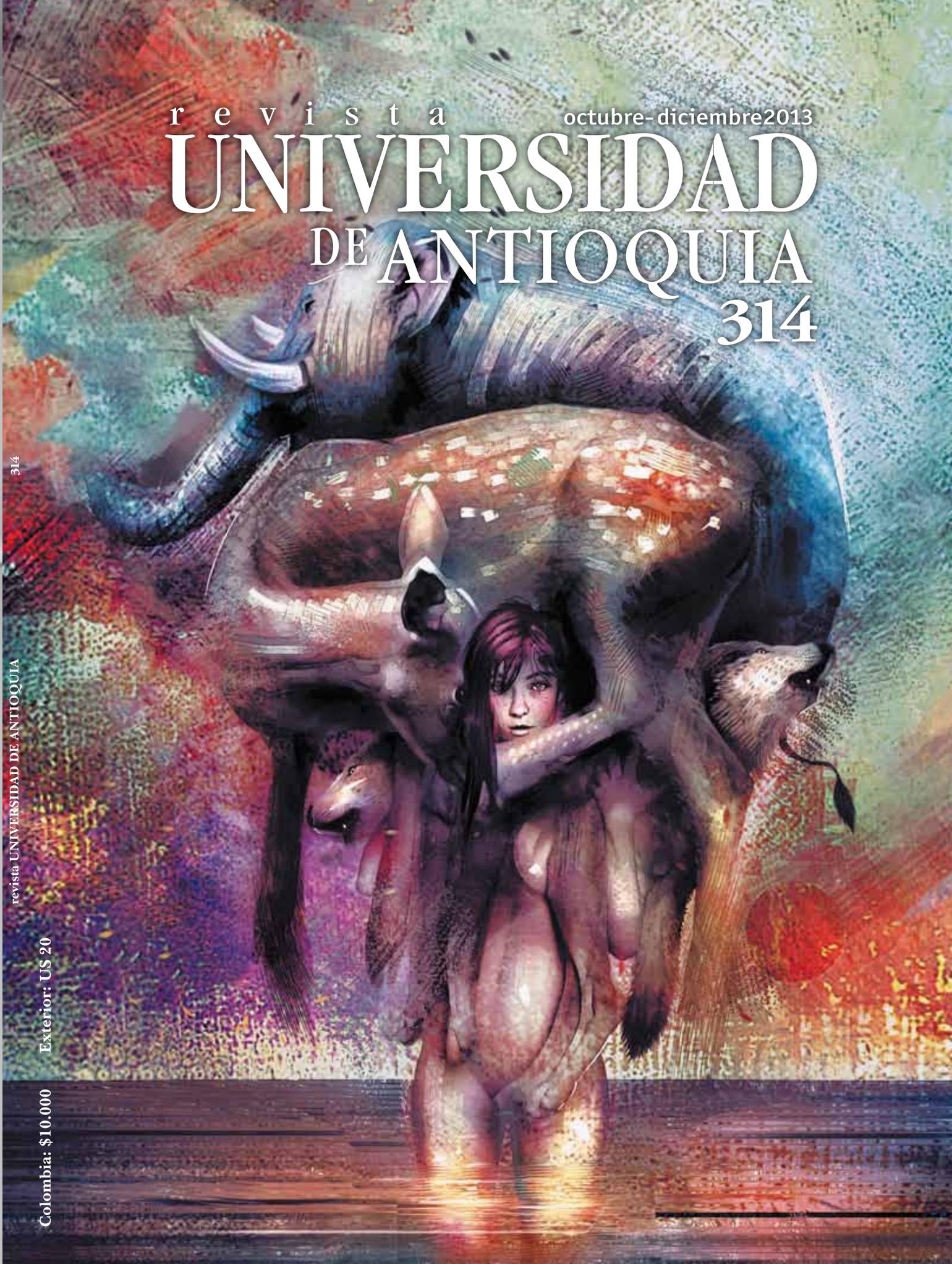


r e v i s t a octubre-diciembre2013

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

314

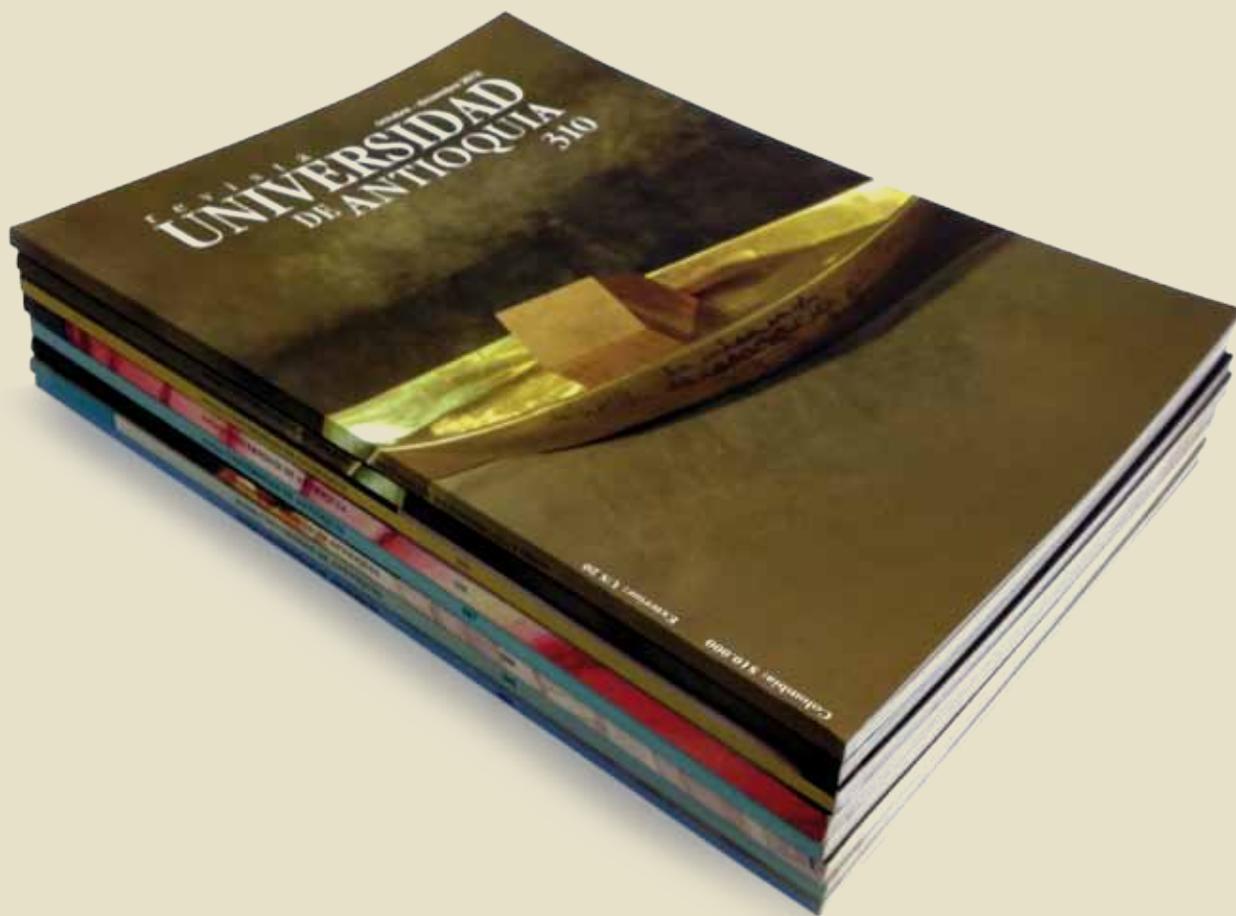


314

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Exterior: US 20

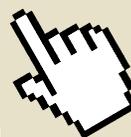
Colombia: \$ 10.000



www.udea.edu.co/revistaudea

 /revistaudea  @revistaudea

 revudea@quimbaya.udea.edu.co



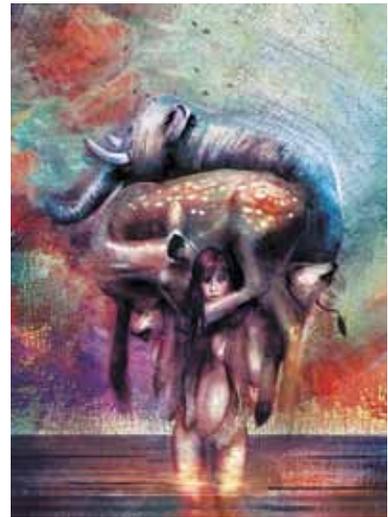
Escanea el código QR
y visita nuestra página web



Corona, Bajo Putumayo, elaborada en fibra vegetal y plumas de guacamayo.
Colección de Antropología Museo Universidad de Antioquia. Esta colección tuvo sus orígenes en 1943, gracias al trabajo del profesor Graciliano Arcila Vélez.

