador de la clásica Milán-San Remo de 1910, quien tuvo que guarecerse de una tormenta de nieve, bajo un abrigo rocoso, durante media hora.¹

A pesar del lustre de la historia ciclística universal, lo que está en el centro del libro es la gesta particular de Krabbé. Por supuesto, una cosa se nutre de la otra: contar al mismo tiempo su historia y la de los grandes campeones pone al narrador en situación de gozar de los atributos de los héroes; el primero de todos, el de sobreponerse a las desgracias. Mientras que Hinault, en la Dauphiné Libéré de 1977, cayó a un barranco y se repuso para coronarse campeón —“entró en el precipicio como ciclista y salió de él como vedette”

(54)—, el narrador sale del bache de un dolor muscular demoledor y de un pinchazo inoportuno para arrimarse a la meta. Krabbé acerca su figura a la de los grandes corredores al sugerir que lo que justifica montarse en la bicicleta es algo mucho más visceral que los trofeos: “En entrevistas a ciclistas que he leído y en las conversaciones que he mantenido con ellos siempre acaba saliendo lo mismo: lo mejor de todo es el sufrimiento” (118). Es claro que tal aserto echa por tierra la teoría de Augé respecto de la ausencia del heroísmo francés, puesto que, sin que importen los títulos ganados, el sufrimiento individual nunca ha dejado de estar al orden del día. El Tour va por dentro.

Tampoco se sostiene en pie la idea de Augé de que el heroísmo esté compuesto de inteligencia. Krabbé —quien sin duda sabe de qué habla— tiene para sí que el ciclismo y el ajedrez son deportes opuestos a propósito del esfuerzo intelectual que exigen: mientras que el deporte ciencia pide genialidad en el jugador, el deporte sobre ruedas recomienda que su cabeza esté en blanco. Sobre la bicicleta no hay otra cosa que un animal obstinado: “Uno tiene poca conciencia encima de una bicicleta. Cuanto mayor es el esfuerzo que hace, menos conciencia tiene. [...] La frase machacona de alguna canción, una división que empiezas de cero y otra vez, la furia magnificada que sientes contra alguien bastan para llenar tus pensamientos” (40). Efectivamente, lejos del raciocinio de cualquier Capablanca, las asociaciones mentales del ciclista Krabbé van por la misma senda que las del narrador de *Hambre* (1890), la obra maestra de Knut Hamsun: un narrador a quien su locura lo lleva a inventar palabras mientras deambula sin propósito por las calles de Oslo; por su



parte, escribe Krabbé: “Una vez me obligué a mí mismo a pensar una palabra al azar. Totalmente al azar. ¿Se puede? Y de pronto ahí estaba: Batuvu Grikrik” (41). A diferencia del famélico personaje de Hamsun, el ciclista sí tiene el propósito de cumplir con un itinerario fijo —de hecho, esa es su única realidad—, y de ahí que sea mayor su necesidad de desviar para distraerse del esfuerzo físico.

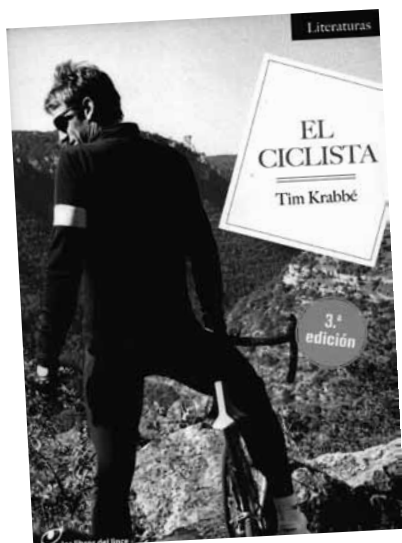
La tensión de la novela —y de la carrera— proviene justamente del divorcio entre el cuerpo y la cabeza del ciclista. La participación de Krabbé en el Tour de Aigoual es la historia de las decisiones que, en esa coyuntura más o menos esquizofrénica, se toman sobre la carretera: tolerar al primer escapado, dejar que se fuguen los verdaderos rivales, salir en pos de ellos, atacar para tomar la punta, levantar el *sprint* en el momento correcto. Llena la cabeza con la sola conciencia del dolor y del ahogo, el cuerpo se confía al instinto de sus impulsos y ejecuta lo que, desde fuera, los más cándidos ven como los movimientos de una sesuda estrategia. Incluso cuando la conciencia de la extenuación se borra en razón de su mismo exceso, el cuerpo llega a hacerse cargo de su propio cansancio: “Y a veces el sufrimiento acaba cuando te dejan atrás, pero eso es lo de menos. En tales circunstancias tu cuerpo se hace cargo de la situación, mientras tú lo observas anonadado” (133). Es por eso que, para ser ciclista, basta que haya una meta en algún lugar: la sola obstinación del bruto —en la que no deja de haber, en todo caso, un poso de vanidad— se encargará de hacer lo demás.

A pesar de todo, la novela de Krabbé logra probar que sí es posible una inteligencia específica de ciclista; por lo menos en

Krabbé acerca su figura a la de los grandes corredores al sugerir que lo que justifica montarse en la bicicleta es algo mucho más visceral que los trofeos: “En entrevistas a ciclistas que he leído y en las conversaciones que he mantenido con ellos siempre acaba saliendo lo mismo: lo mejor de todo es el sufrimiento”.

aquellos en quienes corre la sangre genuina de la disciplina. Por más que el sufrimiento o el esfuerzo animal impidan concentrarse en aspectos técnicos o estratégicos, al ciclista le queda el recurso de refugiarse en la evocación histórica. Dicho de otro modo: si de lo que se trata es de distraerse del dolor, nada mejor que hacerlo pensando en los mitos; si la subida al Mont Aigoual rompe las piernas, el esfuerzo será más llevadero si el corredor llena su cabeza con las imágenes de Eddy Merckx o Charly Gaul agonizando de asfixia en la cima del Mont Ventoux. Lo que alimenta al heroísmo y al mito no serían, en consecuencia, las imágenes cálidas de la vida cotidiana —las estampas de esos obreros en bicicleta y con pan francés en la canasta que tanto parece añorar Marc Augé—, sino las gestas reales propias del deporte. Los buenos antropólogos han preferido creer que la génesis del mito no es otra cosa que el mito mismo; a un mito siempre lo precede otro, y ninguno es el último. El poco lustre del actual ciclismo francés solo puede significar que el último mito —Hinault— ha estado, por razones contingentes, curiosamente alejado de su actualización.

El ciclista no sería, pues, una novela conformada por dos discursos distintos: la



narración de la carrera y la inserción de retazos enciclopédicos del ciclismo mundial. En realidad, solo habría una línea narrativa: la que trata de un ciclista que se esfuerza por ganar el Tour del Mont Aigoual y quien, demolido por el cansancio, invoca historias del gremio que estratégicamente le sirven de alimento espiritual. A veces las anécdotas recordadas son las de los grandes ciclistas, pero otras corresponden a episodios de la vida del propio Krabbé: su debut ciclistico, sus otras carreras, las frustraciones del pasado, las pequeñas glorias personales. De ahí que, cuando disputa el *sprint* final con el joven fanfarrón Reilhan, a su cabeza acuden las imágenes de las competencias atléticas de la infancia, ganadas a las niñas con base en su superioridad biológica. Solo para la derrota final no hay imagen paralela, pues justo allí se deshace el sueño —o la pesadilla— de la competencia y queda el dato histórico que ha de aglutinarse

en la memoria. Es legítimo suponer que cuando Krabbé corrió el siguiente *critérium* ciclistico o cuando disputó una nueva carrera al *sprint*, sus fuerzas provinieron del recuerdo de su derrota en Aigoual. Por lo demás, ¿cómo podría haber recordado las etapas previas de una carrera en que, para sobrevivir, tuvo que distraerse?

En conclusión habrá que decir que el ciclismo, más que pedir heroísmo, lo produce. Lo que es esencial en ese tipo de héroe es el gesto desinteresado que lo lleva a subir a una bicicleta para reventar de dolor, olvidarse de sí mismo en buena medida y alimentarse del lustre de las leyendas ajenas. Tim Krabbé lo expresa a su modo cuando sopesa lo que debería explicarle a una curiosa muchacha que ve pasar la carrera desde el andén: “Jamás podría hacerle entender que no me he metido en el ciclismo porque quiera adelgazar, porque me horrorice cumplir los treinta, porque me haya desilusionado de la vida de los bares, porque quiera escribir este libro o por cualquier otra razón, sino única y exclusivamente porque quiero correr en bicicleta” (67). Los medios justifican el fin. **■**

Notas

¹ Es curioso que Krabbé no aporte el nombre del protagonista de esa hazaña bajo la nieve. Se trata de Eugène Christophe, ciclista francés ligado a otras historias entrañables: basta considerar que fue el primer ciclista líder del Tour de Francia al que le hicieron vestir el *maillot jaune*. Él mismo dijo que se sintió ridículo, pues un aficionado lo comparó con un canario.

Bibliografía

Augé, Marc (2009). *Elogio de la bicicleta*. Barcelona: Gedisa.
 Krabbé Tim (2010). *El ciclista*. Barcelona: Los Libros del Lince.



Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)
 Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.



PEDRO
ADRIÁN
ZULUAGA

EL DOCUMENTAL DEL YO

y otras no ficciones contemporáneas

El documental ha estado vinculado a la tradición de lo que Bill Nichols (1998) llama “los discursos de la sobriedad”, es decir, aquellos enunciados textuales —en la acepción flexible del término texto— que tratan de explicar el mundo de forma racional. Según esta clasificación, que funciona de manera amplia en las convenciones del consumo audiovisual, el documental es un “compartimento estanco” que se separa de otros discursos audiovisuales por características como la objetividad y el apego al registro de lo real.

Esta idea ha permanecido vigente a pesar de que incluso teóricos tempranos del documental, como John Grierson, hablaron de él como una “interpretación creativa de la realidad” y que con esa definición pusieron el acento en los aspectos de mediación, selección e intervención que definen toda imagen fotográfica y por extensión audiovisual. En una obra canónica en las huestes del documental, la de Robert Flaherty, ya era clara la manera como este documentalista estadounidense provocaba o ponía en escena determinadas situaciones en provecho de una mayor estructuración dramática, o sea, como “dirigía”, con procedimientos cercanos a los de un director de ficción.

Con el paso de los años, la evolución de la tecnología cinematográfica y la diversificación de canales e instancias para el consumo audiovisual, el estatuto del documental ha sido puesto en crisis o ha incorporado otras demandas y nuevos horizontes de

expectativas por parte de los espectadores, sin que estas sacudidas se contradigan con la supervivencia de los lugares comunes antes mencionados. Pero quizá nunca como ahora la construcción de relatos documentales se ha visto abocada a ampliar su repertorio de temas, áreas de interés o recursos estilísticos. Sin duda, esto no ha ocurrido *ex nihilo*. La transformación del documental viene respaldada por hechos sociales de más largo alcance y se corresponde con otros cambios que afectan el sentido mismo de lo que entendemos por vida pública, privacidad o identidad, entre otras categorías.

El ensayo que sigue pretende nombrar algunas de estas coordenadas y situar su área de influencia. Como es notorio, usaré con frecuencia la metáfora del territorio, que considero apropiada para ubicar las zonas, las permanencias, los desplazamientos o los intercambios que se han producido en este espacio de creación, en este discurso, que hoy en día goza de una vitalidad impresionante.

El documental contemporáneo ha logrado dicha fortaleza saliendo de una zona segura y confortable donde la comodidad de su espectador no es confrontada, como ocurre en buena medida en los documentales que en el argot del medio se adjetivan como televisivos y que se caracterizan por su voluntad totalizante y explicativa, y caminando hacia una zona de riesgo.

El desplazamiento de lo privado a lo público

Nostalgia de la luz (2010), del veterano y emblemático documentalista chileno Patricio Guzmán, comienza con la voz del propio director; el recurso de la voz en *off* se ha usado con frecuencia como un recurso simétrico frente a la mencionada ambición totalizante y explicativa y por eso se asocia al documental convencional. Sin embargo, aquí Guzmán, un director que viene de la escuela del Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, más preocupada por encontrar la tesitura de lo colectivo —el pueblo era el agente de la historia para los intelectuales y artistas de la izquierda

latinoamericana—, se aproxima a la confianza, al susurro de lo íntimo:

El viejo telescopio alemán que he vuelto a ver después de tantos años, todavía funciona en Santiago de Chile. A él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos [la cámara hace un recorrido por objetos domésticos], que podrían haber sido los mismos que vi en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa del cielo. La vida era provinciana, nunca ocurría nada y los presidentes de la república caminaban por la calle sin protección. El tiempo presente era el único tiempo que existía. Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos, esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma.

¿Qué ha ocurrido para que la voz asertiva de las ciencias sociales —cuya estructura argumentativa el documental trató de emular— se haya visto transformada en una especulación, en un tanteo cercano a las incertidumbres de cualquier confesión? Sin duda se han redefinido las fronteras que separaban lo público y lo privado, como han dado cuenta desde hace unos años muchos teóricos culturales. La esfera pública, aquel lugar que en la antigüedad clásica se consideró el espacio apropiado para ejercitar la virtud —la *areté* griega, la *virtus* romana— o si se quiere para la autenticidad, ha sido condenada a la sospecha. Si bien esto no ocurre por primera vez en la historia —habría que recordar la extendida metáfora del *theatrum mundi*, común a varias épocas— hoy por hoy coincide con otra crisis, en concreto aquella que la posmodernidad

llamó “la crisis de los grandes relatos”, que como consecuencia ha generado la inflación de las pequeñas historias.

Aquí y ahora el cuerpo social es invadido por una especie de cáncer: la proliferación de relatos del yo. Se trata del “espacio biográfico”, nombrado por teóricos como Leonor Arfuch (2002), o de la “ilusión biográfica”, descrita por Pierre Bourdieu (1997: 74-83). Es un nuevo contrato o pacto social —la promesa de decir la verdad sobre sí mismo, como define Philippe Lejeune (1994) el pacto autobiográfico— que legitima los enunciados en primera persona, o incluso puede llegar a considerarlos como la única inscripción posible (y sincera) en la trama de los discursos.

En esta multiplicación de la subjetividad en los dominios de lo público o en esta “intimidad como espectáculo”, como la llama Paula Sibila (2008), algo parece tratar de afirmarse y hacerse sólido. Como si a la fugacidad de la experiencia opusiéramos lo permanente de las palabras y las imágenes. Como si la “ilusión de eternidad” (Lejeune) no contara más que con la universalidad del relato (Barthes), en ausencia ya asumida de otras ideas trascendentes. El pasado, tanto personal como colectivo, se ha convertido en un santo grial, pero de estructura porosa y cambiante, y todos vamos en su búsqueda. Esto parece hacerse más fuerte en países o personas con identidades lastimadas por procesos conflictivos. Pero, por supuesto, ningún país ni ninguna persona escapan a la experiencia del trauma.

Y en el sujeto es donde el pasado emerge y se transforma. Beatriz Sarlo dice al respecto:

La identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por *las estructuras*. Se ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera ‘ideología’ o ‘falsa conciencia’, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral o el testimonio han devuelto la

confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada (2005, p. 22).

Diarios, entrevistas, perfiles, retratos, historias de vida, Facebook, *realities*, *talk shows*, cartas, literatura testimonial de la alta y la baja cultura, se revelan como síntomas de esta construcción de memoria personal y social que en muchos casos se ocupa de delinear y reinventar el pasado. Es una obsesión colectiva por no perderse en lo indeterminado, por encontrar el afecto y la intimidad. No importa si, al decir de Hannah Arendt (2009), “lo único que [ahora] tenemos en común son los intereses privados”. Lo propio, la personalidad, el carácter fungen como una compensación simbólica frente a las derrotas que nos inflige el mundo.

Dentro de esa lógica más amplia es que se puede ubicar lo que Bill Nichols y otros teóricos cinematográficos definen desde hace un buen tiempo como el giro subjetivo, el cual está colonizando el cine de no ficción: el yo ha adquirido entonces una carta de legitimación en un cine comúnmente asociado al mundo de los contenidos objetivos, distanciado, carente de implicación emocional. Este giro copernicano hacia un modo de exposición performativa corresponde a un estado del mundo donde se impone la opacidad y la sospecha, y la subjetividad parece, como se dijo antes, el único *locus* de sinceridad posible.

Buena parte de este nuevo cine de no ficción no solo está fuertemente asentado en la memoria personal (que siempre es a su vez colectiva e intersubjetiva), sino que además utiliza procedimientos que pueden estar ligados a la encuesta policial, al diván psicoanalítico, a la investigación periodística. El teórico y profesor Jordi Balló, asociado al Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra (lugar de irradiación de muchos de estos filmes), define esta tendencia como un relevo de la novela social del siglo XIX, para afirmar su capacidad de

comprender los mecanismos de funcionamiento del cuerpo social y el yo dentro de esa compleja estructura. Un cine que podría escribir y describir la comedia humana.

Pero este cine de la memoria requiere de mediaciones, pues la memoria debe, de algún modo, ser certificada. Y es ahí donde entra el archivo (cartas, imágenes audiovisuales de distinta procedencia, fotografías, documentos, objetos) a cumplir este papel. Pero es sobre todo a la imagen (audiovisual y fotográfica) a la que se recurre con frecuencia porque esta tiene “autoridad como huella de la realidad” (Giraldo, 2010: 21). De algún modo, estas imágenes acumuladas y encerradas entre anaqueles, es decir, archivadas, en manos de los nuevos documentalistas recuperan una suerte de “aura”, pero no por la presencia de quien las tomó o registró (en el sentido que Benjamin le atribuía al aura en la pintura) sino por la huella de los sujetos fotografiados. Es ahí donde el *found footage* o metraje encontrado se vuelve central en el documental contemporáneo, pero siempre bajo la lógica de activar nuevos sentidos en ese archivo.

Los pioneros

Pero hasta ahora a este repaso le faltan las referencias en las cuales el lector pueda encontrar el desarrollo de estas ideas teóricas. Lo curioso es que el cine, que desde otro lugar común fuertemente asentado es un reproductor de la realidad en el sentido de que supuestamente la refleja, por el contrario con frecuencia la modifica, o por lo menos presiente y anticipa cambios que luego se afirman en el orden social. Así, la fuerte presencia subjetiva en el documental actual ya estaba en filmes tempranos de Chris Marker o Agnès Varda. Ellos anticiparon lo que en los últimos años se ha dado en llamar filme-ensayo (una forma teorizada, entre otros, por Antonio Weinrichter y Arlindo Machado) o filme performativo: un tipo de película híbrida, libre y experimental, sin traumatismos a la hora de combinar géneros, formatos y técnicas —ficción, documental, animación, fotografía, etc.— y

sin falsos pudores para expresar una postura personal o hacer un guiño autobiográfico. Ya este giro performativo también había sido nombrado por Bill Nichols en *La representación de la realidad*.

“El filme performativo —escribe el colega ecuatoriano Christian León en su blog *Vía visual*—, tiene un alto valor imaginario, testimonial y autobiográfico a partir del cual se filtran los hechos reales. Apela a libertades poéticas (*flashbacks*, imágenes congeladas, planos fragmentarios, partituras musicales) y a formatos poco convencionales altamente subjetivados (el diario íntimo, la confesión, el testimonio). En este sentido se parece al cine experimental y de vanguardia, pero a diferencia de estos desconfía de la autonomía fílmica y plantea una reinserción de la obra en su contexto social y cultural” (León, 2009: s.p.). En años recientes, documentalistas como los estadounidenses Alan Berliner y Barbara Hammer o el argentino Andrés Di Tella, le han dado continuidad a esa herencia de los pioneros.

En *The Family Album* (1986), por ejemplo, Berliner usó exclusivamente fragmentos de películas caseras ajenas, y en su filmografía documental ha explorado de forma inagotable lo que significa el entorno familiar. Hammer, por su parte, se ha aprovechado del cine documental para tomar posiciones en torno a los roles de género (es públicamente lesbiana) e investigar sobre temas como la familia o la vejez, y recientemente para rastrear su propia enfermedad (un cáncer). En *Nitrate Kisses* (1992), Hammer utiliza imágenes recuperadas de distintos archivos y documenta poética y políticamente la cultura gay y lesbiana norteamericana, de la que ella misma es un eslabón. El documentalista se involucra y la presumida distancia —y sobriedad— con su tema queda abolida.

Otros directores, como James Benning, han hecho una obra fundamentada en el diario de viaje y en la representación del paisaje; este último es redescubierto bajo su mirada en un tono neoromántico. Aparentemente apolíticos o políticos en

tono menor, estos filmes de Benning son por el contrario manifestaciones en contra de la vida convertida en una batalla ideológica, como ocurre en los filmes documentales de Michael Moore. En *Ten Skies* (2004), Benning quiso hacer una proclama antibelicista en unos Estados Unidos programados para la guerra. “Fue al filmar los diez cielos cuando Benning comprendió que estaban llenos de actividad, que se producían en ellos ‘auténticas batallas plásticas’” (Pawley, 2009: s.p.).

Colombia y Latinoamérica

Cuchillo de palo (2010), un documental de la paraguaya Renate Costa, realizado en el marco del Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra, también empieza, como *Nostalgia de la luz*, con una primera persona confidencial.

Asunción, una ciudad que le da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá. Es como que me señala cuánto nos cuesta mirar hacia atrás. Suelo venir mucho al río, a darle la espalda a la ciudad, a mirar lo que ella no ve. Hay algo ahí, entre esa luz y esa oscuridad. Algo, que todavía no logro ver.

Pero al igual que la película de Patricio Guzmán, *Cuchillo de palo* no se queda en una visión solipsista del mundo. El documental de Costa denuncia la purga contra 104 homosexuales durante el régimen de Stroessner, uno de los cuales fue su tío, quien apareció muerto en extrañas circunstancias. La película está construida como una investigación policial que busca esclarecer un crimen pero donde la sobrina del muerto funge de investigadora con apenas el arma de su cámara, su curiosidad y su capacidad de hacerse y hacer preguntas incómodas. En *Nostalgia de la luz*, asimismo, el tono de lo íntimo que está al comienzo va cediendo su lugar al encuentro con dos tipos de realidades que se miran como en un espejo: los científicos que en el desierto de Atacama buscan cuerpos celestes muertos y las mujeres que buscan los hijos o

nietos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. De manera que este cine reciente, aunque es vehículo para aclarar y relatar la memoria personal, siempre encuentra lo común e intersubjetivo.

En Colombia, donde el documental ha tenido un importante papel de contra-información y denuncia —por ejemplo, en los emblemáticos documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva—, muy pocas películas se han arriesgado a construir el yo performativo, por lo menos en la dimensión elaborada por Nichols y otros teóricos. Solo recientemente, obras documentales como *De(s)amparo Polifonía Familiar* (2002) de Gustavo Fernández, o *Migración* (2008) de Marcela Gómez, pisan esos terrenos. En el primero, el documentalista antioqueño se centra en su propia familia, pero en su recorrido narrativo va dejando ver las marcas del contexto social. En *Migración*, por su parte, la caleña Marcela Gómez utiliza distintos tipos de archivo —fotografías, videocartas, grabaciones caseras, conversaciones por internet, *mails*— para contar la historia de separación de su familia, una parte de la cual ha emigrado a Estados Unidos. Por último, en *Frente al espejo* (2009) y *En la ventana: Diario de una mujer joven* (2011), Ana María Salas desarrolla las dos partes de un extenso diario personal en imágenes grabadas durante casi diez años. También aquí se trata de un desarraigo, en tanto Salas es una joven estudiante colombiana en Francia, país en el que se graba la mayoría de las imágenes. Lo que salva a estos trabajos de un mero ejercicio de exhibicionismo es la autoconciencia de los realizadores, su reflexión sobre los mecanismos de articulación de los relatos (esta pregunta por el sentido de lo que se está haciendo cuando se graba y luego cuando se intenta construir una narración a partir de fragmentos dispersos es permanente en los documentales de Salas) y su interés en encontrar vínculos entre lo personal y lo social.

Respecto al uso del archivo y su relectura por parte de los documentalistas colombianos, merecen la pena destacarse

16 memorias (2008), de Camilo Botero, y varios documentales de Óscar Campo, entre ellos *Informe sobre un mundo ciego* (2001) y *Cuerpos frágiles* (2010). En *16 memorias*, Botero se da a la tarea de recuperar un extenso archivo de imágenes en movimiento filmadas en Medellín entre las décadas de 1940 y 1970 por el fotógrafo Mario Posada. Se trata de registros familiares con una gran calidad en el encuadre y la concepción fotográfica. A partir de este material, Botero y su guionista Carol Ann Figueroa recrean una historia desde el punto de vista de un niño y su proceso de crecer y descubrir el mundo, una perspectiva entre muchas posibles frente a los sentidos y significados de este archivo. Campo, un director mucho más enfocado en la reflexión política, utiliza imágenes de noticieros y de otras grabaciones televisivas, tanto en *Informe sobre un mundo ciego* como en *Cuerpos frágiles*, para interrogar esas imágenes como índices de un momento histórico. En el primer caso construye una especie de documental de ciencia ficción que en la tradición del informe para una academia kafkiano da cuenta de una hipotética Cali del futuro, posterior a las devastaciones provocadas por una secta que ha tomado el control del mundo. En *Cuerpos frágiles*, Campo utiliza las imágenes del cubrimiento noticioso de la muerte de Raúl Reyes en Ecuador, para preguntarse por la legitimidad de los estados que aunque asumen supuestamente la defensa de la vida también controlan las formas de la muerte; cómo y por qué un estado se siente con la potestad de matar. Ambos documentales, que utilizan recursos como la narración en *off* y la imagen como ilustración —es decir, un repertorio estilístico aparentemente convencional— son sin

embargo obras vanguardistas por el tono de la narración y por las preguntas que se hacen en relación con la gestión de la vida por parte del poder, la biopolítica, el fascismo o la guerra.

En este repaso se han privilegiado documentales donde el yo se asume como un sujeto político *par excellence*, como el lugar conflictivo donde se decide nuestra suerte, nuestro destino. Un yo que reclama un relato de sí mismo que es huidizo e incierto, pero que también puede producir la revelación de la belleza. Finalmente, estamos ante un tiempo que confía y desconfía, al mismo tiempo, de la “razón del sujeto”, pero que en cualquier caso le da la voz. ■

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2009). “La esfera pública y la privada”, en: *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”, en: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Giraldo, Efrén (2010). *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.
- León, Christian (2009). “Imagen, performatividad y subjetividad” [en línea], Disponible en: <http://visual.blogspot.com/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html>. Acceso: 5 de junio de 2013.
- Nichols, Bill (1998). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pawley, Martin (2009). “James Benning” [en línea], Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=372>. Acceso: 5 de junio de 2013.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- Sibila, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



Pedro Adrián Zuluaga (Colombia)

Comunicador Social-Periodista de la Universidad de Antioquia y magister 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*.



(1ª PARTE)

VISIONES DE CANÍBALES

El laberinto de las generalizaciones
en las acusaciones de antropofagia

“Me pregunto quiénes son los verdaderos caníbales”.
Frase final de la película *Cannibal Holocaust* (1980)

ANDRÉS
GARCÍA
LONDOÑO

Diez días después de que fuera estrenada en 1980 la “madre de todas las películas sobre caníbales”, como fue llamada en su publicidad, un juzgado de Milán prohibió la exhibición de *Cannibal Holocaust*, y su director, Ruggero Deodato, tuvo que ir a juicio y enfrentar una posible cadena perpetua. La razón: varias escenas de la película fueron consideradas tan realistas que algunos creyeron, a partir de un artículo en la revista francesa *Photo*, que era en realidad una película *snuff* y que cinco actores habían sido asesinados frente a la cámara, incluyendo dos actores estadounidenses, dos italianos y una muchacha indígena.

La trama de esta película, grabada en estilo documental, es la siguiente: un profesor de antropología, Robert Monroe, va al Amazonas en búsqueda de un equipo desaparecido de cuatro norteamericanos que pretendía hacer un documental televisivo sobre las costumbres de las tribus antropófagas del Amazonas. Al llegar, encuentra una tribu Yanomamo que posee unas latas de cinta filmica, que Monroe consigue intercambiarles por una grabadora, pero solo tras que él acepte participar en un ritual canibal. Cuando Monroe regresa a Nueva York, nos enteramos de que Yates, el director del equipo de filmación, había recurrido en sus anteriores trabajos a tácticas como pagarles a soldados africanos para que ejecutaran a sus prisioneros, con el fin de tener escenas más impactantes. Monroe es invitado por la compañía que pagó la expedición a presentar el documental, pero se opone a la transmisión por televisión mostrándoles cómo, en el inicio, Yates obligó a los habitantes de una aldea a entrar en una choza ardiendo para hacer una escena para el filme. Los ejecutivos no se conmueven. Solo son convencidos de no transmitir el documental cuando Monroe les muestra las latas finales, en las que se observa que los dos hombres del grupo violan a una joven Yanomamo, antes de presentarla empalada y acusar a los Yanomamo del asesinato con actuaciones forzadas. Luego los Yanomamo se vengan y tanto los hombres como las mujeres del equipo sufren muertes cruentas. Ante eso, los ejecutivos, asqueados, renuncian a la difusión pública del material. En la escena final, mientras camina, Monroe emite la famosa frase con que cierra el filme preguntándose quiénes son los verdaderos canibales.

Aunque Ruggero Deodato afirme que hizo el filme como una crítica a los medios que tan dispuestos estaban a mostrar gráficamente los atentados del grupo terrorista Brigada Roja, y así Mikita Brottman defiende en el ensayo “Exophagy and Exchange: Giving and Taking in the Green Inferno”, de su libro *Offensive Films* (1997), las

ocultas lecciones morales del filme (a partir de lo que aprende el espectador sobre normas sociales), lo cierto es que la película de Deodato es escandalosa y brutal, por lo que treinta años después sigue ostentando el título de la película más prohibida y censurada de la historia. No se trata solo del número de animales que fueron asesinados y torturados para hacer la película “más realista” —una tortuga, un mono, un cerdo, una araña y una serpiente, entre otros—, sino también del maltrato a los extras indígenas, incluyendo la falta de pago final, a pesar de que tuvieron incluso que hacer escenas peligrosas. Pero, ante todo, porque es una película de explotación, siguiendo la guía de los supuestos documentales *mondo* italianos, que se centraban en lo que hoy llamamos pornomiseria en el más puro sentido del término.¹

Sin embargo, para este ensayo no es central la falta de ética en la filmación de *Cannibal Holocaust*, sino el juicio. Deodato fue acusado de homicidio, lo que se vio empeorado porque en el contrato le había hecho prometer a sus actores que no aparecerían en ningún medio por un año luego del lanzamiento de la película, precisamente para crear la duda de si estaban vivos o no. Finalmente, una vez conseguida la suficiente publicidad, Deodato trajo a los cuatro actores a un programa de televisión y, aunque no pudo traer a la joven indígena alegando la distancia, mostró con detalle cómo había conseguido el efecto de empalamiento. Como resultado, fue exculpado.

La razón por la que aquel juicio resulta importante para este ensayo es que resulta diciente que los espectadores europeos hayan dudado de que lo que estaban presenciando eran efectos visuales o muertes reales, pero en cambio estuvieron dispuestos a creer, a pie juntillas, que el canibalismo homicida es una práctica habitual en el Amazonas. Y el que esa creencia esté tan interiorizada que sea más fácil creer en la realidad de unas muertes ficticias en una película que dudar de la verosimilitud de que un grupo de indígenas sea antropófago, sí resulta esencial.

William Arens afirmaba sin ambages en su ya clásico *The Man-eating Myth* (1979) que el canibalismo gastronómico —es decir, el consumo frecuente de carne humana— no ha sido parte de la dieta de ninguna cultura, pero hay algunas evidencias arqueológicas que parecen afirmar lo contrario en casos de crisis ecológica —como las que sufrieron los habitantes de la Isla de Pascua y la cultura Pueblo en Colorado—² y otras evidencias apuntan a que hubo al menos un canibalismo ritual en la cultura azteca. Este ensayo, entonces, no pretende sumarse a la tesis de Arens y negar por completo el canibalismo en América. Partimos de que al menos en un caso, el azteca, el canibalismo ritual se considera un hecho probado, no solo a partir de las crónicas, cuyos relatos se podrían discutir, sino de evidencias de algunas excavaciones arqueológicas. Lo que se pretende es afirmar que al asociar las culturas precolombinas con la antropofagia es preciso actuar con escepticismo profundo y con la mayor especificidad posible ante cada cultura.

El juego de las hipótesis

Para evidenciar el problema de estudiar el canibalismo a partir de datos incompletos o parcializados, como son muchos de los que han llegado hasta nosotros, en la primera parte del ensayo se va a crear una teoría absurda que evidencie los confusos resultados que pueden producirse al asociar el canibalismo con una población determinada a partir de generalizaciones. Partiremos de algunos hechos sobre el canibalismo que, a diferencia de muchos datos sobre las culturas indígenas precolombinas, están sustentados en evidencias físicas, y crearemos una teoría que a primera vista parecerá lógica, pero que sabemos a priori que es falsa, con la idea de crear una analogía que nos permita contemplar los peligros de no estimular el escepticismo frente a prácticas que provocan reacciones escandalizadas aun hoy en día,³ como es el caso del canibalismo. Luego, en la segunda parte del ensayo, se discutirán datos sacados de textos

coloniales que permiten entender por qué el debate sobre la antropofagia, en particular en Latinoamérica, debe ser guiado por el escepticismo y con total especificidad para cada caso.

Los datos verificables son varios. Primero, las pruebas arqueológicas de canibalismo más antiguas conocidas están en la cueva de la Gran Dolina, en la Sierra de Atapuerca, en Burgos, España. Con una antigüedad de varios cientos de miles de años, se trata de un acto de canibalismo anterior al *Homo sapiens* mismo. Sin embargo, sabemos que los responsables fueron homínidos y ello hace recordar ciertas hipótesis que afirman que el hecho de que hoy haya solamente una especie antropomorfa sobre la tierra se debe a que nuestros ancestros les hicieron la guerra a las otras especies homínidas menos evolucionadas y, en muchos casos, se las comieron. Sobre el hallazgo, dice la página web del Instituto Cervantes:

Los huesos de dos niños, dos adolescentes y dos adultos muy jóvenes aparecen también troceados, con marcas de descarnado y golpes producidos con utensilios de piedra. La conclusión del estudio de estos fósiles humanos es muy clara: en aquel campamento se practicó un canibalismo que, con toda seguridad, carecía de cualquier intención ritual. Es muy probable que un grupo de homínidos cazara y diera muerte a otro grupo, que luego devoraron como una presa más en un acto de puro *canibalismo gastronómico*.

Vamos al segundo hecho. Hay numerosos casos de canibalismo por supervivencia claramente documentados. Entre ellos, podemos mencionar los siguientes: los casos del *Alignonette* y del *Méduse* —que inspiró el cuadro *La balsa de la Medusa* de Gericault— son solo dos entre numerosos naufragios donde ocurrieron asesinatos para consumir la carne de las víctimas. Igualmente, el caso de la expedición de George Donner en 1846, en la que emigrantes que se extraviaron atravesando la

Sierra Nevada camino de California sobrevivieron en medio del invierno al recurrir a la antropofagia con los cadáveres, hasta el momento en que 46 de los 87 emigrantes originales fueron rescatados; un alemán que hacía parte de aquella expedición, Lewis Keseberg, fue juzgado y absuelto al afirmar que había hecho aquello por necesidad como otros del grupo; Keseberg abrió luego un negocio de asados. Menos suerte tuvo Alfred Packer, quien treinta años después se extravió con un grupo de cinco hombres y es el único estadounidense condenado expresamente por canibalismo. Igualmente, está el caso de Alexander Pearce, quien escapó dos veces de prisiones australianas y en ambas recurrió a la antropofagia; en el primer escape, fue el único sobreviviente de ocho reclusos prófugos, cinco de los cuales fueron asesinados por los otros para usar sus cuerpos como comida en un periodo de unas pocas semanas; en la segunda ocasión, asesinó a su único acompañante por considerarlo una molestia.⁴ Finalmente, está el muy conocido caso del avión de jugadores de rugby uruguayos que se estrelló en los Andes en 1972; 16 de los 45 tripulantes originales del avión sobrevivieron por 72 días comiendo la carne de los cadáveres de los pasajeros que fallecieron.

Siguiendo con el ejercicio de creación de hipótesis absurdas, recalquemos un dato antes de continuar: todos los antropófagos de la lista anterior mostraban un fenotipo caucásico, bien fuera por su ascendencia inglesa, francesa, germana o hispánica. Ese elemento es importante, porque si hay algo que está bien documentado en el siglo xx son los casos de canibalismo criminal y allí son predominantes los personajes de raza blanca, en particular hombres. Para mencionar solo los más importantes, tenemos los alemanes Fritz Haarmann, Karl Denke y Joachim Kroll, el ruso Andrei Chikatilo, el mexicano Adolfo de Jesús Constanzo y los estadounidenses Albert Fish, Edward Gein, Edmund Emil Kemper, Carroll Edward Cole, Ted Bundy y Jeffrey Dahmer, además de los cuatro “destripadores de

Chicago”. A la lista anterior, tomada del libro *Meat is Murder* de Mikita Brottman (2001), podríamos agregar al alemán Armin Meiwes, al estadounidense Henry Heepe, al francés Nicolas Claux, al español Francisco García Escalero y al ruso Nikolai Sergei Dzhurmongaliev, quien probablemente rebasó las cien víctimas. Como únicos personajes no blancos de la lista de asesinos caníbales notables, podríamos agregar a los japoneses Issei Sagawa —quien se comió en 1981 a una francesa que lo rechazó sexualmente, lo que lo convirtió en una celebridad en su patria— y Tsutomu Miyazaki, asesino de niñas. Aun así, el predominio blanco entre los caníbales condenados es indiscutible.

A ello podemos agregar las denuncias musulmanas de canibalismo cristiano durante las cruzadas y la reconquista de España, como las recoge Tanahill en su clásico *Flesh and Blood*, las acusaciones medievales y renacentistas contra Italia y España, así como las evidencias de los numerosos conquistadores españoles que recurrieron al canibalismo y la gran cantidad de actos de antropofagia que se recogen en las crónicas sobre hambrunas en el continente europeo,⁵ en especial durante el *Homolodor*, cuando Stalin hizo que diez millones de ucranianos murieran de hambre, o durante las numerosas hambrunas de Inglaterra, Escocia e Irlanda —valga recordar que Swift escribió *A Modest Proposal* durante una de ellas—. Asimismo, se encuentra el caso de la famosa familia de Sawney Bean que vivía en una cueva en Galloway (Escocia), y parece estar entre los pocos casos de asaltantes de caminos en los que el fin principal del crimen era comerse al asaltado.

¿A qué nos lleva esto? Llegados a este punto, podríamos formular nuestra hipótesis absurda y decir que el canibalismo histórico, real, factual, ha estado ligado primordialmente a la raza caucásica, lo que podría a su vez llevarnos a afirmar que los individuos pertenecientes a esa raza tienen mayor tendencia que otros a comerse a sus congéneres. De ahí podría partirse para

hacer hipótesis aún más absurdas, como decir, por ejemplo, que esa tendencia se revive simbólicamente en el hecho de que ninguna cultura ha producido tantas creaciones culturales donde se refleja el canibalismo —basta ver un listado de las películas o de los cuentos infantiles donde está presente esta práctica—, como una forma de sublimación de la tendencia caníbal de la raza. De allí a decir que el colonialismo es una forma de antropofagia social derivada de las pulsiones psíquicas hay solo un paso, lo que en la misma línea podría usarse para explicar por qué existe la “tendencia” al imperialismo en los países europeos desde Roma hasta el presente, o, incluso, afirmar que el sacramento de la eucaristía, que hasta la Reforma fue el rito culmen de la religión predominante en Europa, es una forma de sublimar esa “vocación antropofágica”.

La anterior es una serie de hipótesis absurdas que, a mi juicio, no merece ser explorada en detalle, más allá de enunciarla como muestra de que si se toman solo algunos datos sobre el canibalismo, como hemos hecho, se hacen hipótesis y se adjudican a grupos humanos enteros sin hacer mayores matices y sin descartar opciones menos coloridas, parecerán al menos lógicas. El problema con tales suposiciones es que no toman en cuenta la necesidad de la desconfianza y de darles el debido peso a otros datos importantes, ni la exigencia del método científico de descartar tesis contrarias que pudieran producir los mismos resultados, antes de pretender haber conseguido una respuesta. Si se hiciera ello, todos los elementos, todas las “pruebas” que han permitido armar la hipótesis absurda que se acaba de enunciar, se podrían desmontar fácilmente.

Una respuesta que descartaría el primer elemento (el que los rastros de prácticas caníbales más antiguos se encuentran en Europa) es que precisamente por su antigüedad dichos rastros no son humanos, sino prehumanos: se trata de un canibalismo practicado por homínidos que probablemente ni siquiera sean ancestros directos del hombre moderno. Sólo cientos de miles

de años más tarde el *Homo sapiens* se desarrollará en África y de allí se extenderá por el resto del mundo.

Una respuesta a la segunda “prueba” (es decir, que la mayoría de los relatos de canibalismo por supervivencia tienen como protagonistas a personajes de raza blanca) es que hasta fecha reciente solo en Europa y América la imprenta ha permitido la divulgación masiva de casos criminales, incluso de los más sensacionalistas, y si parecen abundar a partir de fecha reciente puede ser gracias a la práctica del periodismo, pues no pocas veces existió un deseo gubernamental de encubrir los sucesos, como sucedió con el naufragio del *Méduse*. Por su parte, los casos de canibalismo por hambruna no respetan fronteras ni razas: durante toda la historia china, cada vez que hubo hambrunas se dieron actos de antropofagia, a tal punto que hay reportes de que hubo momentos en que la carne humana fue vendida abiertamente en los mercados en algunos pueblos durante la época imperial. Y los reportes se repiten hasta fecha muy reciente: en la Gran Hambruna de Guang Xi de 1966 y 1968, durante la revolución cultural, el escritor Zheng Yi estima el número de personas involucradas en actos de canibalismo entre diez mil y veinte mil, e incluso si la cifra está muy inflada, como probablemente lo está, da sin duda una idea de que no fue un problema de poca magnitud (Brottman, 2001: 16).⁶ Incluso en 2011 se habló de antropofagia por hambre en Corea del Norte, aunque las denuncias estaban marcadas por una carga política que imposibilita evaluar su exactitud (*El Mundo*, 2011).

Igualmente, la “prueba” de la elevada proporción de caucásicos entre los caníbales criminales condenados tiene explicaciones

Por su parte,
los casos de
canibalismo
por hambruna
no respetan
fronteras ni razas:
durante toda la
historia china,
cada vez que
hubo hambrunas
se dieron actos
de antropofagia.

más simples que la propensión de los individuos con un color de piel blancuzco o rosáceo a comerse a sus congéneres. Entre ellas, el nivel de impunidad en muchos países, particularmente en aquellos con situaciones políticas convulsas, que lleva a que muchos asesinos no sean identificados. Los antropófagos criminales suelen ser detenidos primero por los asesinatos, mientras que el elemento caníbal solo se descubre durante la investigación, por tanto en los países donde un gran número de asesinatos pueda pasar desapercibido, también el canibalismo lo hará. Quizá ningún otro crimen demuestra la impunidad en un país como los asesinatos de niños. En ese sentido, son dicentes los casos de los colombianos Pedro López, el “Monstruo de los Andes”,⁷ y Luis Alfredo Garavito, “La Bestia”,⁸ quienes ostentan el registro de ser los asesinos seriales con mayor número de víctimas. Aunque es importante resaltar que ninguno de los dos confesó actos de canibalismo, sus casos advierten que dicho acto bien podría pasar inadvertido en países del tercer mundo, ya que tanto López como Garavito fueron detenidos cuando ya sus homicidios se numeraban en cientos. Si asesinos de niños de tales dimensiones pueden pasar desapercibidos, mucho más fácil lo será con casos de canibalismo.

También es preciso mencionar las famosas acusaciones por canibalismo de los dictadores africanos Idi-Amin y Jean-Bédél Bokassa, y las sentencias de Orji y Tahiru en Nigeria y Ssande Sserwadda en Uganda —este último no por asesinato, sino por profanar cadáveres—. Igualmente, el predominio de la raza blanca entre los caníbales asesinos en Estados Unidos, bien podría explicarse simplemente porque las personas con un fenotipo caucásico al inicio del siglo xx eran casi el 90% de la población de ese país y hoy, según el censo del año 2012, son poco más del 63% (sin contar a los blancos de origen hispano). De hecho, aunque el elemento caníbal de tales crímenes, entendido como consumo de carne humana, no parece tan frecuente en los asesinos en serie de otras partes del mundo, es relativamente común

encontrar que muchos de estos asesinos hayan confesado haber bebido la sangre de sus víctimas, independientemente de su propio origen étnico, como sucede con el mexicano Mauricio López, el brasileño Marcelo de Andrade y el keniano Philip Onyancha.

Como podemos ver con el ejemplo de creación de hipótesis absurdas sobre el canibalismo, formular tesis sobre esta práctica a partir de evidencias incompletas solo puede prestarse a crear confusiones en el tema, en especial cuando entran en juego las diferencias culturales. Adjudicarle a los múltiples pueblos de todo un continente una misma práctica a partir de un caso en particular (*El País*, 2007), significa caer en la misma credulidad de los espectadores de *Cannibal Holocaust* y resulta tan insostenible como darle a una raza entera características que van más allá de lo estrictamente fenotípico, como se espera haber demostrado con el ejemplo absurdo anterior. Es una lógica que solo puede sostenerse cuando está presente una variación de los mismos imaginarios raciales que tan frecuentes fueron durante la Conquista y la Colonia, desde el nacimiento mismo de la palabra “caníbal” en 1492, así como después. Imaginarios que, como se verá en la segunda parte de este ensayo, no surgieron ni fueron invocados ingenuamente, pues ayudaron a sostener y justificar intereses políticos y económicos muy concretos. ■

Bibliografía

- Anónimo (1901). *The Contendings of the Apostles: the Histories of the Lives and Martyrdoms and Deaths of the Twelve Apostles and Evangelists*. E. A. Wallis Budge (trad.). Vol. II. Londres: Henry Frowde.
- Arens, William (1979). *The Man-eating Myth*. New York: Oxford University Press.
- Avramescu, Cătălyn (2009). *An Intellectual History of Cannibalism*. Alistair Ian Blyth (trad.). Princeton: Princeton University Press.
- Brottman, Mikita (1997). *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*. Westport, CT: Greenwood Press.
- (2001). *Meat is Murder. An Illustrated Guide to Cannibal Culture*. New York: Creation Books International.
- Collins, Paul (2002). “A Journey Through Hell’s Gate.” *The Age*, 29 de octubre de 2002 [en línea] Disponible en: <<http://www.theage.com.au/articles/2002/10/28/1035683357802.html>>.

Deodato, Ruggero (dir.) (1980). *Cannibal Holocaust* (con la actuación de Robert Kerman).

El Mundo (2011). “Una misión surcoreana denuncia la práctica del canibalismo en Corea del Norte”. 24 de junio de 2011 [en línea] Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/24/internacional/1308917437.html>>.

El País (2007). “Un estudio señala que el canibalismo era habitual en Europa durante el Neolítico”. 12 de agosto de 2007. Disponible en: <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2007/08/12/actualidad/1186869601_850215.html>.

Fieldhouse, Paul (1996). *Food and Nutrition: Symptoms and Culture*. Cheltenham: Nelson Thornes.

Instituto Cervantes (s.f.). *Atapuerca. El caso de canibalismo más antiguo conocido en la historia de la humanidad* [en línea] Disponible en: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/atapuerca/canibalismo.htm>>.

Tweedle, Sam (s.f.). “Jungle Madness: A Conversation with Cannibal Holocaust’s Ruggero Deodato” [en línea]. Disponible en: <<http://popcultureaddict.com/interviews/ruggerodeodato-htm/>>.

U.S. Census Bureau (s.f.). U.S.A. Quick Facts [en línea] Disponible en: <<http://quickfacts.census.gov/qfd/states/00000.html>>.

Woznicki, Andrew N. (1998). “Endocannibalism of the Yanomami”. *The Summit Times* 6 (18-19) [en línea] Disponible en: <<http://users.rcn.com/salski/No18-19Folder/Endocannibalism>>

Notas

¹ Dado esto, resulta una adecuada ironía que el profesor Monroe, el personaje más respetuoso e ilustrado del filme, sea encarnado por Robert Kerman, un actor más conocido por sus actuaciones en películas pornográficas.

² Hasta el descubrimiento de 24 cadáveres con señales de desmembramiento y evidencias de violencia y canibalismo, en una excavación en Cowboys Wash (Colorado, USA), la aislada Isla de Pascua, habitada por un pueblo de origen polinesio, era mencionada como el único ejemplo de la historia en que un desastre ecológico —la tala de árboles para transportar hasta su base a los *moai*, las gigantescas figuras sagradas de piedra, provocó una escasez de alimentos que a su vez ocasionó que se erigieran más figuras para pedir mayor fertilidad de la tierra hasta que se acabaron los bosques— llevó a una cultura a recurrir de forma tan habitual al canibalismo, en medio de una guerra civil generalizada tan cruenta que, para la época de la llegada de los primeros exploradores europeos a Pascua, los habitantes de la isla estaban a punto de extinguirse. Sin embargo, no es la única explicación posible. También para el caso de la

cultura Pueblo hay explicaciones alternativas, como posibles invasiones que deseaban desalojarlos, por lo que recurrieron a actos de violencia extremos.

³ Como ejemplo reciente está el caso del artista chino Zhu Yu, quien en un festival de arte en Shanghái en el año 2000, realizó una pieza de arte conceptual titulada *Comiendo personas* (*Eating People*), que consistía en una serie de fotos del artista cocinando y devorando lo que parecía ser un feto humano. Hasta el día de hoy es la pieza más famosa de Zhu Yu y ha sido utilizada incluso como propaganda anti-japonesa. Sin embargo, queda la pregunta: ¿cuál es el valor artístico de la pieza, más allá del escándalo que provocó y que llevó a la censura de un programa del Canal 4 británico sobre el arte contemporáneo chino?

⁴ Esta falta de medida en la antropofagia, ya que una sola víctima no basta incluso cuando son pocos a los que debe alimentar, la explica Paul Collins —autor del libro *Hells Gates: The Terrible Journey of Alexander Pearce, Van Diemen’s Land Cannibal* afirmando que el problema de la carne humana es que contiene proteína, pero no brinda casi carbohidratos, lo que implica que nunca se saciará el hambre si el esfuerzo físico es constante: para mantenerse así con ese único alimento sería preciso consumirlo constantemente.

⁵ De hecho, es posible que muchos cuentos infantiles tuvieran como primer propósito advertir a los niños sobre los peligros de internarse en bosques habitados por posibles antropófagos, sobre todo en épocas de hambrunas.

⁶ Fieldhouse, por su parte, explica el canibalismo de Guang Xi basándose en motivaciones ideológicas, dado que según él los directores de escuela fueron comidos por los alumnos, mientras que los acusados de contrarrevolucionarios fueron devorados por sus captores. Él sitúa el número de víctimas en al menos 137, o posiblemente en cientos más (Fieldhouse, 1996: 182).

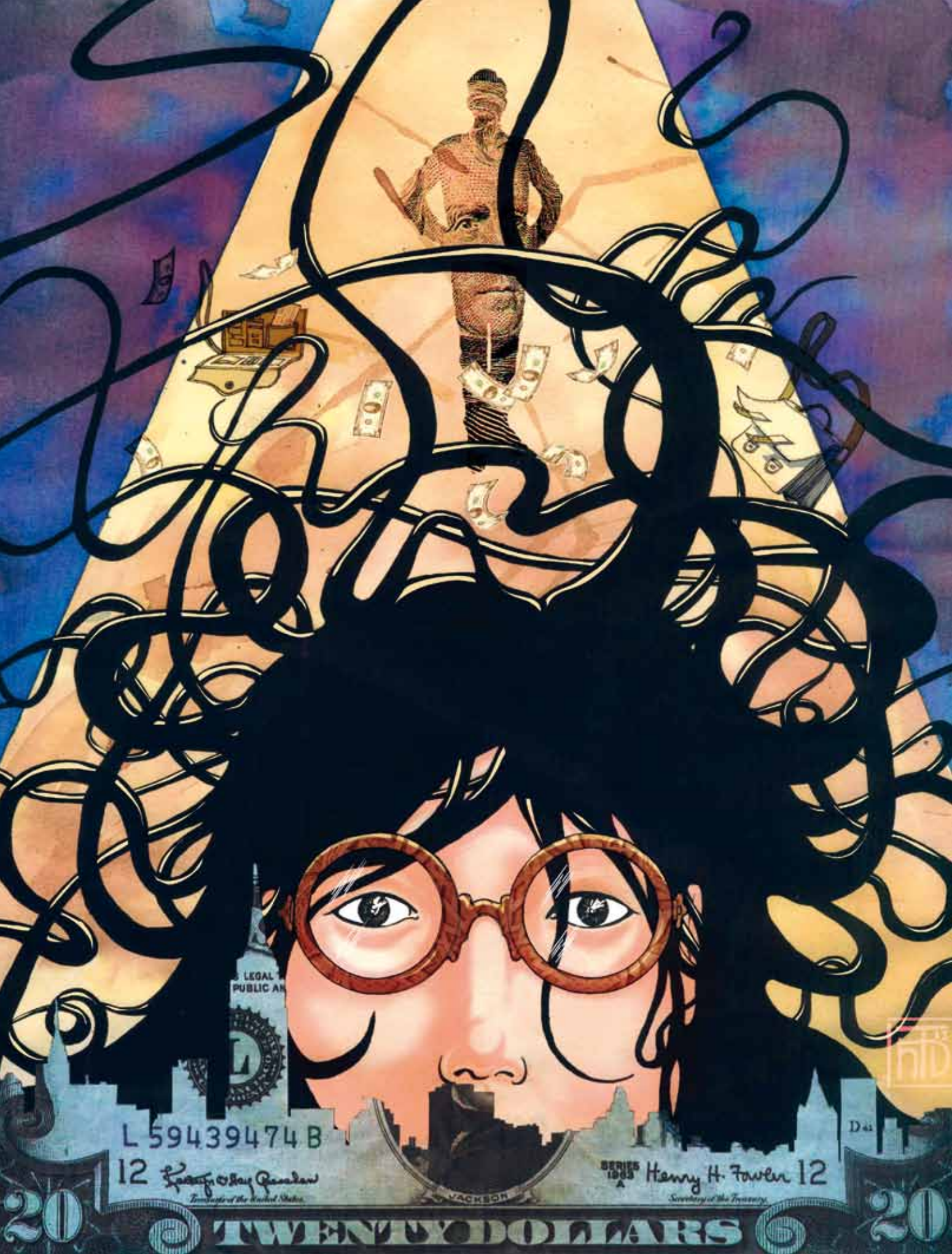
⁷ López confesó la violación y asesinato de más de trescientos jóvenes en tres países —Ecuador, Perú y Colombia— y fue condenado por los homicidios de 110 niñas, por los cuales pasó 15 años en una cárcel de Ecuador (la pena máxima en ese país para el momento). Luego fue deportado a Colombia donde fue declarado demente, recluso en un hospital psiquiátrico y, tres años después, dejado en libertad. No se conoce su paradero actual, aunque Interpol ha puesto una petición de detención por un asesinato ocurrido en 2002.

⁸ Garavito fue condenado en 2001 por la violación y asesinato de 138 niños y se encuentra en prisión por el momento, pero la pena máxima en Colombia es de solo de 30 años, que deberán reducirse a 22 por su cooperación con las autoridades en el hallazgo de los cuerpos.



Andrés García Londoño (Colombia-Venezuela)

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



LEGAL
PUBLIC AN

L 59439474 B

12 *Kevin O'Leary*
Treasurer of the United States

SERIES 1985
A *Henry H. Fowler* 12
Secretary of the Treasury

TWENTY DOLLARS

20

20



LA ESTAFA

TRADUCCIÓN: JUAN FERNANDO MERINO

ILUSTRACIÓN: TOBÍAS

ROLAINE
HOCHSTEIN

Mitzi es una mujer pequeña, rolliza y ordenada, que vive sola pero no es solitaria. Su apartamento es acogedor. Su empleo de nivel administrativo intermedio se acopla muy bien a sus habilidades y a su experiencia y las prestaciones son seguras. Cuando se jubile en cinco o en diez años será una mujer con libertad de movimientos, que nunca tendrá que pedir los platos más baratos en los restaurantes ni volver a casa a pie en medio de una tormenta.

El tiempo libre de Mitzi se ve copado con citas para tomar café, sesiones de ejercicio en el gimnasio y actividades culturales. Una noche por semana —llueva, nieve o cante Renee Fleming en el Teatro de Ópera— toma el autobús hasta una de las zonas sombrías de la ciudad y agarrándose con fuerza a la barandilla desciende con cuidado las empinadas escaleras hasta la sacristía de la iglesia del Buen Pastor, donde ella y otro voluntario colocan sobre la mesa comidas de Pollo Frito Kentucky para doce personas sin hogar, algunos nuevos, otros repentines, que después pasan el resto de la noche durmiendo o velando en un perímetro de catres plegables con sábanas limpias y cobijas gruesas. Destellos de compasión irradian de los pálidos ojos de Mitzi detrás de sus anteojos redondos y de marco grueso color beige.

Un tipo como Steve es capaz de detectar las mujeres como Mitzi desde el lado opuesto de una cancha de fútbol. Y ahora se encuentra a una distancia muchísimo menor, en frente de la entrada al banco, observando a Mitzi, que se ha abierto paso entre el tráfico e ingresa con paso firme al andén. Es una tarde de viernes a principios de abril en una ciudad en que abril puede ser frío, y que hoy lo es. El jovencito parece inmerso en un círculo de perplejidad; se ve pulcro pero desorientado. No tiene que atraer la mirada de Mitzi porque ella ya ha reparado en él. Mitzi puede ver que necesita ropas más abrigadas que la camisa blanca desprovista de corbata y la chaqueta entreabierta. Es un muchacho de aspecto dulce, ni alto ni bajo, de facciones aniñadas, un cutis tan suave como un dulce de arce, un cabello negro y apretado. Sostiene la mirada de Mitzi. “Perdóneme, señora”, le dice. “Estoy un poco perdido por aquí. ¿Podría usted ayudarme con algo de información?”. Se saca del bolsillo un fajo de billetes en desorden y los extiende sobre la mano abierta. “Soy nuevo en esta parte del país”. Mitzi sopesa la situación. No es que sea una ignorante de los peligros de la calle. Pero no existe peligro en el rostro del muchacho ni en su voz.