Contenido 314

OCTUBRE - DICIEMBRE 2013



Portada: *Atlas*. Óscar Saldarriaga



4

MINÚSCULAS 



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Especial
Nicolás Gómez Dávila

15

El reaccionario auténtico
Nicolás Gómez Dávila

20

La estética, el escolio y el ensayo
Efrén Giraldo

29

El reaccionario que abolió el progreso
Juan Gustavo Cobo Borda

37

El necesario pensamiento de derechas
Darío Ruiz Gómez

41

El amanecer y el deseo
Felipe Restrepo David

46

Cuento
Zancudos y galaxias
Juan Fernando Merino

53

Ensayo
Visiones de caníbales (2ª parte)
Ándres García Londoño





61 **Entrevista**
Ana sin partitura
Ana Cristina Restrepo Jiménez

 **FRAGMENTOS A SU IMÁN**

67 **Ensayo**
Heaney y sus amigos
Juan Fernando Gutiérrez

72 **Poesía**
Seamus Heaney
Traducciones de Simón Andrés Villegas

78 **Crítica**
Una taxonomía para los objetos
Carlos Andrés Salazar

83 **La anticuada costumbre de hallar películas perdidas**
Jacobó Cardona Echeverri

89 **Libros**
Lo que no tiene nombre o el éxito a toda costa
Asbel López

94 **Arquitectura**
La transformación urbana de Medellín: el tranvía de Ayacucho
Luis Fernando González Escobar

 **EL SOMBRERO DE BEUYS**

102 **Plástica**
Rojo como el deseo
Sol Astrid Giraldo

 **LA MIRADA DE ULISES**

111 **Cine**
Centenario de Burt Lancaster
El gigante frágil
Juan Carlos González A.

 **RESEÑAS**

116 • *Payday 2*. Llevando el esquema de las *heist movies* al terreno interactivo
Deivis Cortés
• *Los escogidos*, memoria poética de un río
Joaquín Arango





REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador:

Alfonso Mora Naranjo

Rector:

Alberto Uribe Correa

Vicerrector general:

John Jáiro Arboleda

Secretario general:

Luquegi Gil Neira

Director:

Elkin Restrepo

Asistente de dirección:

Janeth Posada Franco

Diseñadora:

Luisa Santa

Auxiliar administrativa:

Ana Fernanda Durango Burgos

Corrector:

Diego García Sierra

Comité editorial:

Jairo Alarcón, Carlos Arturo Fernández,

Patricia Nieto, Juan Carlos Orrego,

César Ospina, Margarita Gaviria,

Luz María Restrepo, Alonso

Sepúlveda, Nora Eugenia Restrepo,

Carlos Vásquez.

Impresión: Imprenta Universidad
de Antioquia, Medellín, Colombia

Correspondencia y suscripciones:

Departamento de Publicaciones,

Universidad de Antioquia

Bloque 28, oficina 233,

Ciudad Universitaria

Calle 67 N.º 53-108

Apartado 1226, Medellín, Colombia

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

Fax: (574) 219 50 12

revudea@quimbaya.udea.edu.co

Página web:

www.udea.edu.co/revistaudea

Versión digital

www.latam-studies.com

http://oceanodigital.oceano.com/

Publicación indexada en: MLA,

Ulrich's, CLASE

Canje: Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

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

Licencia del Ministerio de Gobierno

N.º 00238

La Revista Universidad de

Antioquia no se hace responsable

de los conceptos y opiniones

emitidos en los artículos, los cuales

son responsabilidad exclusiva de

los autores.

minúsculas



A la medida

PALOMA PÉREZ SASTRE

*Pleno de existencia
para la intimidad y sus ritos...*

Fernando Arrabal, *Clitoris*

El año pasado, por esta época, escribí una *minúscula* sobre la ablación de clítoris y otras castraciones simbólicas. Hoy vuelvo sobre el tema, impulsada por la historia que hace poco le oí a una terapeuta conocida:

La paciente era una mujer joven. Llegó remitida por un médico para que le hiciera drenaje linfático por molestias en el abdomen después de varias cirugías estéticas: senos, nariz, labios, abdomen, nalgas y "vulvoplastia". A su compañero, o sea, su apoderado o su... ni sé cómo llamarlo: el proveedor de sus gastos, le gustaba verle el clítoris cuando estaba desnuda, y le hizo recortar los labios vaginales. Las molestias después de la cirugía eran una tortura por el roce con todo: la ropa interior y la ropa tan pegada que usa. Hablar de esto es como hablar de las mujeres de la mafia y todos los días se ven esas cosas...