Mitzi estuvo casada una vez. Las cosas no funcionaron. Después de la ceremonia Mitzi y como se llamara nunca llegaron a ser verdaderamente cercanos. El aspecto físico de la relación jamás pasó de la mera fisicalidad. A Mitzi no le gustaba aquello. No le gustaba tenerlo encima —jadeando, sudando, adentrándose en ella—. Está casi segura de que no era culpa suya, que con un hombre diferente, alguien más poético, más apto, hubiera deseado entregarse.

“¿En qué le puedo ayudar?”, pregunta Mitzi. Esto resulta irónico pues es ella quien necesita ayuda. Colgada de un brazo lleva una voluminosa bolsa de compras con el logo de las tiendas Gap, del otro un bolso lleno de libros, y meciéndose entre ambos un bolso bandolera, imitación de una marca de diseñador.

El muchacho le está mostrando un puñado de billetes de diez y de veinte en el que se entreveran un par de billetes de cien. Quiere guardar el dinero en el banco, pero el banco está cerrado. Con gentileza, Mitzi le empuja la mano en dirección del pecho. “No debería estar mostrando el dinero en la calle”, le dice.

La entrada al cajero automático es de colores circenses, seductores. ESTAMOS A SU SERVICIO. El llamativo anuncio se extiende en arco por encima del desfile de clientes que entran con tarjetas bancarias y salen con dinero. Steve los observa con sus ojos redondos, castaños, inofensivos. “Aquí tengo dos mil dólares”, explica, dirigiéndose al público en general. Y a Mitzi: “Son mis ahorros. No quiero llevarlos encima todo el fin de semana”.

Como era de suponerse, no tiene una cuenta bancaria, ni una tarjeta ni un número de clave. Mitzi menea la cabeza desaprobatoriamente.

Steve no deja que se vaya. Le dice que tiene cita con un tipo muy importante de la universidad. Una entrevista para ingresar a la Escuela de Negocios. Las calificaciones del colegio son buenas, pero como Mitzi seguramente sabe, las entrevistas tienen muchísimo peso.

“Se suponía que nos encontraríamos en la recepción del hotel. No puedo seguir andando con este montón de billetes que no me caben en el bolsillo”.

Mitzi no puede evitar sonreír. “¿Estudia negocios?”.

Los ojos del muchacho parpadean cuando sonríe. “Es lo mismo que me pregunta mi mamá. Le digo que así es, que apenas estoy estudiando y que todavía no he aprendido”.

No puede guardar su dinero en la caja fuerte del hotel porque la clase de sitio en que se aloja no tiene caja fuerte.

La sonrisa de Mitzi es comprensiva pero con un destello de irritación. Están justo en la entrada del cajero automático. Una cliente que sale sostiene la puerta abierta y Mitzi le dice, “No, gracias”. “No debería dejar entrar a otros”, le explica a su joven amigo. Inserta la tarjeta. Steve le sostiene la puerta. “¿Puede creer que nunca he usado un cajero de estos?”.

No. Mitzi no lo puede creer.

“Mamá se hacía cargo de todo. La razón principal por la que me tenía que ir de casa”. Eso es algo que Mitzi puede entender.

“Bueno”, dice Steve, “ya sé que lo que necesito es abrir una cuenta. Lo haré mañana a primera hora”. Por lo pronto él estaría muy agradecido si Mitzi pudiera guardar este dinero en la cuenta de ella.

“No puedes depositar en efectivo. Tiene que ser un cheque”.

“¿Y qué tal si le doy el dinero mañana?”.

El jovencito es un caso perdido. Mitzi le dice “Sé que puedes confiar en mí pero no puedes tener completa seguridad”.

“Confío en usted”.

“¿Y cómo lo reclamarías? Yo no vivo en el banco”.

Coloca su bolsa con las compras en el suelo. Steve le sostiene su cartera y se hace a un lado mientras Mitzi efectúa un retiro, teniendo la precaución, como siempre hace, de cubrir con la mano los números de su clave. “Es muy sencillo”, le explica. “En la pantalla aparece todo lo que tienes que ir haciendo. Ahora estoy retirando doscientos dólares”.

“¿Tan poco?”, reflexiona Steve. “¿Sí le va a durar?”.

“No soy una persona derrochadora. No me gusta cargar mucho dinero conmigo”.

“A mí tampoco”. Su risa queda resonando al interior de Mitzi.

Una o dos veces al mes Mitzi se ocupa de sus necesidades. Se prepara cuidadosamente. Ropa ligera. Una toalla usada. Vaselina. En ocasiones piensa que es triste estar sola, pero enseguida se acuerda de alguno de los tres o cuatro hombres con los que ha tenido relaciones después de su divorcio y entonces se siente agradecida, aunque un poco avergonzada, por la satisfacción que logra alcanzar. La autoestimulación no conlleva ninguno de los problemas que se presentan con la interacción: impotencia, trato brusco, gruñidos indecorosos. Una vez, con una amiga, se aventuró a visitar un sex shop. Ya en su interior se sintieron abrumadas por la cantidad de implementos de todos los colores y tamaños, muchos de los cuales Mitzi no lograba imaginar para qué servían y ninguno de los cuales se atrevería a comprar. A la salida del lugar, sintiéndose como una adolescente, le dijo a su amiga: “¿Qué tal que sufriera un accidente o un infarto y alguien encontrara una de esas cosas en mi mesa de noche!”.

El cajero automático entrega diez billetes de veinte dólares que salen de las fauces de ese milagroso dispensador. Mitzi los cuenta. Tiene como costumbre colocar el dinero que retira en el compartimento para los billetes grandes que tiene su billetera, y esta a su vez guardarla en el bolsillo interno con cremallera de su cartera. Pero hoy esta acción se ve interrumpida. Una joven rubia se tropieza con ella y le hace perder el equilibrio. “¡Ay, lo siento!”. La mujer, vestida muy a la moda, se agacha para recoger la bolsa de compras de Mitzi. Steve le devuelve su cartera. “Solo necesito que me guarde este dinero hasta mañana”. Lo agita de un lado a otro frente a su rostro.

“No. No puedo recibírselo. De verdad. ¿A dónde se fue esa mujer?”

“Por favor, señora. Me ayudaría mucho”. Mete el fajo en lo profundo de su bolso bandolera. La acción es veloz, decidida, adentro y afuera. Enseguida comienza a alejarse. “¡Pero si no tiene mi número!”, se escucha a sí misma gritarle.

Mitzi está de pie en medio de un círculo de luz, aferrada a su cartera. La bolsa de las compras sobresale entre sus pies. Su bolsa de libros, repleta de volúmenes de la biblioteca, reposa sobre la bolsa de compras. Saca el fajo de billetes de Steve. Nada más que papel periódico recortado en forma de billete. Busca su dinero. Los doscientos dólares. No están en su billetera. Tampoco en su bolso bandolera. Abre todas las cremalleras. Desabrocha todos los broches, registra en los bolsillos de sus bolsos, los del abrigo, los de la falda.

“¿Se encuentra bien?”. Una mujer más joven, de gorro tejido, se dispone a usar el cajero. Su rostro refleja una gran preocupación. Coloca su mano sobre el brazo de Mitzi. Mitzi se retira.

No se encuentra bien.

“Estoy bien. Bien. Gracias por preguntar”. Cierra la boca, cierra la cremallera de su bolso bandolera arroja el dinero falso en la caneca de basura, lo saca de nuevo al caer en cuenta de que podría ser una evidencia. Jadea, como si algo duro y pesado se le hubiera atascado en la boca del estómago.

Mitzi nunca deseó tener un hijo. El solo hecho de tener a un bebé creciendo en su pequeño cuerpo y expulsar un producto de siete libras a través de su estrecho canal pélvico y su apretada entrepierna resultaba muy doloroso para siquiera imaginarlo. No menos aterradora era la perspectiva de un objeto que comía, excretaba, la dejaba sin aliento, hacía ruido y del cual debía hacerse responsable. De manera que la cogió por sorpresa lo deprimida que se sintió cuando le llegó la menopausia. El cambio se produjo furtivamente. Sin sofocos ni sudores inoportunos. Apenas si se enteró cuando el flujo mensual se detuvo.

Afuera está todo gris. Mitzi se acomoda el abrigo y se ajusta el collar. Quiere estar en su cama, debajo de las cobijas, pero a esta hora pico los buses pasan raudos frente a ella. Entra en una cafetería y se acomoda en la fila para ordenar un té caliente con limón. La taza de plástico se inclina en su mano mientras ella camina buscando un sitio en la larga repisa rectangular que da hacia la calle. Coloca las bolsas entre sus pies y se sienta en el taburete, sacudiendo las migas del cliente anterior. Se imagina a Steve afuera buscando otro incauto. *Otra dosis.*

Mitzi estuvo casada una vez. Las cosas no funcionaron.

Después de la ceremonia Mitzi y como se llamara
nunca llegaron a ser verdaderamente cercanos.

Remoja la bolsa de té. Necesita algo fuerte y caliente para llenar el vacío que le ha dejado el impacto que acaba de sufrir. Da un sorbo y pone la taza sobre la mesa. Toma un sorbo más grande. Está tan avergonzada. Fue su culpa. Culpa de su ridícula vanidad.

Nunca se lo contará a nadie. Puede imaginarse a sus amigos burlándose a sus espaldas. A su madre en la Florida aprovechando la oportunidad de contar con un nuevo argumento para convencerla de que se mude cerca de ella y compre propiedad en una urbanización privada. Mitzi contempla su taza de té. Empieza a revolver hasta que forma un remolino.

El té la reconforta. Ahora recuerda. Tiene que contar la historia al menos una vez, para reportar el robo. Le aterra esa perspectiva. Sabe que va a quedar como una idiota. Pero su deber es acudir a la policía. No es que haya ni un ápice de oportunidad de recuperar su dinero, pero un delito debe ser denunciado. Siente como si la sangre dejara de correr, pesada como cemento. Da un último sorbo a su té y se desliza hacia el borde del taburete hasta que la punta de su zapato toca el suelo.

Mitzi es una ex alumna ejemplar de su Alma Mater, donante generosa y habitual, siempre dispuesta a entrevistar a estudiantes potenciales que residan en su área. Una tarde que visitaba el campus, no mucho antes del incidente en el banco, se las arregló para asistir a una de las clases de literatura contemporánea del profesor Knowlton. Cuando era estudiante, Mitzi se había inscrito en las clases de literatura inglesa, sigilosamente, sintiéndose culpable por darse un lujo no merecido, un lujo que no formaba parte de la inversión en su futura seguridad financiera que habían hecho sus padres. Leía los textos asignados a altas horas de la noche, de la misma manera furtiva en que su compañera de cuarto se escabullía por la ventana para irse a dormir con su novio.

Knowlton - conocimiento por toneladas: a Mitzi le gustaba esta definición. Además era alto y sin panza, se vestía de manera apropiada con pantalones caquis y suéter, su mirada era inquisitiva, las afeitadas no demasiado esmeradas. Era más joven que ella, justo en la cúspide entre la juventud y la madurez, pero Mitzi tenía un maquillaje que le favorecía mucho y vestía jeans y chaqueta ajustados. El profesor la recorrió de nuevo con la mirada antes de indicarle una silla en un costado de la clase.

A Mitzi le agradaban los jóvenes que fueran lo suficientemente maduros para entablar una conversación inteligente. No precisamente estos chicos. Entraban al salón sin entusiasmo o cuando ya había empezado la clase. Cuando el profesor preguntó cuántos habían leído el texto asignado, del grupo de veinticinco estudiantes solo se elevaron cuatro manos, dos de ellas a medias. De modo que el profesor Knowlton tuvo que leer el relato en voz alta.

Justo en el momento del relato en el que un siniestro desconocido golpeaba con sus nudillos la mampara de la cabaña donde se encontraba la jovencita, sola, a punto de lavarse el cabello, Mitzi sintió una cálida humedad entre sus piernas cruzadas. Era una sensación desconcertante pero bienvenida. Habían pasado varios meses desde la última visita de “la maldición”. No tenía consigo tampones.

La familiar sensación que acompañó a la secreción del sangrado íntimo, húmeda y espesa, era portadora de un emocionante mensaje. Un destello de júbilo se adentró en su espíritu. El relato era cada vez más y más aterrador. El profesor todavía seguía leyendo cuando sonó el timbre de final de clase.

Mitzi se fue directo hasta el recién inaugurado baño mixto. Se apresuró a entrar al cubículo más alejado, con un veloz movimiento se bajó las medias y los interiores, se puso en cuclillas sobre la taza y echó un vistazo.

Esperaba encontrar algo de sangre, no mucha —nada muy desagradable, nada que la dejara toda empapada— acaso un trazo delgado de color rojo óxido, como el de una pincelada sobre un lienzo en blanco, un elocuente signo sobre una antigua muralla. Observó de forma muy cuidadosa puesto que realmente llegó a sentirse muy empapada, muy esperanzada. Nada.

Es una noche sin estrellas; Mitzi llega a la comisaría y empuja la pesada puerta de acero. Al entrar el policía de turno, le echa un vistazo, evaluándola y descartándola de una sola mirada. Mitzi anuncia con tono autoritario.

“Me llamo Mildred Petrow”.

El detective Leblang, quien la espera en una oficina de la parte trasera de la comisaría, es más ceremonioso. Se pone de pie y se presenta. Es un hombre corpulento, de aspecto juvenil y un bigote con algunas vetas grises. Sostiene el bolígrafo con gran propiedad, bajo la luz intensa del recinto se alcanzan a distinguir los vellos grisosos en el dorso de la mano. La funda a la altura de la cadera y la voluminosa pistola en su interior infunden confianza en Mitzi. Le cuenta lo que le parece pertinente contar, eliminando de su relato las partes en donde ella queda como una completa imbécil.

“El caso es que usted está bien. ¿O le hicieron daño de alguna manera?”.

“Ninguno. Excepto el daño infligido a mi orgullo”. Mitzi entrecierra los ojos.

“Se siente agredida. Sufrió una agresión”.

“Supongo que será muy difícil atraparlo”.

“Nunca se sabe. Estos tipos casi siempre se creen más listos de lo que en realidad son”.

Sin ninguna prisa, el oficial Leblang la acompaña hasta la puerta de la comisaría. “Que tenga una buena noche, Mildred, y trate de olvidarse de este asunto. Ahora ha quedado en nuestras manos”.

El nombre de Mildred debió haber significado mucho para su madre: un nombre de niña bien educada, posando recatadamente dentro de un elaborado portarretratos de filigrana. En lugar de ello resultó ser una niñita regordeta con una cara plana y ojos evasivos, una niña que torcía los zapatos, se estrellaba contra los muebles, con un cabello tan delgado y frágil que era inútil intentar rizarlo. Para compensar todos sus defectos y mantenerse alejada de problemas, Mildred pasaba inadvertida y hacía



caso omiso de sus apetitos. Creció con los requisitos esenciales para ser una excelente esposa, pero no mucho después de la lánguida luna de miel, insistió en conseguirse un trabajo y aquello puso punto final a la relación. Comenzó a llamarse a sí misma Mitzi. Su marido quedó de una pieza cuando ella decidió separarse. No tenía ni idea qué bicho la habría picado.

Se ha ido la primavera y ha llegado el verano. Mitzi ha pasado la aspiradora por sus armarios y se ha deshecho de ropa que ya nunca usa. Es un caluroso día de julio, pero ella se encuentra en su oficina con aire acondicionado examinando unos documentos importantes. Ya no es tan paciente como solía serlo. Tiene una nueva asistente que trabaja de prisa y nunca se olvida de ningún mensaje. La nueva asistente coloca el café con leche descremada en un portavasos para proteger el acabado de la superficie de la mesa. Contesta una llamada y, cubriendo la bocina, anuncia que es el detective Leblang. “¿Mildred?”, le pregunta en un murmullo, sorprendida. Mitzi asiente y a su mente vuelve la imagen de aquel hombre de ojos azules, bigote vetado, con la pistola al cinto. Gira velozmente en su silla ergonómica.

Leblang ya tenía a un sospechoso. Detenido por un caso similar. Correspondía al modus operandi y a la descripción física proporcionada por Mildred. ¿Podría venir a la comisaría para identificarlo?

“Si le preocupa que él pueda verla no tiene por qué. Él estará detrás de un vidrio especial. Usted puede mirar al interior pero ellos no ven nada del otro lado del vidrio. Se lo juro. Él nunca se dará cuenta”.

El detective espera a que ella asimile las palabras. “Usted salió bien librada”, le recuerda. “Este sujeto les ha sacado mucho más a otras mujeres. Hay que ponerlo tras las rejas”.

Lo que Mitzi más detesta de envejecer es que los ojos de los hombres la descarten. No es una mirada que le agrada. Quisiera ser tenida en cuenta. Cuando era joven muchas veces no reconocía los indicios de interés. Bajaba la mirada y más tarde, ya acostada en la cama se preguntaba si tal vez ese o aquel hombre tenía alguna intención con ella. En una ocasión, recién entrando en la madurez, en un viaje de vacaciones, ya lista para abordar el avión, le presentaron a un piloto —con un rostro como de pintura renacentista, piel suave, ojos penetrantes, un cuerpo varonil y vigoroso debajo de un impecable uniforme— y él le dedicó una de aquellas miradas. Esta vez Mitzi sostuvo la mirada. Ella y el hombre se estrecharon la mano de una manera íntima y apesadumbrada pues se marchaban en vuelos diferentes. “Qué lástima”, dijo ella y los ojos del piloto resplandecieron. Ese tipo de miradas es cada vez más escaso y proviene de quienes menos desearía que vinieran.

Mitzi escoge unos zapatos de tacones medianos que la hacen ver más alta y la hacen sentirse más segura. El traje pantalón color gris carbón es justo el indicado para una ocasión seria. Se maquilla de tal forma que se vea lo más atractiva posible, y se dirige, respirando profundamente para disminuir la rapidez de los latidos del corazón, hacia la comisaría de policía donde su esmerado aspecto no causa la menor impresión. La recepcionista le señala la puerta hacia el recinto de los testigos.

Afuera está todo gris. Mitzi se acomoda el abrigo
y se ajusta el collar. Quiere estar en su cama,
debajo de las cobijas, pero a esta hora pico
los buses pasan raudos frente a ella.

Ya se encuentran allí dos mujeres, sentadas como un par de gorriones en el borde de una banca sin brazos empotrada en el piso. De los tubos fluorescentes se desprenden olores de humo rancio y el suelo de baldosas está desportillado. En el dispensador de agua no hay vasos. Mitzi se sienta en una banca cercana a la puerta, y saca un periódico de la cartera que ahora también le sirve como escudo. Una cuarta testigo entra discretamente y se sienta en el otro extremo de la banca de Mitzi. Tiene el mismo aspecto de las otras mujeres: pulcra y rolliza, con el pelo gris o teñido, una cara amable, vestida con esmero. Mitzi se ve a sí misma mucho más refinada que las mujeres que están allí. En los días buenos incluso se siente atractiva.

“¿Pasamos todas por la misma experiencia?”, pregunta con voz trémula la recién llegada.

Por lo visto Steve había estado ocupado... aunque no siempre se llamase Steve. Cuando llovía llevaba una sombrilla, pero nunca una gorra. En días de sol o de lluvia llevaba siempre una camisa blanca y una chaqueta abierta. Su repertorio era limitado. Operaba cerca de los cajeros automáticos. Su cómplice siempre era una mujer, algunas veces rubia, siempre bien vestida. “Estuve a punto de invitarlo a casa a cenar”, dice una mujer. Mitzi puede entenderlo perfectamente. Puede verse a sí misma echando un vistazo en el refrigerador, buscando algo nutritivo mientras Steve aguarda en la mesa de la cocina.

Una quinta mujer entra de puntillas. “No quería venir”, dice. “Todavía estoy encabronada conmigo misma”.

Las otras mujeres la miran.

“¿Con usted misma? ¡Encabronese con él!”.

“Él cree que a nosotras nos encanta ser estafadas”.

Mitzi se pregunta qué la pudo haber convertido en una presa tan fácil. Con seguridad habría tenido que esforzarse mucho más con estas mujeres.

La mujer alterada toma una gran bocanada de aire. “No sabemos si al que tienen allí a nuestro asaltante”.

“Lo sabremos en cuanto lo veamos”.

Un cosquilleo de aprensión sube por el cuello de Mitzi.

Una luz púrpura inunda la sala de espera en el instante en que se abre la puerta. El oficial Leblang, con uniforme de botones dorados, surge en medio del púrpura. A Mitzi le toca de primera. El detective la llama Mildred.

Ella quisiera vengarse usando el nombre de pila de él, pero lo desconoce. Avanza presurosa detrás de sus zancadas, sintiéndose más pequeña con cada paso. En el momento en que entran a un recinto enorme y cuadrado ha pasado

a ser una miniatura. Frente a una mesa pequeña se sienta con todo su peso una agente de policía. Encuentra en la lista el nombre de la señorita Petrow, pone una marca al lado del nombre, le hace preguntas, le recita todo el procedimiento. Con su barbilla señala una silla apartada. Mitzi se sienta en el borde, mirando a través de la pared de vidrio que tiene enfrente.

De repente aparecen seis hombres como por arte de magia. Se organizan en una fila irregular en posturas individuales sorprendentes. Se trata de un desfile con lo último de la moda callejera —prendas para chulos, prendas para destechados, prendas para adictos, prendas para estafadores— modeladas en varias posturas que van desde la agresión, la indiferencia y el desprecio hasta llegar a la humildad. Desde el punto de observación en primer plano de Mitzi, parecen todos iguales, como lo parecen las mujeres en la sala de espera, como una hilera de cajeros automáticos. Se cambia los anteojos. Descarta al de la camiseta sin mangas con varios tatuajes. Descarta al basquetbolista con la cabeza afeitada. El que está vestido como ejecutivo es pequeño y parece latino. No puede ser el cuarto a menos que Steve haya ganado mucho peso.

Mitzi tiene la esperanza de que no se encuentre allí. Pero bien podría ser el de las zapatillas deportivas y pantalón caqui. No es como ella lo recuerda. El cabello parece más corto. Tiene una chivera. Su camisa de franela es de mangas largas, como las que usan los drogadictos que se pinchan.

Mitzi está tardando demasiado. Le piden que se acerque más. Desde un metro de distancia, mira con detenimiento al tipo con aspecto de Steve y se queda perpleja. No logra identificar en él al atractivo estudiante, al joven pulcro de impecable camisa blanca y cuya chaqueta abierta ondeaba al viento en aquella esquina, y cuyos ojos vivaces se reían de su propia inexperiencia en la ciudad. Este Steve es más grande. Y mayor. El rostro es aún suave y redondeado, pero no tiene expresión. Mira en dirección de un cuarto cuyo interior no puede ver, pero sus ojos no buscan nada. Mitzi está estudiando el rostro de un hombre a quien nunca podría acercarse, quien no respondería a la bondad, las explicaciones o los ruegos de otros. Sentiría temor de encontrarse con él en una calle solitaria. Sentiría temor de él si no estuviera el vidrio de por medio. Siente temor de él, incluso con el vidrio.

Mitzi cierra los ojos y espera mientras le regresan las fuerzas. Guarda los anteojos y se queda mirándolo hasta que ya no puede mirar más. Cambia la cartera del brazo derecho al izquierdo. La mano con el dedo encargado de señalar pesa ahora como un ladrillo sólido, pero Mitzi la levanta y señala. ■

Rolaine Hochstein (Estados Unidos)

Es una de las más destacadas cuentistas de la literatura norteamericana actual. Además de sus novelas *Stepping Out* y *Table 47*, sus relatos han sido incluidos en antologías y seleccionados para los premios de narrativa Pushcart Prize y en la recopilación anual Best American Short Stories. Ha publicado en revistas literarias como *Antioch Review*, *Confrontation*, *Kansas Quarterly* y *Prairie*. Su cuento "A Virtuous Woman" recibió el primer premio en el concurso anual convocado por Glimmer Train. Ha publicado numerosas crónicas de viaje, textos investigativos, humorísticos y perfiles de personajes famosos en revistas como *Good Housekeeping*, *Cosmopolitan*, *Parents*, *Ms* y *Glamour*.



Perfil de un lutier y afinador de pianos

Mario Donadío

EL CUARTO ELEMENTO

La música es la aritmética de los sonidos, como la óptica es la geometría de la luz.

Claude Debussy

ANA
CRISTINA
RESTREPO
JIMÉNEZ

El auditorio revienta en aplausos. Todos están de pie. El pianista seca con un pañuelo el sudor de su frente, se levanta de la banqueta y hace la venia. Se retira del escenario.

Ruido de butacas, la gente conversa, algún melómano —todavía afebrado— grita. “¡Bravo!”.

[Ir a contenido >>](#)

Cuando el escenario queda en la penumbra, los baños se llenan, las grecas en el lobby del teatro exhalan soplos con aroma de grano molido, y el concertista descansa, sale a escena Mario Donadío.

Aunque su trabajo veloz, casi furtivo, no entra en el campo visual de los espectadores, permanece en el auditivo... sin que muchos se percaten de ello.

De espaldas al público, observa el arpa del piano, y comienza *el otro concierto*: el suyo.

Entre amantes del pentagrama, se suele hablar del “triángulo musical” compuesto por tres elementos: el compositor, el intérprete y el oyente. Y el instrumento ¿qué?

Mario Donadío es lutier. Además, es el único en su especie: sólo él cuenta con la plena confianza de los grandes teatros de la ciudad de Medellín para cumplir una tarea sin la cual no podría haber buenos conciertos de piano (o acompañados con ese instrumento): la afinación.

Temperamento

Para contar la historia de Mario Donadío es preciso viajar a Morano Calabro, un pueblo construido en el cerro Polino, región de Calabria, al sur de Italia.

En 1938, Oreste Donadío, escribano de la alcaldía, y su esposa Adelina, dedicada a la crianza de cuatro varones, decidieron enviar a Colombia a su hijo de 16 años, Fausto, un muchacho díscolo y mal estudiante.

Listo para *sentar cabeza*, partió de Génova en el trasatlántico *Orazio* (el mismo que un tiempo después naufragó): Cúcuta, Gramalote y Medellín fueron los

sitios donde Fausto vivió y formó un hogar con María Teresa Copello, una joven santandereana —también de origen italiano— con quien tuvo ocho hijos.

El séptimo de ellos es Mario.

Solían viajar en familia a la tierra de sus ancestros. El padre cuenta que, desde niño, Mario manifestó un temperamento muy diferente al de sus hermanos, un marcado interés por las actividades manuales sobre las intelectuales. Bastaría mencionar algunos de sus hermanos relacionados con el campo cultural: Alberto, periodista; Lucía, editora; Adelita, administradora de teatros en el Distrito Capital, y Oreste, poeta (María, dedicada al yoga y la gastronomía, y Álvaro, negociante, no se desempeñan en actividades intelectuales).

En la adolescencia visitaba el taller de un vecino en el barrio Laureles, con quien se dedicaba a abrir carcasas de aparatos eléctricos y a observar cómo repararlos y ensamblarlos.

“Cuando estaba chiquito, ¡lo desbarataba todo!”, recuerda Lucía.

Estudió en el colegio jesuita de San Ignacio de Loyola, pero terminó el bachillerato en el Tagore —el que, en los años ochenta, era reconocido como el refugio de los alumnos más *desaplicados* de Medellín—. Jamás le agradó ir al colegio, es más, le sigue pareciendo una perdedera de tiempo. Tampoco le gustan los curas ni las religiones: “Como yo no puedo desarmar a Dios para verlo; ¡no creo!”.

Su sensibilidad por la música lo llevó a tomar lecciones de piano con Consuelo Mejía.



A la madera le profiere la paciencia que le niega al mundo: no acosa su secado ni lo induce artificialmente, permite que las tensiones de la fibra se sequen al aire libre. Con la misma delicadeza, la protege de los bichos.

Ingresó a la universidad, cursó dos semestres de ingeniería... y se aburrió: “A mí sí me gusta que me enseñen: cuando hay buena disposición y buena manera de hacerlo. Pero no conozco eso en las academias de acá”.

Luego se enteró de la existencia de una escuela de artesanos en Estados Unidos: la North Bennett Street School. En 1885, una dama de la sociedad de Boston (Massachusetts), Pauline Agassiz Shaw, fundó ese centro de capacitación para miles de inmigrantes europeos que rondaban las calles sin empleo. En sus aulas y talleres se aprenden oficios como la carpintería, la joyería, la luthería y la encuadernación.

Mario Donadío había encontrado su lugar en el mundo...

Un piano de concierto se afina cada vez que va a ser tocado en público, inclusive en los intermedios. Uno de uso personal se debe afinar, mínimo, una vez al año.

Mario considera que dos años de estudio no son suficientes para entender las artes del buen afinador. Antes de ingresar a la academia, ya llevaba nueve años haciéndolo de forma empírica.

—¿Empírica?

—Empíricamente quiere decir: compre un libro, vaya lea, y haga lo que dice ahí. Es lo mismo que ir a una universidad: el profesor saca el libro y después le pregunta a usted si aprendió unas cosas.

El lutier reconoce que, aun después de formarse con maestros, se demoró cinco años más para afinar “bastante bien”. Por esa razón no acepta dictar cursos de afinación que duren solo un semestre: la vida de taller y la relación (¿afectiva?) con el instrumento son experiencias obligatorias. Duraderas.

“El torque, la fuerza que hay que aplicar para hacer girar una clavija de un piano nuevo, es de 90 kilos de peso: eso se jala con una llave, con una técnica especial: ¿Cómo aprender eso en dos años?”, enfatiza.

Y es que a veces ni los mismos músicos exigen el mantenimiento del instrumento. A propósito, recuerda que la pianista Ana María Orduz le solicitó al rector de la Universidad de Antioquia que reparara el piano para poder enseñar con él.

Mario lamenta que, hasta ahora, no haya tenido un pupilo constante en el oficio de afinar pianos, pues quisiera dedicarse sólo a la fabricación de instrumentos. Por lo pronto, Carlos Andrés Villada, técnico en reparación de fotocopiadoras y utilero de música del Departamento de Artes, ha iniciado el proceso de formación.

El bosque de Mario

Huele a aserrín muy seco, de ese que se desprende un poco quemado de las máquinas.

Me aturde el sonsonete constante del extractor del taller, al cual Mario ya se acostumbró por su carácter imprescindible para la circulación del aire.

El torno, la lijadora, el cepillo, la aspiradora, la canteadora, las sierras sin fin y circular, rodean amenazantes el bosque de Mario.

Allí se secan naturalmente tablas y listones de cedro rojo del Putumayo, caoba, nogal, pinos canadiense y chileno, y abeto que, según el lutier, “es la madera que hace sonar bien los instrumentos”.

El bosque de Mario florece por estaciones, cada vez que nace un nuevo instrumento... con sus notas musicales. Por ejemplo, la madera se tarda diez meses en convertirse en clavecín y florecer con los colores de Juan Sebastián Bach o de Domenico Scarlatti.

El único habitante de este bosque, casi siempre solitario, conoce la procedencia de sus maderas, y habla de ellas con respeto y conocimiento. Con el alma.

Tocan la puerta metálica. Es su padre, don Fausto, a quien saluda con un beso en la mejilla.

Por encima de tablones, cables y trebejos, se adentra en el taller para que su hijo le pula con la canteadora unas piezas en madera.

El carpintero se protege con unos audífonos, y comienza el estruendo. Su papá lo observa en silencio. Aunque Mario nunca acerca mucho sus dedos a la lámina afilada, ha tenido pequeños accidentes. La peor herida se la hizo cuando vivió en Estados Unidos: la cuchilla le cortó una yema con su respectiva uña.

Una vez las piezas están torneadas y suaves, don Fausto se despide.

“La madera es una esponja. Es lo más lindo que hay, el material más maravilloso y noble que existe. Siempre prefiero trabajar instrumentos con ella”, dice Mario.

A la madera le profiere la paciencia que le niega al mundo: no acosa su secado ni lo induce artificialmente, permite que las tensiones de la fibra se sequen al aire libre. Con la misma delicadeza, la protege de los bichos.

“En mi oficio, lo más importante es lo que no tengo cuando me monto al carro: paciencia. A veces repito la misma operación ciento setenta o trescientas veces”.

La madera tiene que estar en equilibrio con el ambiente donde va a permanecer, comenta, mientras acaricia un clavecín que fabrica para un cliente de Costa Rica.

Las teclas están fabricadas en madera, con ébano y hueso de vaca. Si bien es cierto que el marfil revela una mejor veta para las teclas blancas, no tiene sentido matar un animal de varias toneladas solamente para fabricarlas. En el siglo XIX empezaron a matar elefantes, y en el XX acabaron con casi ocho mil por año solo para construir pianos.

“Los seres humanos son la peor plaga”, suspira.

Mario Donadío no es solo lutier. Ni solo afinador de pianos.

Él se considera “un aprendiz de músico”.

“Es un carpintero genial”, asegura su papá, un veterano en el trabajo artesanal de la madera. “Es un poco como yo —dice don Fausto, entre risas—: le gusta hacer de todo. Tiene un talento muy especial para la madera, la música. Y cuando se daña una cosa en la casa: solo pensamos en que venga Mario para que la repare”.

También es físico, agregaría yo: cada una de sus decisiones en el taller y frente a un instrumento está guiada por un conocimiento que supera a la intuición, el sentido estético, la destreza y el don.

Mario no fabrica pianos.

Comercialmente, solo clavicémbalos. Aunque, la verdad sea dicha, podría aventurarse con cualquier instrumento de madera.

De hecho, ha construido *violins da gambas* —el instrumento de cuerda frotada, de origen renacentista, inolvidable en la película *Todas las mañanas del mundo*, de Alain Corneau (1991)— para él y su esposa, la cantante Marta Arango.

“No la fabriqué para dar conciertos sino para darme gusto”. Pronto iniciará su rutina, autodidacta, de interpretación de ese instrumento.

Él explica que no hace pianos por dos razones fundamentales: la primera, los pianistas suelen tener en la mira el rótulo Steinway & sons; y la segunda, y más

importante, tiene que ver con el costo de la construcción del arpa del piano (armazón metálico donde están fijadas las cuerdas, y que soporta su tensión): “Yo puedo comprar las clavijas, pero hacer el arpa y el mueble valdría casi \$300 millones. ¡Me tendrían que dar \$100 mil millones para montar una fábrica de pianos!”.

En fin. Por eso se dedica a los clavecines. O clavicémbalos.

Que-no-son- cla-vi-cor-dios, ¡que el clavicordio es otro instrumento!

El lutier siempre exigirá precisión en sus dominios.

Historias en el bosque

Me distraigo con una vieja mandolina, medio destartada, que dejaron abandonada en un rincón del taller. Entre tanto, Mario juega con los sonidos de un clavecín.

“¡Ana, venga pa’ acá!”. Comienza a hablar del Virginal, esa especie de clavecín que era tocado solamente por las vírgenes en Inglaterra.

Al lutier le encanta contar historias. Ahora sigue la del *papá del piano*:

No se sabe de dónde salen los primeros clavecines. El instrumento más antiguo está descrito en una talla, en Alemania.

El clavicémbalo tiene un poco más de seiscientos años, el piano tiene la mitad. Sin embargo, entre 1780 y 1810, el piano se roba las audiencias. Y es algo más que la presencia de Mozart, Haydn y Beethoven: el piano desplaza al clavecín por una razón [Mario golpea las teclas]: les puedo dar muy duro y siempre sonarán igual, no cambia el volumen. El clavecín ya no sobresale.

Continúa: el primer piano lo hicieron en el siglo XVIII, era un clavecín con un mecanismo que le pegaba a las cuerditas. Empezaron a templar las cuerdas, a hacerlas más gruesas, hasta que la estructura de madera no aguantó la tensión y tuvieron que introducir un arpa metálica. Los pianos de Beethoven todavía no tenían un arpa metálica; hay algunos que se han conservado, pero están deformes por culpa de la tensión de las cuerdas.

Varios aspectos perjudicaron al clavicémbalo: su uso íntimo, de salón, para deleite de pocos, cambió con la llegada del piano. Por otra parte, los clavecines siempre fueron fabricados artesanalmente, nunca en serie.

En el siglo XIX, en Londres y Hamburgo abrieron las primeras fábricas de pianos y desataron la producción industrial.

“¿Sabe quién era Rafael Puyana? Él decía que el clavecín es una gran guitarra con cuerdas: en vez de tocar con tus uñas, tiene unas extensiones. Con la guitarra sólo tienes cinco dedos para pulsar y cinco para sacar notas, en cambio con el clavecín tienes diez dedos para sacar diez sonidos”.

Mario vuelve a su clavicémbalo...

Coloca sus dedos en el teclado superior: oiga, suena más suave. Un teclado [inferior] es melódico y el otro [superior] es de acompañamiento, susurra para no interrumpir la voz del clavecín.

“En una escala de Do Mayor, el Do es como la estabilidad, el reposo, el punto base, y el Sol, en cambio, es la tensión, la inestabilidad, la necesidad de llegar al reposo”.

Mario toca, vuelve a tocar. Cambiar de tonalidad es como cambiar el tema de una conversación, concluye con una mueca cercana a una sonrisa.

—¿Eso del oído absoluto sí existe?

—Los que tienen oído absoluto me dicen que si tocan una tecla en el piano sin mirar, adivinan cuál tecla es. ¿Y eso para qué sirve? ¡La música no requiere un oído absoluto sino un oído relativo, porque todas las notas están relacionadas entre sí! El oído absoluto es un mito ridículo.

Interpreta las *Barricadas misteriosas*, de François Couperin.

Él mismo interrumpe su conmovedora interpretación: ¡Venga le toco una bien buena que me sé de memoria!

Durante 3 minutos y 59 segundos, Mario Donadío desaparece.

Me deja sola en el segundo piso de su taller.

El *Concerto Italiano* de Juan Sebastián Bach se lo lleva.

—¿Sí será cierto eso de que la música de Bach viene de Dios?

—A mí me gusta tanto porque es Bach. Y arranca otra vez.

—Oiga eso: ¡es hermosa! —exclama. No mira la partitura. No hay partitura— Bach no tiene nada que ver ni con Dios ni con lo divino. Es la perfección matemática en la combinación de los sonidos.

Ya se animó. Ahora interpreta las *Variaciones Goldberg*.

—¿En qué piensa cuando toca el clavicémbalo?

—Lo que me sé de memoria es para tocar y pasar bueno. Hay sonoridades, hay puntos, hay ritmos que tienen un efecto más poderoso que otros en mí, y me imagino que para otras personas es lo mismo. Yo le hice esa misma pregunta que usted me está haciendo a mi profesor en Estados Unidos, y ¿sabe qué me contestó? *What a fucking weird question!* [¿Qué pregunta tan jodidamente extraña!].

—¿Tocar un instrumento es como escribir... cada vez más difícil?

—No, tocar no es así: si estudiás con constancia y con una regularidad disciplinada. ¡Ah!, pero yo también sé escribir: en una presentación en la universidad me di cuenta de que una diapositiva tenía una frase con una mayúscula después de coma: ¡eso-no-se-pue-de!

En fin. El lutier no tiene horas fijas. Quisiera quedarse siempre en su casa, en la vereda El Saladito, municipio de El Retiro, donde conserva dos de sus cinco clavecines. Los otros tres están en el taller, incluyendo el primero que fabricó hace veinte años en Boston, y que está en *cuidados intensivos*, puesto que ha viajado en conciertos por toda Colombia y Estados Unidos.

Sin ningún pudor ni temor a la corrección política o el eufemismo, Mario pregunta la hora, con mirada de ¿ya se va?

Me pide que lo lleve a recoger el carro de su esposa. Llama a confirmar, pero le dicen que aún no está listo.

Se queja del tránsito y de los policías de tránsito, de los impuestos y de los



recaudadores de impuestos, de los comerciantes y de los productos comerciales, de la academia y de los académicos.

“Mario es tremendo. Él quiere tener la razón por encima de todo —dice don Fausto—, pero su problema mayor es cuando maneja: corre mucho, le tengo mucho miedo”.

El lutier es como el mismo instrumento: difícil de tocar.

Afinar a Mario Donadío requiere tiempo y tacto. Es independiente, hábil, disciplinado y brillante. Y resabiado, acelerado e impaciente frente a la ignorancia ajena.

Como dirían las abuelas: habla *martilladito*.

El auditorio regresa a las sillas. El murmullo se desvanece. Al intermedio lo sucede una tímida ovación de bienvenida. El pianista sale al escenario, se acomoda en la banquetta y reabre la partitura que tal vez no leerá.

El silencio en el teatro amplifica su suspiro, hondo, mientras dispone sus manos sobre el teclado.

El melómano cierra los ojos y abre su espíritu. Comienza la segunda parte del concierto.

El piano suena como tal vez lo soñó el compositor, como lo interpreta el pianista, como lo siente el oyente... y como lo faculta el cuarto elemento: el afinador. El lutier.

Mario Donadío: ¡Bravo! ■

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



AFILIACIONES

ANTONIO
VÉLEZ
MONTÓYA

Es sorprendente que los humanos, casi sin excepción, seamos capaces de afiliarnos ciegamente a causas o a ideas muchas veces absurdas o impropias. Este es uno de los universales humanos más sorprendentes, dado que el *Homo sapiens* se caracteriza precisamente por poseer razón y por conocer lo que significa el pensamiento riguroso. Es como si nos comportáramos como seres racionales pero a la vez conserváramos una cuota importante de irracionalidad que nuestra razón es incapaz de detectar y, si excepcionalmente lo hace, no puede dirigirla ni ponerle freno.

La mayoría de los humanos hemos llegado a nuestras creencias por una variedad de razones que poco tienen que ver con evidencias empíricas y razonamientos lógicos. Más bien, algunas variables, como la predisposición genética (o el aprendizaje propiciado, como se le denomina), la influencia familiar, el contagio del medio, las experiencias educativas y las impresiones vividas, moldean las creencias personales. Además, el aprendizaje se logra muy temprano en la vida, gracias a la especial plasticidad y permeabilidad del cerebro inmaduro, y a la gran confianza y credulidad que los niños depositan en sus mayores, en aquellos individuos que para ellos representan la autoridad suprema, infalible.

Por eso “lo que se aprende sobre las rodillas de la madre no se puede olvidar jamás”, como señalaba el ensayista Robert Park. Además, en la infancia no poseemos defensas intelectuales, pues es poco lo que sabemos del mundo, y la capacidad de análisis y crítica es nula. Y tiene que ser así, pues el cerebro está apenas en formación. Para cuestionar se necesita cierto nivel de conocimientos y una gran independencia intelectual, condiciones asociadas indefectiblemente con la madurez.

Pero allí justamente, en la madurez, es cuando la disonancia cognitiva, esto es, la capacidad de la mente de justificar lo no justificable, anula las incongruencias. Y el maniqueísmo gobierna nuestras creencias: las *verdades* están contenidas en todas las proposiciones del conjunto de creencias aceptado; las *falsedades*, en las ideas que les compiten. El paquete de creencias aceptado es inmune a todo raciocinio, y debe serlo así, de lo contrario no permanecería, pues la consistencia lógica es por lo regular endeble.

Rara vez un adulto renuncia a sus creencias, ideales y demás filiaciones, o los cambia por otros. Y al envejecer, al llegar a la edad de piedra, la de obsolescencia mental, nuestras creencias quedan convertidas en verdades eternas, pues nadie tendrá ya valor ni motivo para cambiarlas: no desaparecen por convicción sino por defunción, dicen. La religión es el mejor ejemplo: se adquiere en la cuna y la arrastramos hasta la tumba; es vitalicia, quiere decir, muere pero con nosotros.

El “paquete” de creencias es sólido, no se arruga ni encoge; es indeleble, esto es, no se borra con el paso del tiempo, y está presente en todos los instantes de nuestras vidas. En épocas primitivas, ese paquete de certezas era simple y cumplía un importante papel de supervivencia, por lo que era estable a pesar de alguna información ocasional que contradijera parte de su contenido. Con el avance cultural se ha ido ampliando, incluyendo en él las ideologías y enseñanzas religiosas y políticas. El hecho de haber sido fundamental para la supervivencia hacía que no pasara por el filtro de la razón, y que fuera insensible a cualquier contradicción que eventualmente se descubriera en alguna de sus piezas. Todavía conserva esas características.

La facilidad de adoctrinación es una propiedad de la mente humana, indudablemente adaptativa. Y es que estamos programados fundamentalmente para creer, aun si somos incapaces de entender lo que creemos. Los mecanismos cognitivos que manejan las creencias están diseñados evolutivamente para aumentar nuestra adaptación al nicho ocupado, por eso son resistentes a la razón. Además, son anteriores a ella. Fueron auxiliares que en el pasado nos prevenían contra los peligros. Para un cavernícola era mejor confiar en sus creencias sobre el peligro que seguir los dictados inmediatos de su razón. Hoy, por ejemplo, sobreviven en mayor número los que tienen miedo irracional a la altura que aquellos que no lo tienen.

En lo que respecta a nuestros cerebros, no hay problema alguno en que las creencias y la razón entren en conflicto. Están diseñados para conciliar hasta lo inconciliable, para manejar los desacuerdos. Con las ideologías, poco les preocupa a nuestras neuronas que haya discordancia. Durante el periodo de aprendizaje solo importa que la creencia esté bien apadrinada, o que sea útil para la seguridad del individuo. Luego, al pasar el tiempo, en el cerebro va quedando una impronta o troquelado, una memoria a prueba de erosión. Por eso, aunque reconozcamos contradicciones e inconsistencias severas en esas adquisiciones juveniles, resisten sin desmayo a todo esfuerzo voluntario y honesto que se haga para modificarlas, tal como si los mecanismos de fijación temprana correspondiesen a estructuras biológicas diseñadas de forma expresa para durar y perdurar. Fortalezas inexpugnables. Ni la ciencia, lo más racional de nuestra vida intelectual, ha podido escapar a las trampas de la afiliación a toda prueba. Creo que fue Karl Popper quien dijo alguna vez que para que un nuevo paradigma en física fuese aceptado por la comunidad de especialistas no bastaba demostrar sus virtudes: había que esperar a que murieran los viejos defensores de la teoría superada.

La historia certifica que contra los cerrojos de la fe se han estrellado hasta las mentes más lúcidas. Y para hacer estas fortalezas aún más resistentes, poseemos un sesgo que algunos han

Pueden compararse las creencias con el sistema inmunológico: cada vez que llega una información nueva que las afecte, entran de inmediato en acción los mecanismos de protección, especies de anticuerpos epistemológicos que tratan de rechazar al invasor.

dado en llamar de *exposición selectiva*: buscamos con afán aquella información que nos complace y confirma nuestras creencias, mientras que tendemos a ignorar, o aun a rechazar, todo lo que las desaprueba. Nos interesamos solo por aquella información que nos dé seguridad y nos reconforte. Quizá por eso decimos de los demás, y no es exageración, que *no oyen sino lo que les interesa*.

Pueden compararse las creencias con el sistema inmunológico: cada vez que llega una información nueva que las afecte, entran de inmediato en acción los mecanismos de protección, especies de anticuerpos epistemológicos que tratan de rechazar al invasor. Por este motivo cerramos los ojos cuando nos presentan evidencias en contra de lo que creemos, para que no vayan a contaminar nuestras verdades. Los cardenales que atacaban a Galileo se negaron a mirar las evidencias a través del telescopio. Quizás el demonio podría montarles una celada astronómica para hacerles ver lo que no existía.

Con frecuencia, el creyente o fiel se convierte en propagador de la idea, en su apóstol. Quizá se busca incrementar el poder del grupo formado por aquellos que piensan parecido, o tal vez el poder que da el número nos dé confianza cuando la creencia tambalea. Las debilidades teóricas parecen desaparecer cuando son muchos los seguidores; el número refuerza la sensación de estar en lo cierto, y con más razón si entre los creyentes hay “autoridades respetables”. Y en ninguna ideología faltan. El hecho comprobado es que la persona se ve impulsada a propagar sus creencias; siente una imperiosa necesidad de transmitir las a otros. Se trata de una conocida estrategia darwiniana a fin de aumentar su eficacia reproductiva. Una vez instalado algo en el cerebro de alguien, se busca con afán que otros se conviertan a él, lo que a su vez aumenta el número de transmisores, esto es, mayor número de fieles para predicar la

existencia y las virtudes de la idea defendida. El grupo se ramifica y amplía.

Los creyentes fieles son obsesos, leyendo siempre los mismos libros, predicando siempre lo mismo, sin fatiga, sin saturación, sin aburrimiento. Sus jefes espirituales son fanáticos dedicados de tiempo completo y de por vida a propagar la creencia: imanes, papas, popes, ayatolás, pastores, predicadores, profetas, rabinos... Y cuando han tenido poder militar no han dudado en emprender conquistas con el fin de adoctrinar a pueblos enteros, sin permitirles ninguna discusión ni duda, bajo pena de muerte y sin ningún respeto por sus culturas, a las que arrasan y llaman bárbaras, atrasadas, impías, inferiores.

Tratar de oponerse a las creencias despierta en los creyentes defensores una agresividad que no se compadece con el motivo. De allí que los debates entre ideologías competidoras, más que resolver las hostilidades, conducen a una escalada, pues cuando un individuo defensor de ideas opuestas se resiste a cambiar, y eso es lo más común, lo tildan de irracional o de imbécil. En ocasiones terminan odiándolo. Más de una vez lo eliminan. Mucha parte de las guerras y la violencia en este mundo se ha debido a diferencias ideológicas. Las guerras santas lo atestiguan, y también la quema de herejes, pues estos no han ido a la par con las ideas de los agresores. Las torturas más ignominiosas se las debemos al enfrentamiento de ideas. Y se hacen en nombre de la razón o, peor, en nombre de la bondad y de la ética. Una gran ironía.

Para saber hasta dónde puede llegar el fenómeno de la filiación incondicional, analicemos los promocionados clásicos futbolísticos. Estos encuentros deportivos se han convertido en campos de batalla entre los llamados hinchas. ¿Se habrá visto algo más irracional que sacar armas en una disputa por un equipo de fútbol? Y precisamente

esta capacidad de adorar irracionalmente a un equipo es lo que ha permitido que hoy los salarios de muchos jugadores superen todo lo racional, que se paguen millones de dólares por el traspaso de una “estrella” del balompié, o de un basquetbolista destacado, o de un beisbolista de las grandes ligas. Son millones de aficionados que pagan las boletas o pasan la tarde frente al televisor “haciendo fuerza” por su equipo. Sin el fanatismo que despierta la afiliación sentimental al equipo de las preferencias, las taquillas no llegarían al valor que ahora tienen, ni se pagarían los altísimos derechos por pasar los eventos por la televisión. Digamos que las sumas absurdas que se le pagan a un deportista son prueba contante y sonante de la pasión ciega que sus actuaciones arrastran.

La filiación modifica el córtex prefrontal y tiende a borrar todo sentimiento de compasión, para así producir criminales peligrosísimos, pues están convencidos de que sus acciones son santas. Criminales en serie y en paralelo, refinados. Los sujetos apasionados se matan por razones nimias. Consideran enemigos mortales a todos los defensores de cualquier variedad distinta de la suya, y no sienten ninguna compasión por ellos. En nombre de su creencia o afecto, odian y matan a los opositores. Para “convencer” a los herejes, esto es, a los que heredaron otra forma de pensar, se han inventado máquinas de tortura que hacen poner los pelos de punta al más valiente de los humanos. Un creyente puede enloquecer transitoriamente hasta el punto de esconder una bomba entre su ropa y luego detonarla en un vehículo lleno de niños, todo en nombre de sus creencias y por odio a las que difieren de ellas, o se es capaz de preparar un grupo de alienados para que estrellen una avión contra un edificio repleto de otros humanos inocentes, en nombre del bien y para ganarse el Paraíso, ese lugar imposible, irreal, privilegiado, en donde se premian con placeres indescriptibles las acciones criminales de los poseídos por la creencia.

La política es otro campo donde impera la irracionalidad, y en donde se dan todas las características de la afiliación ciega. Y es tan grande el número de adoradores, que basta tomar en las manos una revista o un periódico, o encender el televisor, para encontrar que el mayor porcentaje de la atención y del tiempo se refiere a ese tema;

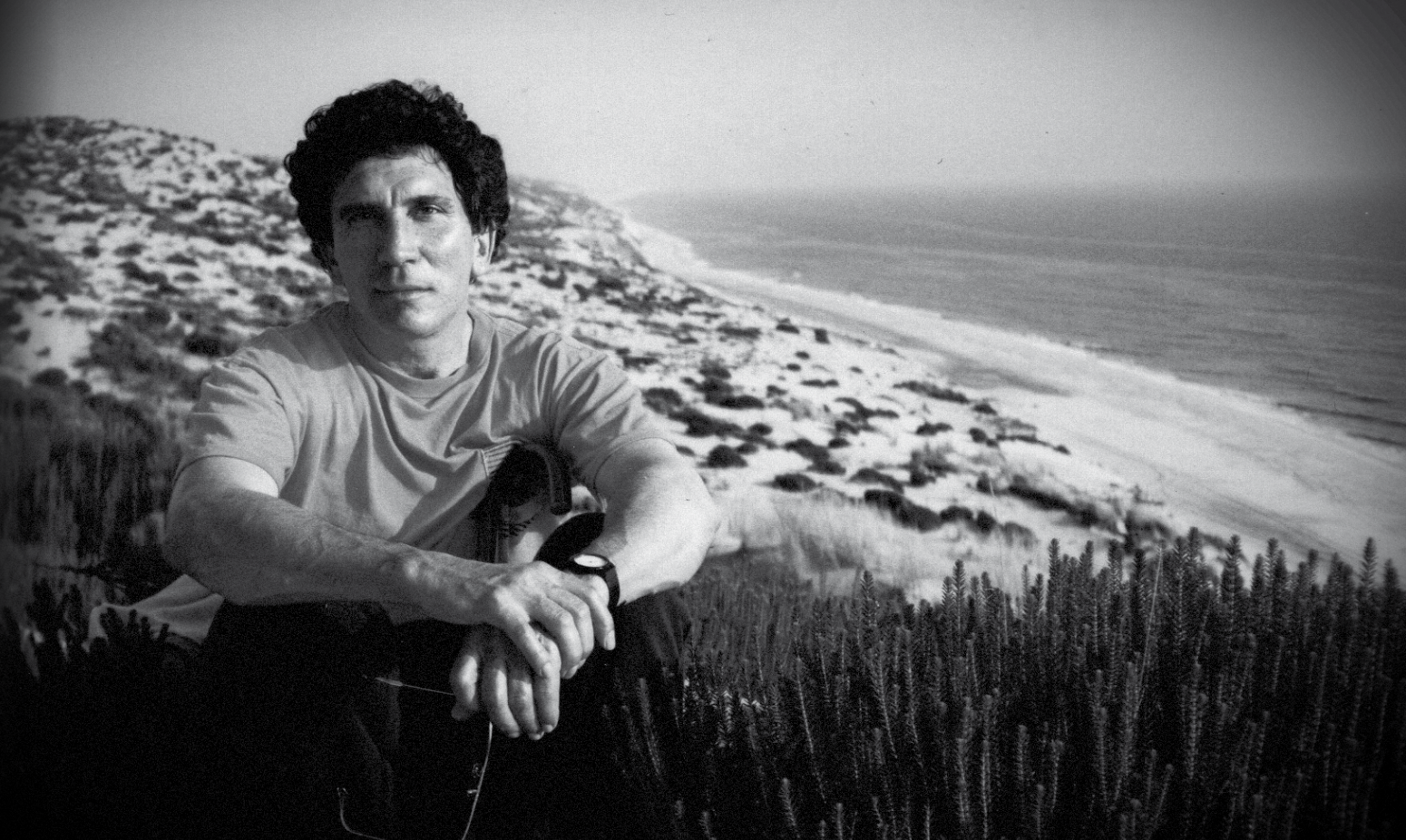
el resto se lo llevan la farándula y los deportes. Los otros temas, los verdaderamente culturales, parecen no existir.

Cuando se discute con un creyente, lo primero que se observa es la falta de objetividad, la falta de rigor para explicar los defectos del ente querido, la multitud de sesgos con los que se apoyan y defienden los argumentos a favor de la causa. El filósofo español Fernando Savater, un profesional de la razón por su misma formación, no duda en sacar argumentos falaces cuando trata de defender la tauromaquia, afición que debe haber aprendido a gustar desde su niñez. Escribe así en su último libro, *Tauroética*: “Porque la barbarie no consiste en tratar con inhumanidad a los animales, sino en no distinguir el trato que se debe a los humanos y el que puede darse a los animales”. En otros términos, la tortura a un toro no pertenece a la ética, que solo es asunto que concierne a los humanos. Y más falaz se muestra, y además pueril, cuando alega: “Está claro: sin hipódromos de competición dejará de haber caballos de carreras y sin corridas desaparecerán los toros de lidia y las dehesas”. Propone una inmoralidad para defender el santo equilibrio ecológico.

Personas de gran inteligencia, cuando deben razonar sobre aquellos temas como la religión o la política, muestran de inmediato sus debilidades, debilidades que conocen muy bien y que, sin embargo, cuando defienden sus creencias, endurecidas por el tiempo, argumentan como muchachos de escuela. Les dicen adiós a esos argumentos sólidos que usan en su campo profesional. No hay duda, a sus portadores los hace irracionales e ingenuos. Y no importa si se trata de personas de inteligencia superior. Las fallas en el pensamiento se manifiestan cuando se toca el tema caliente, aunque puede no afectar el razonamiento general; es decir, parece bloquear ciertas partes de la inteligencia. La ideología destruye todo espíritu crítico y distorsiona la realidad. Entonces aparece la fe ciega, y se renuncia al uso de la inteligencia. ■

Antonio Vélez Montoya (Colombia)

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



Reinaldo Arenas O LA DISIDENCIA

*Pero hoy no se oirá al fraile de “la voz de plata”, sino que en cada
púlpito se ha de levantar un sermón de injuria contra él.
El mundo alucinante (1969)*

DAVID
MARÍN
HINCAPIÉ

Reinaldo Arenas (1943-1990) fue uno de los tantos artistas cubanos desengañados de la revolución. Y otro de los homosexuales perseguidos por el régimen castrista. Se movió en la cartografía literaria cubana como una estrella fugaz. Su obra goza, en un estilo muy personal, del barroco americano cultivado por su mentor José Lezama Lima. Signada por la tragedia, en ella el autor se expresa sobre la condición humana bajo el yugo de la represión. Fue un escritor que consideraba a la literatura no como un juego, sino como un fuego que consume en medio de una ardorosa actividad política. Ello lo llevó a enfrentar el totalitarismo comunista desde su trinchera literaria. La soldadesca de Fidel Castro lo condenó por observar en

él a un espécimen social de alta peligrosidad. Su obra fue tan perseguida como el escritor mismo. Pasó dos años en prisión por ir en contra de la causa revolucionaria. Más tarde, envuelto en otro tipo de opresiones surgidas del sueño norteamericano, se valió de esa misma actitud disidente ante toda forma de sometimiento, para criticar a los intelectuales que, como Gabriel García Márquez, parecieron indiferentes a los campos de concentración, las vastas prisiones y el pensamiento amordazado (Arenas, 2001). *El mundo alucinante* (1969), su más notable narración, salió de la isla como un manuscrito clandestino. Fue publicada primero en lengua francesa, en la ciudad de París, donde obtuvo en 1968 el premio *Le Monde* a la mejor novela extranjera. Por un lado, se trata de uno de esos extraños fenómenos en los que la naturaleza de la obra de arte cobra vida en la del artista al prefigurar su fin trágico. Por otro, de una de las novelas en las que se definen las transformaciones de la novela histórica en América Latina, con la que se problematiza la relación entre lo histórico y lo imaginario.

I

En 1949 el también cubano Alejo Carpentier saluda el inicio de la segunda mitad del siglo xx con su célebre novela histórica *El reino de este mundo*. El contenido de este saludo es un signo visible de las preocupaciones técnicas, estéticas e ideológicas de la actividad literaria de la América Latina de entonces. Al respecto, Carpentier deja un mensaje claro en el prólogo que escribe para la primera edición de su obra: sin prescindir del “compromiso con la realidad social de las vivencias americanas”, y sobre una “documentación rigurosa que respete la verdad histórica”, los jóvenes narradores están llamados a captar las “inesperadas alteraciones”, las “privilegiadas revelaciones” y las “inhabituales iluminaciones” que, “percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu”, representan el basamento de la expresión americana. Como testimonio de estas preocupaciones, de activas y entrecruzadas tradiciones, nutrición y sustentación, de ideologías y estilos, no solo se cuenta a Carpentier. También están en la misma órbita el Jorge Luis Borges de *Historia universal de la infamia* (1935), el de *Ficciones* (1944) y el de *El Aleph* (1949). Se trata

de obras que marcan ese momento definitivo con el cual comienza una época literaria. Momento definitivo que, frente a la impronta hispánica y los motivos de las literaturas nacionales, y bajo un estímulo artístico heredado de los experimentos de vanguardia, se abre paso a la proyección universal de la literatura latinoamericana.

2

Fue Jorge Luis Borges quien promulgó, con un toque de ironía pesimista, las dificultades de acceder a la verdad histórica. Varias veces se le oyó hablar, en entrevistas, sobre la cercanía existente entre la historia y la literatura. Como lo demuestra Gabriela Cittadini, dicha relación la lleva Borges hasta el extremo cómico de semejar su comportamiento de ejecución literaria a la técnica de escritura de Edward Gibbon, considerado el primer historiador moderno. El argentino recuerda haber leído, de la mano de Lytton Strachey, que aquel historiador escribió y reescribió tres veces el primer capítulo de la *Historia de la decadencia y la caída del Imperio Romano* (1776-1789), y que luego de que dio con la entonación que convenía, con el tono que convenía, encontró su estilo y siguió. Pero es quizá en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (1935) donde encontramos la síntesis del pensamiento borgiano sobre el concepto de historia. Allí donde el cuento dice “Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió: es lo que juzgamos que sucedió”, vemos a Borges con la más amplia de las carcajadas, jamás escuchada en público. Y ríe porque comprende que el historiador, entregado al error de suponer que es capaz de llegar a la esencia de la verdad de los hechos pasados, se sabe presa de las encrucijadas del lenguaje y de todo aquello que concierne a dicha reconstrucción. De ello se desprende que, según Gabriela Cittadini (2011), para Borges el historiador y el escritor están iguales por la escritura y ambos son artífices de un discurso, en el que el tratamiento de lo histórico y lo imaginario está signado en el uno por la supuesta verdad y en el otro por la verosimilitud. En la novela *El mundo alucinante*, Reinaldo Arenas asume este problema cognoscitivo como una de sus mayores ambiciones literarias reconocidas.

Más que para efectuar una relectura de la historia oficial, como para exponer cuestiones de la relativización del saber historiográfico, y, en mayor medida, para atender a cuestiones intemporales que aquejan al individuo, la relación entre lo histórico y lo imaginario en la novela de Reinaldo Arenas se puede observar desde al menos tres aspectos. El primero, y quizá el más evidente, es el planteamiento que el autor hace en el prólogo “Fray Servando, víctima infatigable”. El segundo es el tratamiento que el autor le da a la documentación histórica consultada para la ejecución literaria. Y el tercero concierne al contenido imaginario presente en la escritura del clérigo criollo Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), del que se alimentan las biografías y los textos históricos que se han publicado sobre la controvertida figura de la emancipación americana.

El prólogo que acompaña a la novela *El mundo alucinante*, hay que advertirlo, surge como paratexto de la novela a partir de 1980, año en que Arenas escapa del régimen cubano. En este texto, el autor manifiesta su sospecha frente al objetivismo del discurso histórico y se afilia a las ideas venteadas por Borges. Especula, por ejemplo, sobre el hecho de que dos hombres (fray Servando y el poeta cubano José María Heredia) de tiempos cercanos hayan podido experimentar iguales sensaciones en escenarios distintos. Al mexicano lo observa en Italia contemplando una planta de agave, y al cubano lo remonta a las cataratas del Niágara, donde queda suspendido ante el recuerdo de un palmar solitario. Los dos sienten nostalgia ante un fragmento de su patria y, aunque la historia no certifica si se llegaron a conocer, Arenas prefiere pensar “en ese instante, que la historia oficial, como la mayoría de los instantes importantes, no registra, en que el poeta y el aventurero, ya en México, se encuentran luego de las mil y una infamias padecidas y ante el vasto panorama de las que les queda por recorrer” (Arenas, 2010, p. 18). Si, por un lado, lo que hace Arenas aquí es nombrar el asunto del exilio, que comienza a acosarlo en la ciudad de Nueva York, por el otro manifiesta su prelación por lo imaginario.

Esta predilección de Arenas por lo imaginario ante lo histórico es defendida desde varios puntos de vista. En primer lugar, para el cubano los

mamotretos de la historia no recogen los impulsos, los motivos y las secretas pasiones que mueven al hombre. La historia resume y generaliza lo fugaz. Esta postulación está anclada no solo en Marcel Schwob cuando dice: “La ciencia histórica nos deja en la incertidumbre por lo que al individuo se refiere. Tan solo nos revela aquellos puntos que lo relacionan con los hechos y acciones de orden general”. También remite a la contrapregunta de Borges cuando se le interroga sobre el significado de la historia: ¿Qué es la historia sino nuestra imagen de la historia? Respuesta con la cual se conecta al ejercicio de Menard, su personaje. Esta concepción lleva a que Arenas, al contrario del Carpentier de *El reino de este mundo*, desconfíe de lo histórico y crea que el convencimiento en el dato minucioso y preciso no es sino un deleite en lo evidente. Por otro lado, Arenas sospecha de la disciplina histórica porque sus cultivadores conciben el tiempo bajo los ideales del progreso lineal, de índole semítico, indiferentes quizá a los personajes auténticos de la humanidad, signados por la intemporalidad, la infinitud, la eternidad, es decir, por la actualidad. Así, Arenas no duda, por ejemplo, de la infinitud de la cólera y el amor de Aquiles, ni de la infinitud del Nazareno por su impracticable filosofía, independiente de que hayan existido o no. Y en tercer lugar, Arenas sospecha del saber historiográfico porque, vista la realidad a través de la historia, o desde el realismo socialista, “ya no solo es vista desde un ángulo sino desde un ángulo político”. Es decir, el historiador no solo cae en la falacia de la exactitud, en la falacia de la intención idealmente progresista, sino que se acerca al pasado bajo los presupuestos dogmáticos de una ideología que pretende someter. No de otra forma Arenas expresa su disidencia hacia el irreparable aspecto de injusticia que hay en todo dominio exclusivamente humano del hombre sobre el hombre. Siguiendo al Aristóteles de la *Poética*, al Schwob de *Vidas imaginarias*, al Borges de *Historia universal de la infamia*, y al ficticio, pero no imposible, escritor Pierre Menard, Reinaldo Arenas concluye: esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido.

Ahora bien, esta preferencia de lo imaginario sobre lo histórico en Reinaldo Arenas también

cobra real importancia en el manejo que el autor le da al material histórico del que se desprende su novela *El mundo alucinante*. Ante “la acumulación de datos”, “las abrumadoras enciclopedias”, “los terribles libros de ensayo”, Arenas opta por hacer de las *Memorias* del fraile tanto cita como parte fundamental de su ejecución literaria. Lo cual queda revelado en aquel otro paratexto que funciona como carta dirigida a Servando y, entre líneas, como advertencia al lector. Sin embargo, Arenas lleva más allá su trabajo de reescritura, propio de un Menard borgiano.

Como afirma Alicia Borinsky, “*El mundo alucinante* trabaja con datos históricos, sigue lo que puede ser considerado como la vida de Fray Servando, pero destruye constantemente la linealidad cronológica por medio de elementos contradictorios” (1975, p. 613). Lo cual equivale a decir que el anacronismo, la exageración, la meta-ficción, la intertextualidad, la parodia, la heteroglosia y lo carnavalesco constituyen las estrategias literarias que, en la pluma de Arenas, harán de las *Memorias* y de Servando Teresa de Mier dos referentes suspendidos en la distorsión. Distorsión que es un laberinto alucinante, como dice Emir Rodríguez Monegal (1985), quien evoca la novela caótica de Ts’ui Pen, uno de los personajes borgianos trazado en “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941). Así, en la novela, Arenas no solo cuestiona el progreso narrativo al proponer tres “Capítulo I” y tres “Capítulo II”, sino que pone en crisis la certeza de una única voz narrativa. Este procedimiento demuestra y enfatiza las debilidades de la estructura objetiva del discurso histórico, y refuerza y potencia los elementos imaginarios y creativos, como basamento de todo lo concerniente a la literatura. Más importante aún, como dice el mismo Rodríguez Monegal, es que “en la selección [e invención] de los episodios y en la manera de narrarlos, Arenas demuestra que los textos de Fray Servando son para él, real y literalmente, pretextos. Es decir, textos sobre los que él escribe y reescribe, borra y oblitera, agrega y distorsiona, hasta lograr una destrucción paródica del original” (1985, p. 23). Basta observar la estructura de la narración, que descansa en la estructura de las *Memorias*, parodiando tanto los momentos biográficos que nombra como el uso del lenguaje de la época independentista

Esta predilección de Arenas por lo imaginario ante lo histórico es defendida desde varios puntos de vista. En primer lugar, para el cubano los mamotretos de la historia no recogen los impulsos, los motivos y las secretas pasiones que mueven al hombre.

mexicana. Al leer la novela de Arenas asistimos a una propuesta literaria en la que —entre discurso histórico, biografía y novela— la imaginación rebasa toda verdad histórica y se erige como una amalgama de lo posible.

Finalmente, para establecer la relación entre lo histórico y lo imaginario en *El mundo alucinante*, a los dos aspectos señalados se une la figura del fraile imaginativo José Servando Teresa de Mier y Noriega y Guerra (1763-1827). Es precisamente de esto de lo que primero se ocupa Óscar Rodríguez Ortiz, en la presentación a las *Memorias* (1994): de la “identificación entre vida agitada y novela”. Es decir, de aquello vivido por el “heterodoxo guadalupano”, que está sin duda moldeado en su autobiografía por la exageración, la desproporción y la magnificación de hechos reales. Se trata de un componente ficcional que atraviesa la vida y obra del fraile Teresa de Mier, y que es retomado por el genio de Arenas con claridad incuestionable. Sobre el clérigo criollo mexicano —semejante al jesuita peruano Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1798) o al venezolano Francisco de Miranda (1750-1816), quienes hacen parte de la galería de los “precursores” de la independencia cultural latinoamericana frente a España— destacan los estudios de Edmundo O’Gorman, publicados por la Biblioteca Ayacucho. Y, recientemente, el estudio de Christopher Domínguez

Michael *Vida de Fray Servando* (2005) —considerado uno de los diez libros más importantes editados en México durante la primera década del siglo XXI— que en sus ochocientas páginas traza con erudición admirable, y no por eso de difícil lectura, el itinerario vital e ideológico de una de las raíces políticas más cuestionadas y complejas de la historia mexicana.

La inquietante y extraña flor Teresa de Mier destapa sus perfumes el 12 de diciembre de 1794, cuando pronuncia su provocador sermón, criticando las apariciones de la Virgen Morena en 1531. Teresa de Mier retoma la leyenda de aquel apóstol que, poseído por la vacilación, prefería sumergirse en las llagas de Cristo antes que creer en su resurrección. Se trata de Santo Tomás, sobre quien diversas estrategias teológicas barrocas (fraguadas más por un tratamiento literario que por una interpretación teológica sensata) contribuyeron a sustentar la idea de que evangelizó a los indígenas americanos mucho antes de la llegada de Hernán Cortés. Como dice Juan Guillermo Gómez, “las escandalosas proposiciones de Teresa de Mier se sustentaron en un cuerpo de especulaciones, inciertas inferencias filológicas, paralelismos o semejanzas más o menos forzadas entre la tradición nativa mexicana y la española” (2011, p. 29). Con lo cual, según Domínguez Michael, “el sermón de Servando le pareció al señor arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta una llamarada que amenazaba con incendiar la legitimidad española sobre el Nuevo Mundo” (2005, p. 120). A partir de ello, sin duda se instala un punto común entre Servando y Reinaldo: aquel que se remonta al apóstol Santo Tomás que, cargado de personalidad contradictoria, de excentricidad, incredulidad, viajes y prisiones, da origen a una literatura apócrifa. Como lo plantea el mismo Domínguez Michael al referirse al saber teológico, y teniendo como referente a Borges, dicha literatura cabe leerse como “una rama de la literatura fantástica”. Tan fantástica como la novela del cubano.

4

Si se quiere observar de dónde proviene el fulgor de la novela histórica latinoamericana, los lectores tendremos que detenernos un rato en la obra de Arenas. Al analizar los aspectos estéticos en los que se sostiene la relación entre historia y literatura

en *El mundo alucinante*, es posible advertir que en su novela Reinaldo Arenas pone en evidencia la crisis del saber historiográfico y transforma a cabalidad la novela histórica en América Latina. En realidad, es difícil encontrar en su época otra propuesta en la que se consoliden, en definitiva, las características de este género narrativo, como valores estético-literarios que el autor asume decidida y conscientemente. Con Juan José Barrientos (2001), se puede pensar que *El mundo alucinante* es quizá la novela candidata a ocupar el pódium de la primera auténtica nueva novela histórica en América Latina. A partir de ella, esta tendencia escritural repunta en las últimas décadas del siglo XX, influyendo en los lectores de manera crítica ante los discursos históricos, al efectuar una relectura de ellos y cuestionar su legitimidad. ■

David Marín Hincapié (Colombia)

Escritor. Realizó estudios de literatura en la Universidad de Antioquia. Ha publicado el libro de prosas poéticas *Abro la noche* (Fundación Arte & Ciencia, 2011), con el que recibió la Beca de Creación en Literatura de la Alcaldía de Medellín (2010).

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (2001). “Gabriel García Márquez ¿esbirro o es burro?”. En: *Necesidad de libertad. Grito luego existo*. Miami: Ediciones Universal.
- (2010). *El mundo alucinante*. Barcelona: Tusquets.
- Barrientos, Juan José (2001). *Ficción-historia: la nueva novela histórica hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Borges, Jorge Luis (2009). *Obras completas I (1923-1949)*. Edición crítica, comentada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé.
- Borinsky, Alicia (1975). “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”. En: *Revista Iberoamericana*, Pensilvania-Estados Unidos, 41(92-93), pp. 605-616.
- Carpentier, Alejo (1985). “Prólogo”. En: “El reino de este mundo”. *Obras Completas*. Vol. II. 3ª ed. México: Siglo XXI Editores.
- Cittadini, Gabriela (2011). “Borges y el concepto de historia”. En: *Revista Digilenguas*, Córdoba (Argentina), N.º 7, pp. 41-48.
- Domínguez Michael, Christopher (2005). *Vida de Fray Servando*. México: Ediciones Era - Conaculta.
- Gómez García, Juan Guillermo (2011). *Intelectuales y vida pública en Hispanoamérica*. Medellín: Universidad de Medellín-Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez Monegal, Emir (1985). “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”. En: *Vuelta*, México, N.º 101. pp. 22-25.
- Schwob, Marcel (1997). “Prólogo”. En: *Espicilegio. Mimos. Vidas imaginarias*. Madrid: Siruela, pp. 133-140.
- Teresa de Mier, Fray Servando (1994). *Memorias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.



El volcán de la desmesura

(Una lectura a *Los miserables* de Victor Hugo)

Antes que una novela política acerca de la revolución parisina, es la demostración teológica de la existencia de una causa primera y el empeño de rastrearla en la infinita historia de los hombres... Es un verdadero pozo sin fondo, un abismo que mantiene el frescor y la vigencia de las obras maestras, pese a que algunas de sus ideas estén ya obsoletas... Es una de las historias memorables producidas por la literatura.

Mario Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible* (Alfaguara, 2004).

ADRIANA
MEJÍA

A primera vista podría decirse, y con razón, que *Los miserables*, publicada en 1862, exalta los amores inmaculados y familiares, toma partido por los pobres, critica la indiferencia de una sociedad conservadora, clasista y machista; retrata la arquitectura parisina y el atraso de las aldeas que rodean la gran ciudad, refleja los movimientos políticos de la primera parte del siglo XIX, ubica en la historia antecedentes y consecuencias de sucesos que marcaron la Francia y el mundo de esa época: Revolución Francesa, Imperio Napoleónico, Restauración, Revolución de Julio, Motines del 32; reflexiona sobre el cumplimiento del deber, condena la prostitución, el abandono infantil y la pena de muerte; reivindica los derechos de los niños y las mujeres...

Lo que se quiera cabe allí, total es una novela cuyo argumento es la vida misma. Ligada con sangre a la historia, es verdad, pero sin ser historia a secas porque en ella, en la novela, Victor Hugo no se contenta con darle importancia solo a los hechos relevantes sino también, y sobre todo, a los hechos menudos que animan la narración. Una narración en la que él es el único narrador —“el gran estenógrafo” como lo llama Vargas Llosa—, que reflexiona en voz alta y nos hace partícipes, incluso, de su transformación de monárquico a republicano, de romántico a realista, cercano, a veces, al naturalismo. En el libro se reflejan los tres estadios que en la época se superponen: un lenguaje hiperbólico, unas descripciones descarnadas y una travesía escatológica por las cloacas de París.

¿Podría ser Marius de Pontmercy quien encarna la evolución de las ideas de Victor Hugo en las páginas de esta novela-río? Veamos:

Marius tenía un llanto continuo en el corazón... A cada instante un rayo de luz de la verdad venía a completar su razón; se verificaba en él un verdadero crecimiento interior. Donde antes veía la caída de la monarquía, veía ahora el porvenir de Francia; había dado una vuelta completa... Cuando en esta misteriosa metamorfosis hubo perdido completamente la antigua piel de borbónico y de ultra; cuando se despojó del traje de aristócrata y de realista; cuando fue completamente revolucionario, profundamente demócrata y casi republicano, mandó hacer cien tarjetas con esta inscripción: El barón Marius Pontmercy.

Podría ser. Victor Hugo no tuvo que desembolsillar para nueva tarjetería, ni suprimir el aristocrático “de” de su apellido, pero pagó con el destierro la osadía de oponerse a lo que antes defendía.

Exacerbar entre los semejantes la búsqueda de la utopía, la confrontación del pueblo con el sistema imperante, es una falta que no perdona ningún gobierno de

mano dura ni sus agraciados. De ahí que sobre la obra de Victor Hugo existan opiniones tan disímiles, provenientes de plumas tan famosas, como las de Baudelaire y Lamartine. El primero sostiene que Hugo fue el hombre mejor dotado para expresar el misterio de la vida y la naturaleza que nos envuelve como un enigma: “*Los miserables* es un libro de caridad, un llamado ensordecedor a una sociedad demasiado preocupada por sí misma y olvidada de la ley inmortal de fraternidad”. El segundo sostiene, en cambio, que es un agitador irresponsable: “La más homicida y la más terrible de las pasiones que se puede infundir en las masas es la pasión de lo imposible”. (Declaración que inspiró al autor peruano para el título del estudio ya citado). Y entre una orilla y la otra, la marea popular subía o bajaba al ritmo que marcaba el “estenógrafo” que mejor la interpretaba. (Valga aquí una anotación: ningún otro escritor tuvo o ha tenido, en vida, la popularidad que tuvo el señor Hugo entre los franceses. Era un ídolo de multitudes que contaba con seguidores fanáticos e incondicionales, al estilo de las actuales estrellas mediáticas).

Pero, antes que los mencionados, son los aspectos políticos, culturales y sociales —y quienes los encarnan— los que reflejan el alma de *Los miserables*. No sé si la de Victor Hugo. En algunos comportamientos, desde luego que no, cuidó con celo la omisión de su principal debilidad: las muchachas en flor, como diría Marcel Proust. Y aquí entran en juego los editores que suelen sostener que los ingredientes de una buena novela son rebeldía, drama, violencia y sexo. Uno de ellos falta en *Los miserables* que “en lo concerniente al sexo —dice Vargas Llosa— se ajusta como un guante a la moral católica en su versión más intolerante y puritana. En la novela casi nadie trabaja ni tiene relaciones sexuales”. Extraño, porque Victor Hugo se ocupó sin descanso de lo uno y de lo otro, hasta que la muerte se lo llevó con todo y sus excesos otoñales.

Excesos que fueron la impronta del XIX, un siglo de violentas oleadas al que

él retrata de cuerpo entero. Son montones de años largos e intensos, condensados en un relato que se lleva veinte —a partir de 1815— y que, como toda buena pieza literaria, logra convencer al lector, no por lo verdadero, sino por lo verosímil de sus personajes, con lo cual hace posible, en palabras, una vez más, de Mario Vargas, “arrancarnos de esa cárcel de alta seguridad que es la vida real”. En buena parte, mediante una profunda religiosidad. Son incontables las veces que el narrador omnipresente menciona a Dios (“¿Era posible que Napoleón ganara esta batalla? No. ¿A causa de Wellington? No, a causa de Dios”), a la Providencia, al Destino (“En vano tallamos lo mejor posible ese tronco misterioso que es nuestra vida; la veta negra del destino aparecerá siempre”), a la Fe, al Evangelio, a la Fatalidad (“Ningún sentimiento humano puede ser tan horrible como el de la alegría”). Creencias que, en cualquier caso, fijan el rumbo a los personajes que conforman la trama. Junto con la miseria física y moral, reinas de las calles, los subterráneos y los extramuros de la Ciudad Luz.

Y es precisamente este punto de lo sagrado lo que permite explorar un poco más en el espíritu de la historia, hasta encontrar aquella palabra que puede encerrar el desbordamiento que a lo largo del libro se sucede como un estallido, en lo religioso y en lo demás, exceptuando el sexo: **DESMESURA**. Sí. En las partes y en el todo. Desmesura que hizo del siglo XIX un referente obligado para la humanidad. Desmesura que bajó de nivel por cuenta del conjuro que los mismos hombres, mediante diversas organizaciones, le hicieron para no morir ahogados en sus corrientes encontradas. Desmesura que hoy estudiamos desde la barrera, pero ayer sentimos con las vísceras; los hechos fueron, existen los registros, los interesados los pueden escudriñar. (“Nada mejor que el sueño para engendrar el porvenir. La utopía de hoy es carne y hueso mañana”). Desmesura que rompió por mucho tiempo la monotonía de la normalidad y abolió los tonos grises de cualquier acción humana,

El segundo [Lamartine] sostiene, en cambio, que [Victor Hugo] es un agitador irresponsable:

“La más homicida y la más terrible de las pasiones que se puede infundir en las masas es la pasión de lo imposible”.

ubicándola en los extremos del blanco, blanco y del negro, negro.

En el libro, por ejemplo, la bondad no se conforma con ser buena; lo es tanto, que roza la ingenuidad (el obispo, Valjean...). La maldad, al contrario, se confunde con la astucia (el posadero, los habitantes del tercer subterráneo...). La codicia llega hasta extremos insoportables (la posadera). El amor platónico se materializa (Cosette y Marius). El valor y el heroísmo llevan al sacrificio (Enjolras y varios de sus amigos). La indiferencia duele, la solidaridad conmueve, la alegría es inconsciente (los pilluelos de París). Y así. Nada respeta los límites. Todo es caudaloso, empezando por el cataclismo que produjo el robo de un simple pan; desencadenó una condena a cadena perpetua, que tuvo al pobre protagonista luchando hasta el final consigo mismo para dejar de ser quien era: el ex presidiario Jean Valjean. Aun habiendo renacido —eso creía él— de sus propias cenizas.

Este pasaje, cuando Valjean —respetado como el magnánimo señor Fauchelevent— revela su verdadera identidad a Marius, ya casado con su hija adoptiva Cosette, es constancia del masoquismo desmesurado de su autocastigo:

No tengo familia. No pertenezco a la vuestra. No pertenezco a la familia de los hombres. Soy el miserable, el extraño... El día en que casé a esa niña, todo terminó... Fácil me era mentir, engañarlos a todos, seguir

siendo el señor Fauchelevent... Mientras fue por el bien de ella, he mentido; pero hoy que se trata sólo de mí, no debo hacerlo... Seguir siendo F. arreglaba todo, todo menos mi alma. ¿Acaso tengo derecho a ser feliz?

También lo es el pasaje cuando el inspector Javert —el personaje más interesante y bien logrado del relato, a mi juicio— acepta escuchar lo que la voz interior le susurraba sobre su perseguido Valjean: infractor de la ley, sí; criminal, no, y no puede soportarlo porque, en un instante, su lucha por ser justo se desmorona ante la evidencia de su propia bondad y opta por la desmesura (botarse de un puente) para dirimir el conflicto de la rigidez mental que siempre lo había guiado:

Ante sí veía dos sendas igualmente rectas; pero eran dos y esto le aterraba, pues en toda su vida no había conocido sino una sola línea recta. Y para colmo de angustia aquellas dos sendas eran contrarias y se excluían mutuamente. ¿Cuál sería la verdadera?... Si malo le parecía entregar a Jean Valjean, no menos malo era dejarlo libre... Sentía penetrar en su alma algo horrible: la admiración hacia un presidiario. Temblaba. Pero por más esfuerzos que hacía, tenía que confesar en su fuero interno la sublimidad de aquel miserable. Era espantoso... Era para su alma un mundo nuevo... La posibilidad de una lágrima en los ojos de la ley; una justicia de Dios, contraria a la justicia de los hombres. Se veía en la necesidad de reconocer con desesperación que la bondad existía... Se horrorizaba de sí mismo.

Muchos otros botones servirían de muestra para ilustrar el volcán de la desmesura que hizo erupción en *Los miserables*, pero tornaría en desmesurada la extensión de estas líneas. Pongo punto final, entonces, con este párrafo del oceánico prefacio (desmesurado) que Victor Hugo escribió para la primera edición del libro, adelantándose a los arroyos de tinta que correrían con su publicación:

Mientras exista a consecuencia de las leyes y de las costumbres, una condena social que cree artificialmente infiernos en plena civilización, y enturbie por una fatalidad humana el destino, que es divino; mientras no se resuelvan los tres problemas del siglo: la degradación del hombre en el proletariado, la decadencia de la mujer por el hambre, la atrofia del niño por las tinieblas; mientras en ciertas regiones sea posible la asfixia social; en otros términos, y desde un punto de vista más dilatado aún, mientras haya ignorancia y miseria sobre la Tierra, los libros de igual naturaleza que este podrán no ser inútiles.

¿Sirvió de algo *Los miserables*, aparte de inspirar musicales, obras de teatro, películas?, ¿aparte de haber entronizado a su autor en la galería de la fama de las letras universales?, ¿aparte de hipnotizar lectores de todas las generaciones?, ¿aparte de permanecer campante en anaqueles de librerías y bibliotecas pese al paso demoledor del tiempo?, ¿aparte de ser material obligado de estudio en colegios y universidades? ¿Sirvió para hacer reflexionar a quienes detentan el poder? ¿Sirvió de algo?

La respuesta, tal vez la única certera, tendría que darla Victor Hugo si se diera un pasoncito por la sociedad global de hoy día, levantada sobre brechas cada vez más anchas, cada vez más profundas. ¿Alcanzaría a responder el pobre, antes de caer sin vida por segunda vez? ■

Adriana Mejía (Colombia)

Periodista y politóloga. Ha trabajado en prensa, radio y televisión, y en edición de libros. Columnista de varios medios impresos y digitales. Ganadora del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, en dos ocasiones, y del Premio Iberoamericano de Periodismo (Madrid-España). Autora del libro *De tacón en la pared*.

Nota:

Todas las citas de *Los miserables* corresponden a la edición del Grupo Editorial TM de México.

 *mujer
es un beso
y también es un museo*



   MuseoUdeA
museo.udea.edu.co
(57)(4) 219 51 80
Medellín - Colombia

mua[®]
Museo Universidad de Antioquia



EL BOSQUE DESNUDO

Jorge Cadavid

A UN SILENCIO DE PÁGINA

Fichas manuscritas en el anverso y el reverso. Corregidas, tachadas y reescritas otra vez, hasta la saciedad. Letras del neurótico medidas en cajitas de madera. Párrafos a medio redactar. Meras notas inconexas, un mar de posibilidades. Lo que podría haber sido y no fue. Incontables dudas, cancelaciones, fragmentos de un texto soñado que no vendrá.

EL RELÁMPAGO

No hay lugar entre las nubes para el rayo. Qué hermoso no tener adentro nada. El rayo azul que atraviesa al hombre, iluminándolo, es un ser de afuera, intermitente. Solo el árbol delineado por manos eléctricas es continuo.

EL PUENTE

La embriaguez del viento en el puente, la imagen falaz de la vida suspendida. El mundo no se ha movido bajo el agua y tú no has cambiado. La niebla y la quietud no te han vuelto invisible. Nada ha trocado la tristeza del río.

EL VIAJE SERENO

Partir, partir. Irme, irme. Me canso de mí mismo. Tengo la sensación de que viajando, nazco. Viajando soy nadie. Ser hormiga de día y cigarra de noche. Encontrar en la ausencia el punto de llegada, huida de la pasividad y la rutina. Viajar contra un espacio. Imperiosa necesidad de no estar en lugar alguno. No es que me atraiga el punto a donde voy, es que me repele el sitio de donde salgo. Viajar, o mejor, huir. No es tan importante el llegar como el partir.

QUEMADURA

Los libros de los poetas y los místicos son libros encendidos. Lo que late en ellos es la experiencia del arder. Lo que dicen es la memoria del fuego. Poética de lo residual, de lo que pervive tras una larga combustión: la ceniza. Palabra de naturaleza ígnea.

PASCAL

Enferma de materia e ironía, la mosca se posa en mis labios, en mi sonrisa. Ahora se eleva sobre el escritorio, escribe nerviosa el aire. Pascal habló del poder de las moscas: ganar batallas, impedir actuar a nuestro cuerpo, comer nuestra alma. Detrás de esos múltiples ojos que dan vueltas por ahí, está la poesía. Puros o no, en los labios iluminados que ahora cantan, se posarán las moscas. ■

Jorge Cadavid (Colombia)

Poeta y ensayista colombiano, nacido en Pamplona en 1962. Ganador de los premios nacionales de poesía Eduardo Cote Lamus (2003), José Manuel Arango (2005) y Universidad de Antioquia (2008). Entre sus publicaciones se encuentran *La nada* (2000), *El vuelo inmóvil* (2003), *Herbarium* (2007) y *Heráclito inasible* (2010).





El edificio LA NAVIERA y el modernismo arquitectónico en Medellín

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR

LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ
ESCOBAR

El que fuera el edificio emblemático de la empresa de navegación a vapor más importante de Colombia en la primera mitad del siglo xx pasó a ser a principios de 2013 el espacio de clases de los estudiantes de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, mientras se restaura su sede sobre la carrera Carabobo, entre las calles Urabá y Belalcázar, en la parte norte del centro ampliado de la ciudad de Medellín. Esto generó el desconcierto entre profesores y estudiantes, poco habituados a visitar el centro de la ciudad, en medio del ruido y el tráfico vehicular, la contaminación y la informalidad, la falta de comodidades y el evidente temor por un territorio que ya no consideran como suyo, y con el que la mayoría de ellos tiene poca pertenencia. Además el edificio no es, arquitectónicamente hablando, el más adecuado para tareas educativas, de ahí la natural extrañeza e incompreensión.

Lo que expresaron los estudiantes y profesores pudo haber sido dicho por muchos otros habitantes de la ciudad de Medellín, en tanto el centro es para ellos un territorio de incertidumbre y miedo, y aquel edificio no les significa mayor cosa, no lo tienen como referente ni histórico ni simbólico, pese a su indiscutible valor en ambos sentidos. En parte también se debe a que la clase dirigente ha privilegiado aquella arquitectura patrimonial que enfatiza en los valores religiosos y políticos de una sociedad con un supuesto pasado glorioso pero bajo el control de sus postulados; menos

importancia tiene esa otra arquitectura que da cuenta de la sociedad que trata de salirse de aquel molde férreo para insertarse en la corriente de la secularización y la apertura a otros horizontes de modernidad a mediados del siglo xx.

De manera paradójica, la que fue considerada la ciudad industrial de Colombia se ha interesado poco por valorar y preservar los importantes ejemplos de arquitectura comercial e industrial. Apenas quedaron para la ciudad, después de muchos esfuerzos fallidos, los antiguos Talleres Robledo, aunque esto implicó barrer parte importante de la zona industrial, tal vez porque, reciclado como Museo de Arte Moderno, esa pequeña área le daba el *good will* suficiente para vender a buen precio el resto de lo demolido trocado en mala arquitectura residencial.

En conjunto, los edificios a los que menos importancia se les ha dado son aquellos cobijados con el rótulo de “arquitectura moderna”. Todas aquellas formas geométricas asépticas, carentes de decoración y abstractas en su formalización, no parecieran tener la misma importancia para la historia urbana de la ciudad que los antiguos o viejos, mal etiquetados como coloniales y republicanos. Todavía, después de años de insistencia porque fuera lo contrario, se sigue infravalorando esta arquitectura que, para algunos historiadores, tuvo una época dorada entre los años 1940 y 1960, pero cuyas determinantes hay que rastrear unas décadas antes. Precisamente el edificio de La Naviera es uno de aquellos ejemplos que pueden pasar desapercibidos en el intenso tráfico del centro de la ciudad, cuya valoración no ha sido lo suficientemente establecida, como para destacar con este y otros ejemplos similares la impronta de las transformaciones estéticas y, por qué no, de los cambios de una sociedad que encontraron en las formalizaciones arquitectónicas otra manera de expresarlos.

Es necesario precisar, sin embargo, que La Naviera no se puede leer como una obra arquitectónica aislada, sino como parte de un proyecto urbano relacionada, en primer lugar, con un grupo de obras arquitectónicas que, con promotores, arquitectos y años de construcción diferentes,

se desarrollaron alrededor del proyecto urbano de la plazuela Nutibara, y en segundo lugar con una nueva concepción estética que, en diferentes formas, se comenzó a manifestar en la ciudad desde finales de la década de los veinte.

El desarrollo de una plazuela, que cubría la quebrada Santa Elena, entre las carreras Palacé y Bolívar y entre las calles Calibío y Maracaibo, era una idea ya esbozada en 1923, aunque su realización tendría muchas vicisitudes y solo se concretó a mediados de la década de los cuarenta. El proyecto tuvo el impulso permanente de la Sociedad de Mejoras Públicas, que lo promovía para 1933 como una “necesidad de Medellín por razones de tránsito, de higiene y... hasta por negocio”;¹ sin embargo, para el historiador Fernando Botero Herrera tuvo más influencia la última razón que las dos primeras, especialmente cuando el proyecto de la plaza fue asociado al desarrollo de un hotel de turismo para la ciudad de Medellín, con la constitución, en abril de 1938, de la Sociedad Hotel Nutibara S. A. Botero Herrera ve en este proyecto uno de los ejemplos de la prevalencia del interés particular sobre el interés general, cuando a los promotores se les benefició de múltiples maneras, incluyendo expropiaciones y recursos públicos que terminaron favoreciendo a una sociedad de particulares.

Lo cierto es que, hasta la constitución de esa sociedad para construir el “hotel moderno”, el interés por desarrollar dicho espacio público no avanzó en la forma que se requería en un proyecto de la magnitud e importancia atribuida a la futura plazuela, en la medida en que esta serviría para regenerar un sector de mala arquitectura que, según los cánones impuestos, afeaba la ciudad y no era la antesala requerida para los palacios de gobierno departamental y municipal. Pero a partir

de abril de 1938 el entusiasmo por la plazuela fue mayor, al punto que para ese año se tenía un proyecto muy vanguardista del hotel y una propuesta urbanística que modelaba toda la arquitectura alrededor de la plazuela, realizada por la oficina de arquitectura de H. M. Rodríguez e Hijos. Pero, ni el diseño del hotel ni el desarrollo del espacio público propuesto aquel año, fueron los ejecutados en los años





Interior del edificio La Naviera, actualmente llamado Edificio Antioquia

siguientes; aunque lo interesante es que la forma plástica, como se remataba la esquina formada entre la carrera Palacé y la Avenida Primero de Mayo, donde se implantaría luego el edificio de La Naviera, se mantuvo pese a los años, a los cambios en los proyectos y a ser otros los arquitectos responsables del diseño del edificio.

La última casa que “afeaba” el proyecto de la plaza fue demolida en 1944. Se trataba de una casa de bahareque y teja de barro que pertenecía a una familia Garcés Mejía, la cual resistió por varios años el afán transformador e, incluso, sobrevivió a un incendio que, según la prensa de la época, fue coreado por los curiosos, quienes “vociferaban pidiendo dejara quemar íntegramente esa casucha, por el bien de la ciudad”.² Esto dio lugar al desarrollo de un proyecto que incluía los jardines y una fuente pública —Fuente de Las Américas—, realizado ese mismo año de 1944 por el maestro Pedro Nel Gómez, sin que tampoco se cumpliera en su totalidad pero que de todas maneras fue el derrotero para la construcción y puesta en funcionamiento para el año de 1945. Así, la Plaza Nutibara fue un espacio urbano ganado a la quebrada y convertido en el eje articulador de las nuevas propuestas urbanísticas que incluía el desarrollo de la avenida Juan del Corral y la monumental Avenida Santa Elena de 120 metros de sección propuesta en 1945.

La plazuela Nutibara era entonces el corazón de la nueva ciudad moderna, la que a su alrededor se venía configurando con proyectos arquitectónicos significativos como el Edificio B. Ortiz —después Hotel Continental— (1939), el edificio



De manera paradójica, la que fue considerada la ciudad industrial de Colombia se ha interesado poco por valorar y preservar los importantes ejemplos de arquitectura comercial e industrial.

Central de la Cervecería Unión (1941), el edificio Álvarez Santamaría (1944), el periódico *El Correo* (1945) y el propio Hotel Nutibara (1945), aparte de servir de la antesala deseada por la clase dirigente para su Palacio Departamental, pese al anacronismo que este último significaba frente a la nueva estética arquitectónica urbana que se introdujo en estos y en otros edificios cercanos como el de La Bastilla (1942) y la Compañía Colombiana de Seguros (1944), para señalar algunos ejemplos representativos.

Las ideas arquitectónicas de Agustín Goovaerts, que predominaron en la década de los veinte en los sectores conservadores de la sociedad, fueron duramente cuestionadas desde finales de esa misma década, por su anacronismo estético y por su inadecuación a la realidad económica, cultural, histórica y aun climática, entre otros factores esgrimidos por los críticos. La ciudad muestrario historicista, pretendida por el arquitecto belga, había sufrido una gran derrota, con



La plazuela Nutibara era entonces el corazón de la nueva ciudad moderna, la que a su alrededor se venía configurando con proyectos arquitectónicos significativos como el Edificio B. Ortiz [...], el edificio Central de la Cervecería Unión [...] y el propio Hotel Nutibara.

un punto de inflexión determinante desde el fallo del concurso del Palacio Municipal en junio de 1932, cuando los jurados adjudicaron el primer lugar al proyecto presentado por Horacio Marino Rodríguez e Hijos, destacando no solo la calidad específica del proyecto ganador, armónico y sobrio, sino también el nivel de los profesionales de Medellín representados en los cuatro proyectos presentados, pues ello demostraba lo innecesario de los arquitectos extranjeros y la capacidad de los locales, más atentos a su propia realidad.

No pareciera ser una mera coincidencia que fuera la oficina de arquitectura de Horacio Marino Rodríguez e Hijos la ganadora de aquel concurso de la sede gubernamental municipal, dado que tanto Martín Rodríguez como su hermano Pedro Nel Rodríguez se unieron para

promover teóricamente en la prensa escrita una nueva arquitectura en la ciudad y, a su vez, proponer lo que ellos mismos llamaron los primeros ensayos de arquitectura moderna en la ciudad. Pese a que tuvieron que hacer concesiones a los promotores particulares que les demandaron lenguajes cercanos al exotismo y al historicismo, proyectos como el Palacio de Bellas Artes, el edificio B. Ortiz, o el Central de Cervecería Unión, fueron propuestas que buscaron simplificar la decoración arquitectónica en boga, aproximando el lenguaje arquitectónico urbano al Art Decó, a la Secesión vienesa o el vanguardismo figurativo del corte del expresionismo alemán —diferentes formas del modernismo arquitectónico—, lo cual se manifestó con mayor rigor en las propuestas arquitectónicas que se quedaron en planos como el proyecto del Hotel Nutibara de 1938, osado y sin antecedentes en la ciudad de Medellín, o el edificio Ospina, diagonal a donde se implantaría el edificio de La Naviera, cuyos seis pisos, con sus franjas horizontales de ventanas, su esbeltez y su limpieza volumétrica, hubieran sido un excelente complemento en el entorno.

De modo que para la década de los cuarenta ya había en la ciudad una experiencia técnica para la construcción de edificios en altura, desde la inauguración, en 1929, del edificio Henry, y además se les reclamaba a los arquitectos otras respuestas para las necesidades urbanas en los órdenes técnico-constructivo, material, funcional, climático y estético. En términos estéticos, la importancia de la decoración externa aplicada desaparecía o se simplificaba y se reducía a aspectos muy precisos, pues se le dio más importancia al volumen, en tanto la forma tenía toda la carga expresiva que se le quería dar al proyecto arquitectónico.

Es claro que aquello que Renato de Fusco llama el código-estilo de una de las vanguardias figurativas más importantes de principios del siglo xx, el expresionismo alemán, tuvo repercusiones locales en una buena cantidad de ejemplos de arquitectura industrial, comercial y aun residencial, con el sello expresionista. Si bien este movimiento se dio fundamentalmente después de la Primera Guerra Mundial, sus epígonos locales lo asumieron en la década de los treinta y en los años siguientes, retomando líneas curvas

cóncavas y convexas, y la ruptura con el geometrismo decó, el uso de franjas de ventanas o los remates curvos en las esquinas, a la manera de los usados por el arquitecto Erich Mendelsohn, aunque no en todos los casos con curvas de amplio radio como aquel arquitecto alemán las usaba o pintaba en sus obras representativas.

La incidencia alemana en el medio antioqueño ha sido minimizada, o no se le ha visto la importancia que probablemente tuvo a principios del siglo xx, cuando inversionistas alemanes fueron fundamentales en la primera industria bananera en Urabá (en Puerto César en la segunda década del siglo xx), en las primeras empresas aéreas, o en actividades bancarias como el famoso Banco Alemán-Antioqueño, entre otras inversiones relevantes. Esa relación comercial entre Bremen, Hamburgo y otras ciudades alemanas por intermedio de la famosa Hamburg-Amerika Line tuvo repercusiones directas en cierta arquitectura local; basta señalar el ejemplo destacado de la sede del Banco Alemán-Antioqueño, cuyo edificio en la calle Colombia seguía las formas de otro edificio bancario en Hamburgo, el que aparecía en la guía comercial de aquel puerto en manos de comerciantes locales. La genealogía estética de raigambre germana está por estudiar de manera adecuada, pues se vislumbra desde los mismos libros de arquitectura que poseía la vieja Biblioteca de Zea —aún hoy en la biblioteca de la Universidad de Antioquia— hasta la arquitectura en el paisaje urbano configurado desde la década de los treinta, como el caso de La Naviera.

Lo cierto es que fueron varios los ejemplos que antecedieron al proyecto de La Naviera, donde las sensuales curvas esquineras determinaron la singularidad volumétrica, pero ninguno de los casos alcanzó el esplendor expresivo de este edificio, en tanto la forma asumida encajaba perfectamente con las pretensiones figurativas de los arquitectos, dirigidas a los dueños de la edificación. El promotor del edificio fue la Naviera Colombiana, empresa de navegación fluvial fundada en Medellín en 1920 por inversionistas antioqueños, entre los que estaba el que fuera presidente de Colombia entre 1910 y 1914, Carlos E. Restrepo, quien fue su primer gerente. Cuando decidieron iniciar la construcción, la empresa todavía era boyante, pues controlaba



buena parte del negocio de la navegación y el transporte de carga. Después del primer vapor de la empresa, el “Tolima”, siguieron otros como “Atlántico”, “Quindío”, “El Ruiz”, “Cisneros”, entre otros, donde la elite local fue de Puerto Berrío a la Costa Caribe en camarotes con abanicos eléctricos, baños, salones alumbrados y espacios con servicios de mesa que reproducían un ideal de mundo burgués. El barco a vapor era en el imaginario un ejemplo destacado del progreso, y seguía conservando un aura mítica, de refinamiento y buen gusto. Y eso era precisamente lo que los arquitectos quisieron trasladar a la forma construida.



Los arquitectos Federico Vásquez e Ignacio Vieira, diseñadores también del edificio La Bastilla con líneas expresionistas, en el dibujo inicial del proyecto quisieron incluso ser mucho más literales con la forma de proa de barco. La forma aguda del lote y la modelación que se hizo del conjunto urbano arquitectónico de la plazuela Nutibara en 1938 ya anticipaban ese remate curvo, pero los arquitectos, de manera decidida y más que figurativa, dibujaron un barco navegando, con su proa con ventanas ojo de buey rompiendo las olas, sus ocho pisos divididos por balcones volados con barandas, la cabina de mando a lo largo de toda la cubierta y, coronando la proa, la bandera de La Naviera flameando en todo su esplendor.



No podía ser más literal la imagen arquitectónica dibujada, pero luego fue atemperada por los mismos arquitectos que mantuvieron la expresiva línea curva esquinera a manera de proa, con franjas horizontales de ventanas de vidrio, siendo de mayor importancia y jerarquía la que daba sobre la plazuela Nutibara, en donde una franja vertical separa la parte anterior del cuerpo central, cuyos balcones se retranquean o retrasan, muy seguramente como elemento de control solar al estar expuesta al poniente, contrario a la fachada sobre la carrera Palacé que no está expuesta y, por lo tanto, es totalmente plana. Sin duda que es un acierto, como buena parte de la arquitectura de aquellos años, el primer piso o piso noble, pensado en relación visual directa con la calle y el espacio público, aunque se impedirá con la colocación de cortinas metálicas. Aparte de lo anterior, destaca la todavía presente carpintería metálica y el trabajo decorativo aplicado en



las puertas, con relieves y medallones cuyas escenas hacen alusión al comercio fluvial, además del ya desaparecido escudo de la empresa, el cual coronaba la franja vertical de la fachada sobre la plazuela, que fue retirado de su fachada en 1955.

Las excavaciones del edificio se iniciaron en 1946 y fue inaugurado en 1949, cuando fue celebrado en la prensa y las guías como uno de los más bellos y modernos de la ciudad; en síntesis, un aporte al “Medellín moderno”. Pero no fue el único inaugurado ese año en la ciudad con esas formas expresionistas, pues también se terminó el edificio de Provisión Agrícola de la Caja de Crédito Agrario, diseñado por la firma Colombiana de Construcciones —formada por los arquitectos Rafael Mesa, Juan J. Montoya y Juan Restrepo A.—, de gran calidad y plasticidad, pero aun así no tan relevante por su importancia, ubicación y características como el de La Naviera. Pese a todo, en 1954 pasó a ser propiedad del departamento de Antioquia, por lo cual se renombró como Edificio Antioquia. No ausente de polémica, en

plena dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, temporalmente el último piso fue residencia del gobernador, el brigadier General Pioquinto Rengifo. Durante varios años más en posesión del gobierno departamental, fue el edificio de las Rentas Departamentales, luego de lo cual fue ocupado por oficinas judiciales de la Fiscalía, antes de ser abandonado y entregado en comodato a la Universidad de Antioquia. Hoy, pese a los abusos de los cambios de uso, la forma emblemática y el simbolismo del edificio no desaparecen, sigue siendo una proa, aunque apuntando a un futuro incierto, en ese mar bravío en que se ha convertido el centro de la ciudad de Medellín. ■

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

Notas:

¹ *El Heraldo de Antioquia*, Medellín, núm. 2389, 18 de julio de 1933, p. 15.

² *La Defensa*, Medellín, núm. 6765, 24 de julio de 1944, p. 2.

HACER Y DESHACER EL HORIZONTE



Dora Mejía

[Ir a contenido >>](#)



SOL
ASTRID
GIRALDO

La obra de Francisco Antonio Cano se convierte en una pregunta con la que, más que celebrar, se interroga este año el bicentenario de la Independencia Antioqueña.

Horizonte es una palabra que se refiere al espacio pero también al tiempo. En ambos casos habla de aperturas, de continuidades, de promesas, de tierras y mañanas que se abren, de futuros aquí y ahora. Por ello era un concepto afortunado para simbolizar a la Antioquia de 1913. En ese año, los sucesos fundamentales de la mítica colonización paisa ya habían tenido lugar y el mito local se redondeaba. El oro amarillo extraído de las montañas antioqueñas, el oro verde del café y el acrisolado del comercio, por un proceso alquímico, se transformaban en la imponente catedral de Villanueva que los medellinenses veían trepar ladrillo a ladrillo hasta los cielos, en las casaquintas al borde de La Playa, en las avenidas, en la tumultuosa y efervescente Plaza de Mercado. Ahora que había ciudad, y después de haber domeñado la naturaleza, era la ocasión de inventarse un paisaje.

Era pues el tiempo de las consolidaciones y se necesitaba un imaginador para ratificar este imaginario. La región se decidió unánimemente por Francisco Antonio Cano, ese hijo de Yarumal, que con su ojo poético y preciso, y sus pinceles exactos y juiciosos, fue el escogido para darle a la ciudad la imagen que sus boyantes hijos creían que merecía. Carlos E. Restrepo lo había expresado así: “Cano dará color a las escenas arrulladas por la lira de Gutiérrez González, pintará el fuego de las auroras del trópico. Y traducirá la melancolía de los crepúsculos andinos”.¹ Para Pedro Nel Ospina, el prometedor y talentoso joven sería el encargado de realizar

“nuestras esperanzas de perfeccionamiento social”.² La respuesta del artista consentido por la pujante élite regional, que lo había enviado a estudiar a Europa y lo había subvencionado y apoyado en el desarrollo de su carrera, fue el cuadro *Horizontes*, con el que se conmemoró este primer centenario de la aventura de los antioqueños sobre la tierra. Un pueblo que, como el hebreo, también parecía escogido por los dioses, según esta versión edulcorada y suave de no pocos tintes bíblicos y épicos.

Con los años, esta imagen se convirtió en un icono, no solo impuesto desde arriba por los poderes oficiales, sino también aceptado luego popularmente. Y se ha instaurado como sobreviviente de los tiempos, las rupturas, la historia. Es un hecho que después de cien años, cuando los horizontes, y casi todo lo que era sólido a comienzos del siglo xx, se han desvanecido, la imagen sigue, sin embargo, interpelándonos. Pero ¿por qué? ¿Cómo una propuesta tan pictórica, tan cerrada, tan oficial ha podido convocarnos a través de los siglos, los debates, las debacles, las disidencias, la caída de las utopías, en interpretaciones que van desde las de sus contemporáneos como Pepe Gómez hasta las de los nuestros como Carlos Uribe y Mauricio Carmona? Quizás lo que alienta a seguir hurgando allí no sea su paleta pastel, ni esas pieles sonrosadas,

Los campesinos de Cano
han llegado solo a una de tantas
montañas, su estabilidad
no es completa, su mirada no lo
abarca todo, su solidez está
al borde de un abismo,
y quizás es eso precisamente
lo que continúa atrayendo.

ni esas líneas suaves, ni esa confianza en el porvenir. Quizás lo que atraiga no sea esa superficie tersa, sino precisamente lo que queda por fuera.

Todo caminante sabe que la promesa de una montaña siempre será solo eso: promesa. Cuando se llega a la cima se ve desde allí otra que parecerá ofrecer siempre otro horizonte más amplio. Los campesinos de Cano han llegado solo a una de tantas montañas, su estabilidad no es completa, su mirada no lo abarca todo, su solidez está al borde de un abismo, y quizás es eso precisamente lo que continúa atrayendo. Lo que nos fascina es esa mano fundadora de mundos hurtada al Creador de Miguel Ángel. Ese gesto interrogante que señalando lo que no está forcejea con el marco dorado y seguro para filtrar la posibilidad de lo in-nombrado, lo desdibujado, lo por venir, lo incierto, que es precisamente el pathos del horizonte contemporáneo.

Al cumplirse los doscientos años de la independencia de Antioquia, dos convocatorias artísticas, realizadas en la ciudad por el Museo de Antioquia y el Centro de Artes de la Universidad Eafit, propusieron a *Horizontes* como un motivo de reflexión sobre nuestros días. O quizás más que la obra, retomaron su pregunta, porque antes que sus relatos, lo que a los artistas parece interesarles son sus metarrelatos: ¿dónde está el horizonte?, ¿qué es?, ¿qué señala?, ¿cómo nos orienta? O, tal vez ¿solo nos desorienta?

La perspectiva de la muestra del Museo de Antioquia tuvo el ánimo histórico de recoger las obras que desde hace algunas décadas se han empeñado en recrear *Horizontes* no solo en realizaciones canónicamente “artísticas”, sino también en apropiaciones populares, plasmadas en paredes de restaurantes, grafitis, souvenirs e incluso en piezas publicitarias. Entre ellas se destacan dos versiones de Carlos Uribe, que a su vez han sido muy reproducidas. En la primera (1997), el horizonte que señala el campesino está surcado por una avioneta que fumi-ga glifosato sobre los campos antioqueños



Camila Botero

sembrados ahora de coca. En la segunda (2010) se reproduce un mural que el artista había realizado en el Colombo Americano, donde el campesino se transforma en Pablo Escobar, personaje que parece ser ahora el descubridor y señalador de nuestros nuevos y complejos horizontes.

En esta serie de los desencantados años noventa no podían faltar los horizontes abigarrados y urbanos de Fredy Serna, producidos en formatos monumentales, donde la montaña verde y llena de promesas de Cano ha sido carcomida por el ladrillo rojo de la carencia pero también de la supervivencia de la arquitectura informal de los barrios de las montañas de Medellín. La imagen de Mauricio Carmona, un dibujo cerrado donde nubes oscuras se ciernen sobre dos cuerpos jóvenes en el horizonte de la desesperanza urbana, es absolutamente estremecedora y lírica, y es signo de unos tiempos apocalípticos, donde la pérdida del horizonte no era solo una metáfora literaria.

La convocatoria de Eafit, en cambio, estuvo conformada por obras nuevas de 54 artistas locales, quienes dieron la versión particular de su propio *Horizonte*. Siguiendo la invitación, estos artistas, desde su perspectiva contemporánea, sus búsquedas y planteamientos particulares, y la circunstancia común de compartir el mismo espacio y tiempo, se lanzaron a ese vacío que viene señalando Cano desde hace cien años. Adelantados de una aventura histórica y estética, señalan ahora otro horizonte

que tiene la consistencia de una montaña deshaciéndose en el aire. El paisaje no está dado, es una construcción humana. Y recrearlo artísticamente será siempre otra construcción. Desde sus distintos puntos de partida, formación, intereses y generaciones, son varias las que ofrecieron.

Para estos artistas, el horizonte que se continúa afuera del marco de Cano y de su tiempo está quebrado y agujereado. Ya no se abre como una mañana, sino que se cierra sobre sí mismo. Aquella plenitud se ha convertido en carencia, y en algunas obras el formato apaisado se vuelve vertical, propio de un mundo cercado y aprisionado. La luz ya no es natural sino de neón e industrial, como la que enciende Camila Botero sobre las montañas del Valle de Aburrá. La claridad atmosférica ha sido cubierta por una niebla espesa que vuelve un misterio el final del camino en la versión helada y oxidada de Hernán Marín. Su rosa de los vientos, dice en un mapa de delirio realizado por Libia Posada, ha enloquecido con los embates de la historia nacional que deshicieron toda diferencia, no tanto entre el norte y el sur geográfico, como entre la derecha y la izquierda política. Brújula rota para un horizonte de naufragios.

Tampoco hay ya lugar para un alto en el camino: este horizonte esquivo debe surcarse con la angustia del que se sabe perseguido. Los hijos ya no pueden descansar plácidamente en el regazo de madres rollizas, sino que deben correr por riesgos



Luis Fernando Peláez

amenazantes con sus pies descalzos, según el éxodo angustioso del conflicto actual retratado por Jesús Abad Colorado. El poblar, habitar, morar, *leit motiv* del *Horizontes* centenario, ahora está prohibido. Aquel eco de la Sagrada Familia en la tierra se tambalea al paso de los desarraigados por campos hostiles. La mirada del bebé de Cano se cruza ahora con la de otro hijo de Antioquia, esta vez bastardo y ciudadano, aquel *Rodrigo D* de la década de los ochenta, sin apellidos, raíces ni futuro, quien se asoma con desencanto al horizonte del deterioro urbano en el *still* que extrae César del Valle de aquella icónica película de Víctor Gaviria.

La agrimensura, la topología, la métrica, la razón chocan contra las urgencias de estos horizontes contemporáneos que han cambiado las utopías por las distopías, el sembrar por el arrasar. Los míticos héroes fundadores son reemplazados en la versión de Dora Mejía por multitudes de seres sin nombre en la ciudad de las masas urbanas. El hacha ha perdido la soberbia, y después de su historia de dominación violenta, del orgullo del colonizador de llevar siempre el hierro entre las manos, se encuentra sin espacio, desfuncionalizada, atrapada en una

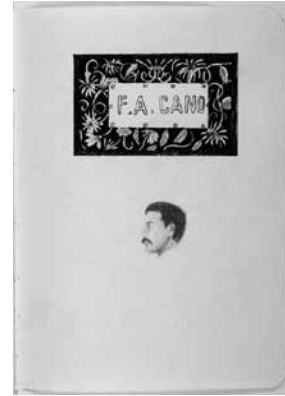
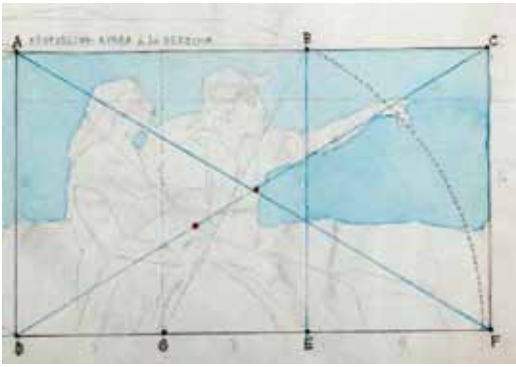
forma absurda que la confronta en la visión desencantada de Gabriel Botero.

Pero no todo es apocalipsis, palabra evocada por algunos artistas, en estos nuevos horizontes. Aquí también se habla de resistencia, de terquedad, de voluntad de habitar. Los ladrillos de tierra en el video de Víctor Muñoz se convierten en el punto de apoyo que posibilita mundos, domesticando laderas, ya no con violencia sino con ingeniosidad. La poesía renace en cordilleras a los ojos poéticos de Luis Fernando Peláez. El mismo Francisco Antonio Cano es asumido por Jorge Julián Aristizábal como un horizonte original, armónico, sensible, apasionado, al que vale la pena volver.

Una estrategia para regresar a esta fuente de la imagen de lo antioqueño fue el dibujo. Para la sensibilidad contemporánea, siempre serán más interesantes los procesos que las obras terminadas. Y seguir estos caminos puede convertirse en la obra misma. Los integrantes de Taller 7, con José Antonio Suárez a la cabeza, acudieron al laboratorio del pensamiento visual de Cano que son sus dibujos reunidos en una sala del Museo de Antioquia. Y replicaron allí la obra *El estudio del pintor*, realizada por el



Jhon Mario Ortiz



maestro en 1885. En silencio, recorrieron con un lápiz los mismos problemas de Cano, sus soluciones, sus desvíos, sus dudas, sus replanteamientos, sus insistencias. Allí no estaba el mito, sino la trasescena sin épica del hombre enfrentado a su lápiz, a su papel, a sus limitaciones y posibilidades. Diálogo silencioso, mental y ritual entre artista y artista sobre el abismo del tiempo que los espectadores podemos apreciar en las decenas de dibujos que surgieron de esta confrontación de perspectivas y generaciones.

Un ejercicio que también repitieron los artistas del taller de grabado La Estampa dirigido por Ángela Restrepo. Entre sus treinta integrantes reconstruyeron un horizonte que a veces tomaba las curvas de la mujer que pintó Cano en *La última gota*, o la línea del lomo de sus ovejas, o simplemente se convertía en un alambrado hostil que nos alejaba abruptamente de sueños bucólicos y decimonónicos. Horizontes de cielos y catástrofes.

El horizonte general de estas dos exposiciones quizás se parezca al que Sebastián Restrepo cartografía en su obra: el de una

madeja tribal de relaciones y filiaciones, oblicuas o directas, casuales o buscadas, como el hilo de un tejido que establece comunidad y que se perpetúa hasta hoy. Abordar a Cano, entonces, fue para este grupo de artistas contemporáneos la oportunidad de seguir las puntadas de ese tejido colectivo, a pesar de sus agujeros y rotos. En estas dos muestras, como una especie de uroboros, la historia del arte antioqueño con Cano en sus inicios se muerde la cola, que es precisamente el trabajo de estos artistas contemporáneos volviendo a mirar al maestro que en Antioquia empezó casi todo. ■

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 por Santiago Londoño en *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1989, p. 144.

² *Ibid.*



Fierrecillas domadas

Una de las mejores noticias de este año ha sido la merecida restauración digital de una de las películas más queridas y admiradas de John Ford, ***El hombre tranquilo***. Nueva y larga vida para un clásico absoluto del cine.

“Estaba harto de luchar y lo que ahora quería era paz. Se fue tranquilamente a buscar a los viejos y amables amigos y buscó a su alrededor el lugar y la paz que quería”.
Maurice Walsh, *The Quiet Man*

“Soy una persona apacible, tranquila”.
John Ford

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

Las cocciones lentas dan como resultado los platillos más apetitosos, gustosos y sazonados. La historia de la realización de *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) tuvo un proceso laborioso y lento: quince años de espera y preparaciones que la convirtieron en una obra deliciosa y jugosa al momento de su estreno, y que sesenta años después continúa arrojando sobre el espectador la misma magia ingenua —pero tremendamente efectiva— que en su época esparció.

Todo empezó cuando Maurice Walsh publicó su cuento "The Quiet Man" en *The Saturday Evening Post* en 1933. El director John Ford lo leyó, vio sus bondades, se sintió muy cercano y muy afín a lo narrado y empezó a hacer planes con esa historia de un hombre, un ex boxeador, que vuelve a casa, que vuelve a Irlanda, el país donde nacieron los padres de Ford. El 25 de febrero de 1936 compró los derechos de filmación del relato por diez dólares (añadiría otros 2.500 dólares al iniciarse la producción del filme). Nadie parecía, sin embargo, interesado en financiar su proyecto.

Ford siguió haciendo su cine, pero nunca olvidó su historia irlandesa. Es más, en 1944 hizo un acuerdo verbal con los actores John Wayne, Maureen O'Hara, Barry Fitzgerald y Victor McLaglen para estelarizar el filme si alguna vez se llevaba a cabo. La actriz recordaba pasar varios fines de semana con Ford en su barco privado, el *Araner*, tomando dictado de ideas para el filme: "Mandaba a los niños a la playa a nadar, se ponía los discos de música irlandesa y mordisqueaba su pañuelo mientras yo tomaba notas con mi taquígrafía Pittman y las pasaba a máquina después".¹ Cuando Ford y el productor Merian C. Cooper formaron Argosy Pictures como compañía independiente, *El hombre tranquilo* estaba encabezando la lista de proyectos para ser llevados a cabo, pues pensaban que tendrían la financiación y el apoyo del productor Alexander Korda, pero la verdad es que el proyecto continuaba en el limbo. Un acuerdo de tres películas que realizaron con la compañía RKO incluía hacer *El hombre tranquilo* si la primera película era un éxito, pero hacer *El fugitivo* (*The Fugitive*, 1947), en cambio, le dejó a Argosy medio millón de dólares de deudas. Incluso los siguientes *westerns* de Ford fueron una forma de pagar esas obligaciones económicas. Mientras tanto el guion del filme pasó de las manos de Richard Llewellyn a las del guionista Frank S. Nugent, que ya había escrito cuatro filmes para Ford desde *Fort Apache* (1948). "Preparamos mucho el guion, fuimos trazando la historia con mucho cuidado, pero de modo que si se presentaba una oportunidad de hacer comedia, pudiéramos meterla",² le relataba Ford a Peter Bogdanovich.

Fue la intervención de John Wayne la que salvó el futuro filme del naufragio definitivo. Estando

bajo contrato con Republic Pictures —una compañía especializada en *westerns* y películas de serie B— le comentó al jefe del estudio, Herbert Yates, que el mismísimo John Ford estaba buscando quién le financiara este filme. A Yates sin duda le interesaba contar con él en el estudio, pero se aprovechó de la situación y exigió que el director hiciera otro filme antes que ese y que además fuera un éxito. El resultado fue la tercera de sus películas sobre la caballería, *Rio Grande* (1950), donde participaron, curiosamente, Wayne, O'Hara y McLaglen, los mismos que veremos en *El hombre tranquilo*. Yates tuvo que aceptar; incluso, Ford se lo llevó a Irlanda para conmooverlo y convencerlo, pero el director debió acceder a cortar costos y los actores, a rebajarse el sueldo. El presupuesto rondó el millón y medio de dólares.

En los quince años que median entre el año de la compra de los derechos del cuento y el primer día de rodaje del filme en Irlanda, el 6 de junio de 1951, la carrera de John Ford en Hollywood se solidificó. Fue el periodo de éxitos prácticamente sucesivos: *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), *Tambores de guerra* (*Drums Along the Mohawk*, 1939), *Las uvas de la ira* (*Grapes of Wrath*, 1940) y *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green was my Valley*, 1941); fue el momento de su compromiso con los esfuerzos propagandísticos de guerra, reflejado en los documentales de corto y largometraje que realizó para el ejército; fue volver a la vida civil con grandes *westerns* obligados a triunfar como *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), *Wagon Master* (1950) y, claro, *Rio Grande*. Incluso le alcanzó el tiempo para hacer otro documental, esta vez sobre la guerra de Corea.

Quizá era el momento de detenerse, de hacer una pausa y de mirar hacia sus raíces irlandesas; era para él, también, el momento de volver a casa. "Ford huía de la violencia, el éxito material y las inesperadas consecuencias del sueño americano. *El hombre tranquilo* sería su exorcismo personal del demonio de la guerra",³ escribe Joseph McBride en su excelente biografía de este director, para añadir luego que "Ford tenía que dejar América para examinarse, comprenderse y reinventarse a sí mismo en ese momento clave de su existencia".⁴



“Ford huía de la violencia, el éxito material y las inesperadas consecuencias del sueño americano. *El hombre tranquilo* sería su exorcismo personal del demonio de la guerra” (Joseph McBride).

El personaje protagonista pasó de llamarse Shawn Kelvin en el cuento original a Paddy Bawn Enright cuando, en 1935, Maurice Walsh incluyó a *The Quiet Man* —en versión expandida— en su libro de relatos *Green Rushes*; sin embargo, terminaría llamándose Sean Thornton en la película. Sean equivale en gaélico al nombre de Ford, mientras Thornton es el apellido de sus primos. De muchas formas, era él el que volvía. Por eso este relato es tan cálido, tan idealizado, tan romántico. Ford retorna al paraíso perdido que sus padres dejaron para irse a Norteamérica, y lo hace con una historia complaciente, divertida y tremendamente irlandesa.

La nostalgia por lo irlandés siempre había estado presente en su obra, como lo atestiguan filmes como *The Shamrock Handicap* (1926), *Hangman's House* (1928), la magnífica *El delator* (*The Informer*, 1935) o *The Plough and the Stars* (1936), cintas que sin embargo fueron filmadas en estudio en los Estados Unidos. Por eso era tan llamativo y especial que *El hombre tranquilo* se rodara directamente en Irlanda, algo muy poco usual en las producciones de Hollywood de la época. Las seis semanas de rodaje en suelo irlandés, en la localidad de Cong, contaron con solo seis días de algo de sol, lo demás fue lluvia, nubes oscuras y viento constante. Pero Ford estaba feliz: “la rodé en mi patria chica. Los actores eran viejos amigos de la familia”.⁵ Además fue un

proyecto familiar: en la película participaron los hijos de Ford, Barbara y Patrick, sus hermanos Francis y Edward, su cuñado y un futuro yerno. Por parte de John Wayne estuvieron en el filme sus cuatro hijos y su esposa; mientras que por el lado de Maureen O'Hara fueron incluidos en el filme dos de sus hermanos. Varios de los actores secundarios de la película provienen del grupo Abbey Players de Dublín, donde esta actriz empezó su carrera.

El de Sean Thornton (Wayne en su versión más fresca y natural) no es un regreso con gloria, es una huida que busca sanar heridas físicas y mentales, y poner el alma en paz. Ford lo envía de regreso, pero no a la Irlanda real, décadas después de que Sean la dejó siendo un niño, sino que lo lleva a la Irlanda imaginada en sus recuerdos de infancia, esa patria idílica y onírica que su madre fallecida le recuerda en una voz en *off* al principio del filme. El pueblo se llama Innisfree y no existe en la geografía irlandesa, solo en la imaginación de Ford y su guionista. Y esa es precisamente la sensación y el tono del filme: el de estar ante un país y un pueblo fabulados antes que experimentados, imaginados antes que vividos, anhelados antes que padecidos. La mezcla de fábula, imaginación y anhelo da como resultado una textura cálida, de tenue comedia y discreto drama, donde todo es posible, donde los estereotipos irlandeses abundan sin atragantar, donde toda canción tiene

un motivo y un propósito, donde los fenómenos atmosféricos se confabulan para acercar a una pareja. Este es un Ford distinto, menos riguroso, menos consciente de su grandeza y, a la vez, haciendo un cine grande en su falta —totalmente consciente— de ataduras narrativas o lógicas. Lo que a *El hombre tranquilo* le falta en rigor le sobra en corazón y eso se nota. Y, sobre todo, eso se disfruta.

Sin duda, el aspecto más llamativo de esta historia de amor es la lucha de los sexos que se da entre los dos protagonistas del filme, Sean y la pelirroja Mary Kate (Maureen O'Hara). Ella es una fierecilla, rabiosamente independiente, que se enamora de Sean casi en un acto de rebeldía, y que no accederá a consumar su unión conyugal hasta que su marido reclame la dote que Will Danaher (Victor McLaglen), el hermano de Mary Kate, le niega. Sean y su esposa son, a su modo, fierecillas domadas, seres a los que la vida puso frente a un reto vital más grande que ellos y al que debieron rendirse. Él vio a alguien morir como consecuencia de sus actos y eso lo hizo encerrarse en sí mismo y huir para volver a empezar, para no morir también. Ella sucumbe ante el amor, ante un sentimiento inédito que le quita el piso bajo sus pies y la hace por fin volar e imaginar ser feliz lejos del yugo de su familia. Ambos, sin embargo, deben asumir una prueba más: él debe romper su voto de quietud y demostrar su arrojo frente a Will; ella debe bajar la cabeza y dejar de lado su inveterado orgullo. Lo dice claramente el director inglés Lindsay Anderson al escribir sobre este filme: "Ford nos enseña que los miembros de esta impulsiva pareja no podrán vivir juntos hasta que ambos hayan aprendido a ser humildes y ambos hayan conseguido lo que quieren".⁶ Tras ello vendrá, por fin, la calma. La anhelada quietud.

Anderson se entrevistó por primera vez con Ford en Dublín en el hogar de los familiares de Maureen O'Hara, el día antes de que partiera para Hollywood, tras rodar este filme. Escribe Anderson al finalizar su diálogo que "*El hombre tranquilo* tiene ante sí una tremenda responsabilidad, pues su éxito o su fracaso puede afectar a la actitud que adopte Ford en el futuro en relación al mundo del cine".⁷ Ford llegó a pensar que esta sería su última película, pero la enorme acogida y el cariño que despertó *El hombre tranquilo* lo impulsó a continuar su obra. Con este filme obtuvo,

además, su cuarto y último premio Oscar como mejor director. "Nunca ha habido necesidad de redescubrir *El hombre tranquilo*: todas las generaciones siguientes han aceptado que se trata de una obra maestra",⁸ escribe el biógrafo Scott Eyman.

El feliz retorno de un filme

Pese a una restauración que se hizo en los archivos de cine y televisión de la Universidad de California en Los Angeles (UCLA), a cargo de Bob Gitt, hace unas tres décadas, ver *El hombre tranquilo* fue durante muchos años una decepcionante experiencia audiovisual: circulan varias ediciones en video de pésima calidad, incluyendo una en DVD realizada por Artisan en 2002 que es absolutamente insufrible, como si se tratara de una copia de una versión de 16 mm y no se hubiera utilizado como master la cinta restaurada. No se disponía de una transferencia decente a video ni en Estados Unidos ni en Europa, e infortunadamente la película se veía por completo "lavada", sin rastro alguno de la riqueza original del Technicolor.

Desde el año 2012 empezaron a surgir noticias respecto a una nueva restauración del filme, para su aparición en formato de Blu-ray, con el fin de celebrar los sesenta años del estreno de la película. Olive Films, una pequeña compañía situada en los suburbios de Chicago y creada hace diez años por el iraní Farhad Arshad, está digitalizando en alta definición películas de los catálogos de Paramount Pictures y de Republic Pictures y haciendo sus propios masters en alta definición a partir del material disponible. Obviamente, una de las películas clave de Republic es *El hombre tranquilo*, pero Olive Films decidió no utilizar la restauración de la UCLA sino hacer una nueva digitalización de 4K (4000 píxeles de resolución horizontal) a partir del negativo original. Dado que el Technicolor implica tener tres negativos y no solamente uno, el trabajo de restauración habrá sido arduo; sin embargo, Olive Films no ha dado mucha información respecto al proceso que llevó al lanzamiento de *El hombre tranquilo* en formato de alta definición este año. La empresa también puso en circulación una versión restaurada en DVD.

Creo que los admiradores del filme no requerimos en realidad de muchos detalles técnicos



cuando el resultado luce tan esplendoroso como este. Es como si nunca hubiéramos visto *El hombre tranquilo* y esta película apareciera por primera vez ante nuestros ojos, completamente nueva y rebosante de vida. La definición es excepcional y los colores de la campiña irlandesa relucen con enorme intensidad, así como el cabello pelirrojo de Maureen O'Hara o las rosas rojas que adornan los jardines y los floreros de las casas. La película se convierte en un festín visual embriagador, quizá algo saturada por momentos, pero que por fin le hace justicia al premiado trabajo del cinematógrafo Winton C. Hoch —ganador del Oscar por este filme— a quien Ford va a encomendarle después la fotografía de *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956). La banda sonora que compuso Victor Young para el filme viene para la ocasión en el sistema DTS (*Digital Theater System*)-HD Master Audio en una mezcla monofónica que conserva la experiencia auditiva original y permite un sonido envolvente para el entorno doméstico.

El ensayista, crítico y académico estadounidense Tag Gallagher, autor del texto cumbre sobre este director, llamado *John Ford - El hombre y su cine*, dice que para él hay un fotograma de *El hombre tranquilo* que resume la obra de John Ford. En él vemos a Sean —en la mañana siguiente a su fallida noche de bodas— ofreciéndole a Mary Kate una sencilla flor amarilla, un botón de oro. Dice Gallagher, tras destacar la omnipresencia de las flores en por los menos veinte filmes de Ford, que “con el botón de oro Sean expresa su deseo de darle rosas a Mary Kate, de darle hijos, de darle belleza a la belleza”.⁹ En el libro vemos el fotograma mencionado, capturado de una de esas versiones espurias en video que hasta hace poco eran las únicas que circulaban. Incluso en la versión gratuita del libro en formato PDF que él mismo puso a circular en internet, Gallagher utilizó esta imagen para ilustrar la portada del texto.

Sin embargo, ya tiene la posibilidad de cambiar la foto por una captura de la misma imagen tomada directamente de la versión restaurada. Su poderoso simbolismo cromático sería entonces mucho más diáfano.¹⁰ Tanto como lo es, otra vez y ojalá para siempre, este filme. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

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

Notas:

- ¹ Scott Eyman, *John Ford - Print the Legend*, Madrid, T & B Editores, 2006, p. 389.
- ² Peter Bogdanovich, *John Ford*, 4ª ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1997, p. 89.
- ³ Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford*, Madrid, T & B Editores, 2004, p.558.
- ⁴ *Ibid.*, p. 559.
- ⁵ Tag Gallagher, *John Ford - El hombre y su cine*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2009, p. 373.
- ⁶ Lindsay Anderson, *Sobre John Ford: escritos y conversaciones*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2001, p. 209.
- ⁷ *Ibid.*, p. 39.
- ⁸ Scott Eyman y Paul Duncan, *John Ford - Las dos caras de un pionero, 1894 - 1973*, Köln, Editorial Taschen, 2004, p. 143.
- ⁹ Tag Gallagher, *Op Cit.*, p. 378.

Nota del autor sobre esta cita: En el texto original de Gallagher, este escribe en inglés: “In the form of a buttercup he expresses his wish to give roses to Mary Kate, to give her children, to give beauty to beauty”. El traductor al español, Francisco López Martín, cambia la última parte de la frase por “de darle una flor tras otra”. He preferido alterar la traducción y opté por “de darle belleza a la belleza”, que me parece más exacto.

¹⁰ La realidad es tristemente más prosaica: en una comunicación personal, Tag Gallagher me informa que el PDF no se puede modificar, pues no es posible actualizar el contenido sin cambiar el enlace al texto, el cual ya ha sido ampliamente difundido en diversos sitios web. Y respecto al libro impreso me dice que “por desgracia, no hemos podido tener color en el libro”.



ALFRED HITCHCOCK

LA VIDA SE NOS VA

SANTIAGO
ANDRÉS
GÓMEZ

En la introducción que hacía a la versión en video de una de sus grabaciones de un concierto para piano de Wolfgang Amadeus Mozart, el gran director de orquesta húngaro, y muy buen pianista él mismo, Georg Solti, describía el arte del inmortal músico vienés con una frase que resultaba sorprendentemente elocuente, o fácil de entender: “Mozart, igual que Shakespeare o Hitchcock, de un pincelazo nos mete en su mundo”. Es curioso, porque en una de las últimas y menos interesantes películas de Alfred Hitchcock, *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), un científico le dice a otro: “Nosotros trabajamos aquí”, señalándose la cabeza, para referirse al modo en que tanto Mozart como Hitchcock aseguraban crear. Si Mozart afirmaba tener sus piezas compuestas antes de escribirlas, Hitchcock decía que sus películas estaban terminadas antes de rodarlas, pero lo más hermoso es cuando el profesor Lindt le dice con orgullo a Armstrong, en la misma película, que su propio trabajo es el de un genio, solo porque Armstrong ha advertido que Lindt “se saltó un paso”.

Y es que esa manera de Hitchcock meternos en su mundo en un instante se da justamente por su capacidad para saltarse un paso, desde el diseño de la película. Epítome del cine clásico, él es a la vez el manierista por excelencia, un artista que exalta los esquemas reajustándolos y llevándolos al límite, incluso por vía de la obviedad, del acto de ignorarlos. La flexibilidad es su arma, y en el intercambio entre gratuidad y lógica, entre absurdo y sentido común, triunfa por la ambigüedad con que consigue investir al relato. Truffaut no fue el primero, pero sí el más decidido al identificar un aire de pesadilla en el cine del maestro, y nosotros aduciremos una razón correspondiente para su eminencia como cineasta en cuanto, desde Artaud, por lo menos, al cine se le ha atribuido una sugestiva y casi esencial semejanza con los sueños: “Desde el momento en que toma asiento hasta que se desliza en el interior de una ficción [el espectador] pasa por un punto crítico tan cautivador e imperceptible como el que une la vigilia y el sueño”, apuntaba con lucidez André Breton.¹

Oficio y rapto

Tomaré tres películas, y en especial *Vértigo* (1958), como ejemplo perfecto del genio de Hitchcock, aunque cabrían más, y es necesario advertir que el toque de su estilo (como el famoso “toque Lubitsch” o el igual de unitario “toque Wilder”) recorre sus cincuenta y tres filmes, y siempre de maneras renovadas e incluso a veces antitéticas, como sucede entre el tipo de puesta en escena que practicó en *La soga* (*Rope*, 1948) y en *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949), ceremonioso y dilatado, y el que le era más común, dislocando puntos de vista mediante el montaje. Las constantes temáticas y la permanencia de un universo emocional a lo largo de toda su obra son rasgos de autor asombrosos por lo desprevenido y oportuno de su insistencia, y fuerzan a pensar que Hitchcock, desde los albores del medio, en 1925, cuando dirigió *The Pleasure Garden*, su primer filme, hasta medio siglo más tarde, cuando cierra su carrera con *Trama macabra* (*Family Plot*, 1976), encarnaba el cine, y todo lo que hacía apuntaba al cine porque él era cineasta “por naturaleza”.

Con todo, es costumbre que de su periodo silente, y en general de todo su cine inglés, se menosprecie lo que realmente, hasta en obras en

apariciencia tan frívolas e inertes como la comedia rural *The Farmer's Wife* (1928), era un acercamiento igual de comprometido que astuto, por medio de puros recursos cinematográficos, a historias, personajes y entornos ampliamente diversos. Tal como sucedió cuando se ofreció a trabajar, siendo todavía un adolescente, en los estudios que la Famous Players-Lasky (futura Paramount) había abierto en Islington, Londres, Hitchcock se atrevía a crear, en cintas tan disímiles como la misteriosa *El vengador*, la chirriante *Champagne* (1928), las melodramáticas *Easy Virtue* (1928) o *The Manxman* (1928), o ya en el sonoro la encantadora *Mejor es lo malo conocido* (*Rich and Strange*, 1931), la intrascendente *Waltzes from Vienna* (1934) o la trepidante *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1937), lo que su intuición le indicara en un material casi del todo indiscriminado, muchas veces asignado por encargo.

El milagro de Hitchcock surge de una combinación chispeante de oficio y rapto. Después de que, en *Agente secreto* (*Secret Agent*, 1937), fue capaz de mostrar la muerte de un ser humano sin mostrarla, apenas por el gemido que un perro desgarrar muy lejos de su dueño, la creciente y a veces polémica fama del director siempre tendrá en su obra un serio respaldo sobre el cual fundarse; pero poco a poco esa habilidad, surgida de un estrecho contacto con los valores compartidos por el público, empezará a confrontar al espectador con sus nociones más acendradas sobre la normalidad. Ya poco atrás, en *Los 39 escalones*, en una de mis secuencias favoritas de todo el arte de Hitchcock, el inocente Robert Hannay, tomado como malhechor por una mujer a la que por varios avatares ha quedado encadenado con unas esposas, se decidía a hacer justo ese papel en que ella lo tiene asignado, y se deleitaba contando perversiones que distorsionaban la realidad no solo para Pamela, sino también para uno, en esa ambigüedad fascinante que caracterizará lo mejor de su cine.

Las líneas confundidas

Parece innegable que el viaje de un director con tan sabia pericia técnica como Alfred Hitchcock a un imperio con tan sobrados recursos financieros y estructurales como Hollywood debía representar una intensificación en la expresividad de su cine. Sin embargo, el asentamiento de su

El milagro de Hitchcock surge de una combinación chispeante de oficio y rapto.

punto de vista más extremo, la concreción de sus más punzantes fantasías como artista, tendría que enfrentarse, como había pasado en Inglaterra, con las condiciones impuestas por los productores y con los contratos que Hitchcock firmara, primero que todo, con David Selznick, con quien sostendría una relación contradictoria de respeto y recelo durante todos los años cuarenta. En esta década, aunque, a mi modo de ver, *Rebeca* (1940) y *Náufragos* (*Lifeboat*, 1943) son grandes películas, solo en 1942, con *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*), y sobre todo en 1946, con *Encadenados* (*Notorious!*), Hitchcock llega a realizarse plenamente y crea para la posteridad dos obras que rodean al cine clásico de Hollywood de un aura difícil de precisar sin acabar con su encanto.

Encadenados es la historia de una mujer casquivana, Alicia Huberman, hija de un nazi residente en Estados Unidos y condenado por traición a la patria. A ella se acerca Devlin, un oficial del FBI que le revela que ha sido seguida por mucho tiempo y que gracias a su ya sabido patriotismo sería el sujeto ideal para espiar a un grupo de nazis que en Río de Janeiro parece tramar “algo grande”. Devlin, un tímido glacial y severo, disfruta con Alicia, y ella lo nota, le coquetea y lo conquista, pero al llegar a Río se enteran de que el deber de ella es seducir a Alex Sebastian, un amigo de su padre. Devlin y Alicia aceptan a regañadientes e incriminándose mutuamente por la naturaleza diabólica de la misión, en un momento que ya era para ambos de romance. Así, la película tensiona hasta lo intolerable la doble línea causal que Bordwell ha deducido en el cine clásico:² la línea del romance y la línea funcional del deber, en la cual reposa el pretexto dramático, o la sustancia de la trama, apenas superficialmente por encima del valor supremo, el del amor, y uno está tan confundido como los personajes.

Pero el detalle que quiero significar como característico de la maliciosa arquitectura con que Hitchcock construye sus filmes está en la botella de champaña que la pareja decide comprar al

principio para celebrar su amor. En una conversación mimosa, ella le encomienda la botella y él la compra antes de pasar por donde su superior jerárquico, quien al contarle la misión de Alicia lo perturba hasta el punto de hacerle olvidar la botella en la oficina. Luego, cuando la cena se arruina por la frialdad con que Devlin le cuenta a ella lo que debe hacer, ambos la buscan: Alicia, derrotada, en una bebida cualquiera, y él por la sala, azarado. Pero cuando Alicia llega a casa de Sebastian, ve un pequeño alboroto que entre los alemanes causa el escándalo de uno de ellos al ver una gruesa botella de vino... El objeto que antes serviría para celebrar ha adquirido otro carácter en nuestra memoria, y en casa de Sebastian va a figurar exactamente el deseo frustrado de la pareja: solo cuando el apremiante misterio de la botella se despeje, la romántica luz los iluminará de nuevo...

Ese peligroso amor

Los guiones de Hitchcock eran escritos por otros bajo su tutela, y es posible que a veces simplemente se confiara a lo que hicieran porque sabía que lo filmaría a su manera, pero en cualquier caso la elección de las historias corría por su cuenta y lo retrataba en una progresión emocional, no sin desvíos, desde luego, hacia la complejidad psicológica y hacia un universo cada vez más atormentado. Sin embargo, cuando escoge una historia de William Irish sobre un personaje convaleciente que, observando desde su ventana a sus vecinos, descubre un asesinato, el guionista seleccionado, John Michael Hayes, se revela como un escritor con carácter propio y su relación con Hitchcock avanza sobre rieles. La película resultante inauguraré un periodo ciertamente más cálido que todo cuanto había sido y sería luego su cine, y es una de las piezas más clarividentes e inspiradas que se hayan hecho en la historia: *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Esta cinta, en muchos sentidos, fue un culmen en la obra de Hitchcock, y sigue siendo una de las cumbres del cine.



Las ambiciones de Hitchcock en *La ventana indiscreta* son difíciles de ocultar, pero también de identificar con certeza. Jeffries, el fotógrafo enyesado que casi sin darse cuenta cede al irrefrenable deseo de fisgonear en la vida de su vecindario, es testigo de la película del mundo, y en especial de lo que es la vida hogareña en diversas fases. Está la pareja recién casada, los que ya no se soportan, los que felices adoptan una mascota como si fuera su hijo, la muchacha soltera y fiestera, un músico sin pareja, una señora solitaria que hasta de lejos pareciera suspirar... Y a todos, como en una película, Jeffries los ve episódicamente, tanto por los límites temporales de su mirada como por los límites espaciales que imponen ventanas, paredes y cortinas... Pero a la pareja amargada la llega a ver como en una pantalla múltiple, porque están aislados entre sí, y lo que los une los separa, y así mismo toda especulación de Jeffries sobre lo que ocurre tras una cortina súbitamente cerrada en ese apartamento nos arrastra o nos deja de interesar conforme los alcances de su fantasía.

Es comprensible que semejante situación, convertida desde su enunciado en todo un dispositivo cinematográfico, Hitchcock se la paladea contándosela con todo detalle a Grace Kelly mientras filmaban *La llamada fatal* (*Dial 'M' for Murder*, 1953); pero lo que más nos interesa es cómo esa "película interior" en *La ventana indiscreta* cobra una ambigüedad onírica igual a la que motiva una simple botella en *Encadenados*, con la urgencia que una argolla matrimonial apenas supuesta, paranoicamente, le otorga tanto a la trama del asesinato de la mujer de Lars Thorwald (perpetrado por él mismo) como a la pertinaz iniciativa de Lina Lamont para casarse con Jeffries. Lina, atrevida, busca la argolla en el apartamento de Thorwald, y sabemos que, si la encuentra, lo

señalará como asesino. Jeffries, más enamorado que nunca porque gracias a su novia hace parte otra vez del mundo, mira con sus binóculos cómo ella le señala la argolla en su dedo, y la imagen, el peligro que supone, vale por todo cuanto pueda importarnos, fastidiarnos o aterrarnos en la vida, que no es sino el compromiso del amor.

Un espejismo doble

Enfrentamos ahora un misterio. Siendo Hitchcock uno de los creadores de lo canónico en el cine, o sea, del repertorio de recursos y los puntales estructurales sobre los que toda película narrativa se funda, ya para erigirse sobre ellos o ya para exigirse funcionalmente en un distanciamiento más o menos riesgoso, en lo cual también él supo dar cátedra (y esto último es una de las razones para que teóricos como Robert Stam vean en Hitchcock a uno de los primeros cineastas modernos), desde luego corría el riesgo de equivocarse, de errar en la creación de tal o cual efecto, y de hecho esa era una de las cosas que más fácilmente, aunque no sin dolor o cierta vergüenza, podía admitir. Nuestra duda es que quizá, como ley del suspense creada por él mismo, el aviso al público de un hecho que los protagonistas desconocían fue un paso que Hitchcock debió pasar por alto al final de *Vértigo* (1958), su obra maestra, en beneficio de una mayor ambigüedad onírica —cualidad que hemos querido resaltar como señal máxima de su originalidad.

Es sabido que, en esta cinta, la historia del afable Scottie Ferguson, un detective aquejado por un vértigo traumático desde que vio caer al vacío a un policía que lo quería ayudar en el apuro de caer él mismo durante una misión, tiene un punto de quiebre cuando Madeleine, la mujer a la que él seguía por encargo de un amigo, y que ha muerto en sus narices porque Scottie, aterrado por las alturas hasta donde ella trepó para suicidarse, no pudo hacer nada para salvarla, parece reaparecer en la calle en la figura de una mujer común. Hitchcock, para crear suspense y no dejar la gracia del filme en manos de una vulgar sorpresa, nos revela de inmediato que Judy, esa mujer cualquiera, es la misma a quien Scottie siguió, pues la muerta no fue ella, sino la ocultada y asesinada esposa real del amigo. Pero allí la norma de Hitchcock se enreda, pues nos da la cereza antes de la torta. Lo que pasa

luego es simplemente lastimoso, pero ante todo extraño, y no por el giro de la trama, sino por la compulsión de Scottie, que quiere convertir a la empleada en Madeleine.

Si Hitchcock hubiese roto su ley del suspense, el interés sería mayor, pues compartiríamos, conforme lo apreciamos evolucionar, el morboso afán de Scottie en resucitar a Madeleine en la figura de Judy. Incluso el presagio del rubí de Madeleine que él ve en una pesadilla lo comprenderíamos con más fuerza justo cuando Scottie lo descubre en el cuello de Judy y advierte que lo han engañado. Por contrapartida, lo que tenemos ante nosotros es la tortura redoblada de ambos, que giran, como el escenario del hotel cuando se besan y parecen retornar a las caballerizas, en torno a una fijación vacía.

En suma, el error de *Vértigo* está en que nos alejamos de la subjetividad del detective y debemos esforzarnos por sentir lo que debería ser inmediato, la presencia de Madeleine en Judy como algo fantasmagórico. Esta fue quizá la causa de que la película haya sido un virtual fracaso para su director, pues apenas cubrió gastos: la cinta, por un exceso de claridad, se vuelve más densa, más oscura, y las duras palabras de Scottie, cuando lleva a Judy hasta el campanario de donde supuestamente se había lanzado Madeleine, pasan casi desapercibidas en su agónica invectiva para un espectador normal, incluso la frase que corona la cinta y que nos hace desfallecer en delirio... Scottie ha superado al fin el vértigo, Judy lo ha aceptado todo, incluso confiesa nuevos detalles, pero está enamorada y le pide a él que la perdone, y Scottie responde: "Es inútil. No podemos traerla de nuevo".

La consumación del cine

La mujer de quien Scottie habla no existe ni existió nunca, pero fue Judy, y es la realidad de Judy la que hace imposible que aquella vuelva de ese recuerdo imborrable. Alfred Hitchcock llega aquí a un punto al que ningún otro cineasta, sino él, podía llegar. Donald Spoto, el maravilloso biógrafo impertinente que tanto nos ha enseñado a ver al maestro inglés, relacionaba *Vértigo* con el arte de Ernest Dowson,³ y esta referencia nos pone en el centro de un sentir que ya hemos llamado agónico, pura melancolía, el sentimiento de solo ser pérdida, de no ser nada por haber sido en ilusión,

porque en la vida, como en un sueño, todo se palpa y se pierde para siempre. No es gratuito ver el origen de esta manifestación tan exacta de la añoranza en la anterior contemplación arrobada de Hitchcock a Ingrid Bergman y Grace Kelly, en las embelesadas imágenes de sus besos, de sus vestidos, de sus gestos... *Vértigo*, novela creada especialmente para que Hitchcock la llevara al cine, acertó en el centro de la frustración no del cineasta, sino de todos, que amamos lo inalcanzable.

Después de esta cinta, ni siquiera la excelente *Psicosis* (*Psycho*, 1960), ni la magistral *Los pájaros*, ni la hermosa y compleja *Marnie* (1964), ni las otras cuatro que dirigió, todas de apreciable factura, y en especial las dos últimas, de renovado brío juvenil, llegarían a rozar ni de lejos esos techos de la noche que *Vértigo* hace temblar sobre nosotros. Lo más bello es que su error funcional, en últimas, no lo sea, y que su descuido nos hable de una consideración, quizá inconsciente, de lo que era Judy, de esa realidad de Judy y ese cuerpo de Kim Novak, a quien Hitchcock no soportaba, pero que respiraba con el aliento de cuanto pareciera el director reconocer de más terso y reverenciado, un impalpable en donde todo influjo es temible, vano y destructor, pues solo llega de la sugestión, del palpito, del sueño... Como *Encadenados* y *La ventana indiscreta*, y aún más que aquellas, esta ilusión consume lo que la vida tiene de cautivador, elusivo y subyugante, y las tres son expresión insuperable en el arte de todo lo que un poeta puede captar cuando sabe que nada más agoniza. ■

Santiago Andrés Gómez (Colombia)

Escritor, crítico de cine y realizador audiovisual independiente. Fundador de la Corporación Cultural Madera Salvaje. Ganador del Premio Nacional de Video Documental de Colcultura en 1996. Ha publicado la novela *Madera Salvaje* (2009), el libro de cuentos *Los deberes* (2012) y *Todas las huellas. Tres novelas breves* (2013), así como *El cine en busca de sentido* (2010), colección de ensayos sobre grandes cineastas.

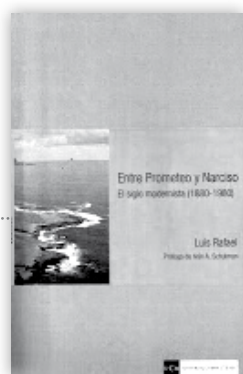
Notas:

¹ Citado en *Teorías del cine. Una introducción*, de Robert Stam (Paidós, Barcelona, 2001, pp. 75s).

² David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 157-159.

³ Dowson (1867-1900) fue un sensitivo poeta y novelista inglés del romanticismo tardío, inmerso en una vertiente gótica desesperada y fúnebre. Podríamos añadir también una cierta relación con la necrofilia de Poe, uno de los poetas románticos por excelencia.

Vigencia del Modernismo en la era de la globalización



*Entre Prometeo y Narciso.
El siglo modernista
(1880-1980)*
Luis Rafael Hernández
Editorial Complutense
Madrid, 2013
221 p.

Tras leer este ensayo del escritor cubano Luis Rafael Hernández (La Habana, 1974, doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid), la primera pregunta que nos asalta es ¿por qué volver sobre un tema tan estudiado, como el Modernismo, un asunto del pasado que parece cancelado? La respuesta es clara: porque el Modernismo fue el acontecimiento más importante en la cultura hispánica, tanto que un siglo después algunos de sus planteamientos se mantienen vigentes. Por esta razón recomiendo vivamente este ensayo agudo, inteligente, fluido y amenamente escrito, lo que no es muy corriente en monografías encasilladas en el

rígido academicismo que limita el pensamiento.

El Modernismo significó la afirmación de la independencia intelectual de América Latina, después de su independencia política de España. Reavivó la preocupación por el idioma, protagonizada por los fundadores de las nuevas repúblicas: Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento. Este último planteaba la libertad de que las nuevas naciones adoptaran el idioma en que iban a expresarse, mientras que Bello defendió apasionadamente la unidad de la lengua española, como rasgo de identidad de las jóvenes repúblicas.

El Modernismo trabajó por el enriquecimiento de la lengua española reviviendo antiguos ritmos y adoptando otras formas, especialmente de la lengua francesa. Gracias a su expansión, internacionalizó la producción cultural, en los viajes de ida y vuelta de la intelectualidad, que emprendía una travesía por las ciudades europeas en su búsqueda de lo moderno y en su afán de experimentar los principios en los que se fundamentaba una cultura, que conocían solo de oídas y a través de los libros.

Pero esta internacionalización no hubiera sido posible sin la repercusión que el Modernismo tuvo en España, sin el papel mediador de su naciente industria editorial, sin la complicidad y hermandad de los jóvenes escritores peninsulares también sedientos de cambio en una España anclada en el pasado, que hablaba un idioma envejecido y pobre. Con los viajes de América a Europa se puso en funcionamiento la maquinaria transatlántica que hoy conocemos

como globalización y que empezó transportando ideas y mercancías y acabó consolidando bajo el paraguas del idioma lo que designamos como cultura en español.

Con el Modernismo, América Latina se afirmaba en la tradición europea occidental, de raíz latina, en las conquistas civilizadoras de la vieja Europa, pero, a la vez, y tras la pérdida de Cuba, objeto de rapiña de una poderosa y codiciosa potencia, los latinoamericanos compartían con España el sentimiento de unidad, ante el poderío anglosajón. En respuesta, se afirmaban los valores de la hispanidad que José Enrique Rodó situaba del lado de la espiritualidad, simbolizada en la figura de Ariel, en contraposición con el utilitarismo y pragmatismo de la América del Norte, simbolizado en el bárbaro Calibán. Hoy esos paradigmas se nos presentan difusos y hasta anacrónicos si pensamos en el carácter hispano que adquiere Estados Unidos con cerca de 50 millones de hablantes de español y con un presidente negro elegido democráticamente. Esta Norteamérica tiene poco que ver con la que conocieron José Martí, José María Vargas Vila o Juan Antonio Pérez Bonalde, quienes se refugiaron en Nueva York, huyendo de los tiranos tropicales.

El hecho es que escritores de uno y otro lado se encontraron en el proyecto común de asumir la modernidad, con los retos que esto implicaba: luchar contra el atraso y el tradicionalismo en el que se estancaban. En América Latina parecía urgente la construcción de un hombre nuevo, preocupación que retoman las vanguardias de los veinte y los treinta. Pero en

la medida en que el ser humano es un presente continuo de evolución y cambios, ese proyecto de renovación no se ha cerrado ni acabado, todo lo contrario, hoy nos plantea retos apasionantes: con el cambio de paradigmas al que asistimos, con la revisión de muchas teorías científicas y con el alcance de las tecnologías.

Consciente de la vigencia de muchas de las formulaciones modernistas, Luis Rafael se da a la tarea de reconceptualizar el Modernismo, revisando la crítica canónica en este ensayo que es parte de su tesis doctoral. El autor aborda dos figuras fundacionales que ponen en evidencia la dialéctica de los contrarios, y que en realidad son más que discípulo y maestro, son complementarios, caras de la misma moneda: José Martí, iniciador del movimiento, y Rubén Darío, su más refinado cultor y fundador. El primero se presenta como el paradigma de una postura prometeica, es decir, comprometida socialmente, y el segundo como el Narciso emblesado por su reflejo, obsesionado por la búsqueda de la belleza y la perfección, evadido de las realidades sociales en su postura esteticista.

Naturalmente, este trabajo matiza tales caracterizaciones, señalando en Martí su proyecto de renovación del idioma, su arraigo en lo mejor del barroco español, a la par que su empresa redentora de una “Nuestra América”, amenazada por viejos fantasmas. “Ni belleza sin libertad, ni liberación sin belleza”, diría; mientras Darío, melancólico, cantaba: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, botón del pensamiento que busca ser la rosa...”.

La conclusión a la que nos lleva Luis Rafael es que no hubo un solo Modernismo, sino muchos, los cuales abarcan un periodo que comprende las últimas décadas del siglo XIX y llega hasta los ochenta del siglo XX, conectando con la posmodernidad que cancela una época y nos lanza al abismo de una sociedad a merced de la tecnología y la deshumanización más atroz. Uno de los muchos méritos de este trabajo es traer al presente las polémicas del pasado, lo que demuestra de qué manera giramos en torno a los mismos fantasmas.

Aquí se cuestiona la idea de que la modernidad entró en América Latina con las vanguardias, ya que la vertiente renovadora tuvo su origen en el Modernismo, en sus ansias de renovación e innovación. Visto desde el presente, se cuestiona lo que ha supuesto para ciertas regiones del mundo la globalización, como una forma de neocolonialismo, es decir, de atraso. Alerta sobre el peligro de reducir la cultura a una industria que solo valora lo vendible y lo competitivo, postura que hace del narcisismo un paradigma. Señala el menosprecio hacia las reivindicaciones prometeicas consideradas anacrónicas y de izquierda. Pero, a la vez, anuncia una neomodernidad con una mayor conciencia ecológica y un deseo de proteger la naturaleza sacrificando el crecimiento económico. De ahí que el reto del presente sea el debate entre dos tipos de modernidad: la que defiende el bienestar de unos pocos privilegiados y la que, al igual que Martí, plantea la utopía de un mundo más humano y equitativo. ■

Consuelo Triviño Anzola (Colombia)

El poema apócrifo y político



Escrito con la garra del halcón (Del diario inédito de Alexander Pushkin)
 Henry Luque Muñoz
 Colección Viernes de Poesía No. 41
 Universidad Nacional de Colombia
 Bogotá, 2006
 28 p.

El poema apócrifo es un ejercicio antiguo, difícil de tejer y, aún más, exigente para los gustos que desean siempre, con gran factura poética y con verosimilitud, alcanzar esa boca o presencia por la cual el recreador, en este caso Henry Luque Muñoz, se hace oír bajo la máscara de Pushkin en su libro póstumo *Escrito con la garra del halcón*. Por otro lado, surge también como experimento poético innovador y rico en posibilidades; en lengua española, son célebres los textos apócrifos del poeta español Antonio Machado —que tienden más a la poética y la meditación

filosófica—, publicados bajo el título de *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936); en este caso la voz poética se oculta bajo la figura de un profesor de retórica que instruye a sus estudiantes en el arte del buen pensar y el buen escribir, y quien, por citar algún ejemplo, con una fuerte dosis de ironía, dice: “No hay mejor definición de poesía que ésta: ‘poesía es algo de lo que hacen los poetas’” (p. 74), o esta otra: “Los grandes poetas son metafísicos fracasados./ Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas” (p. 134). En los dos casos citados, tanto en el del exigente lector como en el de Antonio Machado, estamos indicando el carácter mimético, vanguardista y fingido de lo que hemos dado en llamar *apócrifo*. Y en el caso que aquí nos convoca, es preciso advertir que los textos de Luque Muñoz en su *Escrito con la garra del halcón* tienden a los dos horizontes: estos poemas surgen con el impulso vital de que sean leídos, por un lado, como escritos pertenecientes al diario del gran poeta ruso Alexander Pushkin y, por el otro, como un experimento renovador donde Luque Muñoz se sirve de uno de sus autores predilectos para plantear aspectos tanto de la época de Pushkin como de la nuestra; tal vez allí reside la vigencia de la voz de Luque Muñoz en nuestro violento y oscuro contexto. En el Poema VIII se observa el grado de correspondencia entre lo fabulado y lo biográfico verdadero; cómo Pushkin entrevé la trama de su asesinato,

una de las hipótesis que esgrime su biografía:

El galeno real penetró
Con un instrumento el oído de
los húsares.
Ansiaba arrancar los versos míos
que allí se ocultan.

El poder repta bajo las mesas,
Puede abolirnos sin preguntarle
a las Tablas de la Ley.

Salgamos protegidos por la
afelpada oscuridad,
Vamos a enseñarle a recitar a los
abedules, a las piedras (p. 12)

En el caso de *Escrito con la garra del halcón*, poemas que se esconden bajo el velo del intimismo, de una voz sagrada, del secreto develado y la altanera rebeldía que da la confidencialidad —características propias del género epistolar—, cito: “Princesa mía/ Sólo tú conoces esta desolación adornada de jazmines./ Aleteas sobre los bosques enmallados/ Mientras yo me arrastro bajo tierra” (p. 18). Luque Muñoz tiende a dos caminos al componer poéticamente un diario apócrifo de Alexander Pushkin: *vivir* su personaje, o bien *construirlo*. Vivirlo es crear al hombre en anécdotas, detalles, instantes, y construirlo implica la sutil simulación y el registro —que da la exigencia y la imaginación— de una vasta topografía, un rígido pensamiento, un fuerte acento de la lengua y una alta y lejana sensibilidad de la época que queda en la fascinación del lector al intuirse transportado en el tiempo y el espacio. Luque Muñoz fabrica estos dos aspectos —con minuciosidad de relojero y evocaciones sutiles—, y los ejemplos afloran en las pocas páginas:

El zar dibujó mi nombre en una
lápida,
Estampó mi destino en una
pluma de ave negra.
Oigo en la espesura del bosque
Un coro de sables que persiguen
mi huella.
El viento me ha dictado los
versos
Que llevaré conmigo a los
laberintos del Hades (p. 15).

Aquí el lector ya respira el ambiente romántico ruso, y los conocedores de la biografía de Pushkin detectan rápidamente su marcado individualismo, su convicción de libertad e igualdad y el conocido complot que el zar llevó a cabo para asesinarlo y acceder a su esposa; Luque Muñoz, en su libro *El erotismo del cielo* (1999), reseña con más propiedad el acontecimiento: “Moriría temprano —Pushkin—, en feudal duelo a pistolazos. El zarismo le tendió la trampa de los celos, acosando a su esposa, Natalia Nikolaievna, por aquel entonces la mujer más bella de Rusia. En verdad, fue un asesinato político disfrazado de disputa romántica” (p. 83). En el poema XVIII se amplían los detalles:

Sólo las pistolas del duelo saben
el hilo de tristeza
Que te anuda el corazón.
El verdugo será un extranjero,
Del extranjero llegaron siempre
los azotes de Rusia... (p. 22).

Fue el poeta José Luis Díaz-Granados quien entrevió que esta generación de poetas, bautizada como la *Generación sin nombre*, siempre escribió poemas políticos, de tono contestatario e ímpetu acusatorio; y es esta una de las constantes en la poesía de Luque Muñoz que solidificó, bajo el pretexto que le permite la vida del poeta nacional ruso, poemas con una impronta irónica, quizá

Un poeta no llega impunemente
al mundo,
Debe pagar el haber nacido
Y el haber escrito con la garra
del halcón.

Una página en blanco es un
crimen.

Una página escrita
Es un arma (p. 26) **U**

Fredy Yezzed (Colombia)

Bibliografía

Luque Muñoz, Henry (1991). *Libro de los caminos*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.

_____ (1998). *Polen de lejanía*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano.

_____ (1999). *El erotismo del cielo: Una introducción a la historia social de la literatura rusa moderna*. Manizales: Alcaldía de Manizales e Instituto Caldense de Cultura.

_____ (2002). *Arqueología del silencio*. Bogotá: Ediciones Opus Magnum.

Machado, Antonio (1936/2004). *Juan de Mairena*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Rojas Herazo, Héctor (1998). Sobre el rigor y la belleza de este libro (pról.). En Luque Muñoz, Henry. *Polen de lejanía*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.

Yezzed, Fredy (2011). "Henry Luque Muñoz: El amor es una conciencia de la carencia, una escuela del sufrimiento". *Revista de Poesía La Otra*, México [en línea], Disponible en: <http://www.laotrarevista.com/2011/11/henri-luque-munoz-entrevista-fredy-jezzed/>.



Reflexionando sobre nada

A propósito de la nueva serie web de Jerry Seinfeld



Para aquellos que nos resistimos al hecho de que *Seinfeld* y *Curb your Enthusiasm* terminaron, llega *Comedians in Cars Getting Coffee*, la nueva serie de Jerry Seinfeld que ya va por la mitad de su segunda temporada. Se trata de un formato exclusivo para internet donde en cada episodio Jerry conduce un auto distinto que selecciona de acuerdo con la personalidad de su invitado de turno (otro comediante), con quien conversa durante aproximadamente quince minutos mientras beben café en algún local de Nueva York o Los Ángeles. Un producto que, tal como lo definía su invitado del episodio piloto, mi maestro Larry David, es una vez más "una serie sobre nada". Premisa mítica, insignia de *Seinfeld*, que ha causado muchas discusiones, malentendidos y presupuestos infundados. ¿Qué significa una "serie sobre nada" que es al mismo tiempo la mejor comedia televisiva de todos los tiempos y una de las dos o tres series (en general, sin distinciones de género) mejor escritas? No se

trata de que no tenga argumento, sino de que parte de situaciones cotidianas, triviales, nimias, como de las que bebe cualquier artista del *stand up*, salvo que son desarrolladas y explotadas hasta alcanzar la dimensión de un *plot*, de una trama dramática sólida. Ese precisamente fue el mérito de Larry David, su cocreador y principal escritor: elevar la lógica del comediante al terreno de la escritura con mayúsculas, entroncando, de paso, con una rica tradición judía que venía desde los hermanos Marx y pasaba por Woody Allen. Y llegados a este punto, muchos se preguntarán ¿cuál es la diferencia entre un cómico y un comediante? Posiblemente Billy Crystal haya sido quien lo explicó con mayor claridad, en la famosa entrevista para el programa *Inside the Actor's Studio*. Ponía el ejemplo de una clausura universitaria, un gran evento solemne donde, en pleno discurso del decano, un miembro del auditorio subía al podio y le bajaba los pantalones al orador causando la carcajada general. ¿Quién es el cómico y quién es el comediante en esta situación? El cómico, decía Crystal, es evidentemente el bufón que tuvo la osadía de bajarle los pantalones al decano. El comediante, por su parte, fue quien logró convencer al bufón para hacer eso.

Y es que el artista de *stand up*, el comediante, está en un terreno intermedio y pantanoso. No es un simple cuenta chistes (como lo siguen siendo los supuestos "comediantes de la noche" colombianos), ni desarrolla acciones físicas que causan la risa visceral, casi inmediata, y

aunque podría pensarse en él como un intelectual, tampoco alcanza a ser un escritor propiamente dicho. Está justo en el medio, en un terreno donde el desarrollo de la broma no se extiende hasta un argumento sólido pero tampoco se limita a la anécdota, aunque sí comparte con el escritor canónico el hecho de tener un universo propio, una mirada particular, con obsesiones recurrentes, atmósferas definidas y tonos característicos.

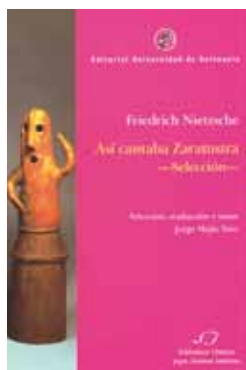
Comedians in Cars Getting Coffee carece de escritura, y por ende no tiene ese valor agregado que ostentaban *Curb your enthusiasm* y *Seinfeld*, pero aun así es encantadora y bastante disfrutable. Se sustenta en conversaciones

sin guión, apuntando a una suerte de naturalismo donde tanto los invitados como el anfitrión son ellos mismos y todo se registra como en un documental, con múltiples cámaras instaladas tanto en el carro como en los locales donde beben café. Y aunque el formato, vía montaje, pareciera que apuntara a lo fugaz, al mero retrato de un encuentro trivial, es mucho más que eso, ya que entre chiste y chiste (nunca mejor utilizada la expresión) se van construyendo apuntes a la reflexión sobre la comedia misma y el oficio del comediante, intentando desentrañar ese mecanismo misterioso y a la vez simple que es la risa. Es también la oportunidad de asomarse al proceso creativo, a las

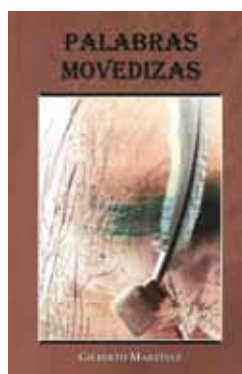
conexiones, a la maquinaria industrial de este espectro de *show business* que no se toma tan en serio al darlo por sentado. Una serie que puede disfrutar cualquier espectador aunque desconozca las carreras de los invitados de turno, pero que con seguridad privilegia al iniciado en el mundo de la comedia, regalándole piezas sueltas de información que lo llevarán a otros productos (como el logrado pero casi desconocido documental *Comedian*), y momentos supremamente conmovedores, casi hawksianos, como el que tiene lugar en el décimo episodio de la primera temporada, el encuentro con el legendario Michael Richards. ■

Deivis Cortés (Colombia)

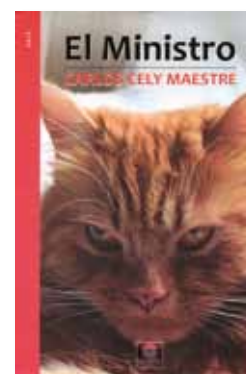
{ Novedades }



Así cantaba Zaratustra
Jorge Mejía Toro
(Selección, traducción y notas)
Editorial Universidad
de Antioquia
Medellín, 2013



Palabras movedizas
Gilberto Martínez
Editorial Artes y Letras
Medellín, 2013



El ministro
Carlos Cely Maestre
Ediciones Pluma de
Mompox
Bogotá, 2012

Volumen 23. N°103 / Agosto - Septiembre 2013

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

\$ 8.000

Bogotá: In Vitro Bar - Cinemateca Distrital - Librería Lerner - Black María escuela de cine - ARCCA - Alejandria - Tienda Javeriana - Librería Fondo de Cultura Económica - Arte en letra Librería - Universidad Nacional Medellín El Acontista libros - Librería Universidad Eafit - Librería Universidad de Antioquia - Centro Colombo Americano de Medellín - Museo de Arte Moderno de Medellín - Librería Al pie de la letra - Corporación Otraparte - Librería Universiada de Medellín - Librería Universidad Pontificia Bolivariana Cartagena Soroban - Abaco libros Barranquilla Cinemateca del caribe Manizales Librería Palabra Bucaramanga Tienda de libros Tres culturas Cali Corporación Museo la Tertulia

Mayores informes:

513 44 44 Ext. 110
kineto@colomboworld.com
www.kinetoscopio.com



ColomboAmericano
Medellín

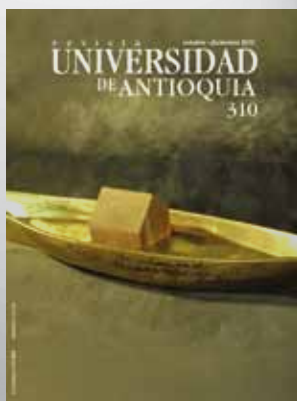


Cortesía del Archivo fotográfico del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA)



Universidad de Antioquia Patrimonio Público de 210 años





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



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



Número anterior 312

- * Especial 7 nuevos autores colombianos
- * Sofía Kovalévskaya: la reina de la matemática
- * Entrevista: La piedra y la puerta, Ignacio Piedrahíta
- * Medellín, una fractura arquitectónica
- * La piel de la historia, la historia de la piel
- * Dos instantes junto a René Clément

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](https://www.facebook.com/revistaudea) [@revistaudea](https://www.instagram.com/revistaudea) [✉ revudea@quimbaya.udea.edu.co](mailto:revudea@quimbaya.udea.edu.co)

ISSN 0120-2367