Esa forma tan extravagante de “plastia” —como si las otras no lo fueran— le faltaba a mi repertorio. El relato me produjo rechazo e indignación, pero también, y extrañamente, piedad frente al padecimiento de esa mujer atormentada. Usar la cirugía para solucionar un problema funcional, reconstruir un daño o corregir un defecto físico es una forma loable del alivio y la cura; pero rediseñar un cuerpo con parámetros raciales ajenos, con el fin de borrar los rastros indígenas o negroides, es algo que lesiona la identidad y la cultura. Otro asunto es castrar, porque significa degradación y despojo —de la dignidad, en primer lugar—. Una vez reducida, la presa queda a merced de su dueño.

Ellas lo hacen gustosas e inconscientes, hipnotizadas por la fantasía del estereotipo reforzado por los medios: la modelo más “bella”, la más deseada por todos. Ser como ella a cualquier precio. En una sala de espera oí hablar a una mujer, muy ufana, sobre su fascinación por estar en una mesa de cirugía recibiendo anestesia; decía que no veía la hora de volverlo a hacer. Como ella hay en Colombia infinidad de rubias postizas de pelo planchado, forradas en cebra, culebra, leopardo o cocodrilo; hembras en serie que, si no fuera por la huella digital, podrían prestarse los documentos de identificación unas a otras para suplantarse en bancos o aeropuertos.

A esas hiper mujeres las vemos a diario montadas en camionetas, desempeñando el mismo papel de la camioneta: adornarlo a él. “A los hombres les gusta una mujer cuando les

resulta divertida y, cuando les gusta, la sacan de paseo y así va la cosa”, dice Dorothy Parker en *Una rubia imponente*. Con tal de resultar divertidas, se quitan o se ponen lo que sea en el cuerpo o en el alma. Y lo hacen por amor —qué va uno a saber—, por debilidad, por dinero o por amor al dinero. Atrapadas en el consumo, no se dan cuenta de que la mercancía son ellas mismas y de que lo consumido, incluidas las cirugías, no es más que la materia prima para la autofabricación de un producto “bello”, un objeto que él posee, modifica, abusa y luego descarta. Pero los desechos envejecen mal, y, como Hazel Morse, la rubia de Parker, perdidas en adicciones, delirios, manías, depresiones.

Sé que mis palabras son duras y que podrían usarse para demostrar cuánto competimos y nos odiamos las mujeres; pero aunque me siento incómodo e incapaz de mirar a la cara a quien se cubre con una máscara, no es a ellas a quienes dirijo mi enojo. Sino hacia aquello que valida y tolera tantas formas de agresión; a veces hasta con argumentos de la “cultura”.

Al menos para las de mi edad, es inevitable asociar los genitales femeninos en su conjunto con palabras como capullo, nido y cueva y, sobre todo, con la metáfora floral que compara los labios con los pétalos, cuya función es proteger el órgano más delicado, el pistilo. Cortar los labios para descubrir el clítoris significa despojar a su dueña de aquello que resguarda y cuida lo más íntimo: desnudar más allá del desnudo. Obsceno. Ella queda inerme, sin piel, al servicio

de una pulsión que no se detiene en la integridad del otro, y castrada para siempre. Perdido el placer, la única función del órgano diminuto, garantizado el sufrimiento. Esta será la marca de posesión del dueño, la misma del hierro de su ganado.

Es ofensivo, pero viéndolo bien, nada que disuene con la soberbia que campea en un país donde escasea el aprecio por la vida. Él será la envidia de todos: posee una mujer a la medida de su deseo. Me falta un dato: fue una mujer quien practicó la cirugía. ■

sastreperez@gmail.com
Profesora de la Universidad
de Antioquia



Muertes cotidianas

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

Una de las consecuencias de vivir entre los trópicos es que la naturaleza nos brinda una imagen donde la muerte está mucho más ausente que en otras partes del planeta. La vida parece la condición dominante del paisaje, natural, casi eterna. No importa el día cuando salgamos a caminar,

veremos más o menos las mismas plantas, con pequeñas variaciones de color, con nuevas flores, que no generan más cambios en nuestra apreciación del paisaje que los que generaría un cambio ocasional de maquillaje de la misma y bella mujer. No hay sensación de cambio mayor, ni sensación de muerte a menos que un agente externo modifique los elementos del paisaje, bien sea el hacha de un leñador, la pala mecánica de la oficina de planificación urbana, o un bosque que es segado para construir un andén o una nueva autopista. En ese sentido, y al menos en relación con el paisaje, solo con violencia se puede morir en los trópicos.

Fuera de los trópicos, la realidad es distinta. El invierno representa la muerte de gran parte de todo lo vivo. Y lo que no se muere se apaga, hasta el día mismo, que se reduce por meses a seis horas de un sol que no calienta, mientras que la noche lo domina casi todo. Pero incluso durante la primavera esa muerte anual está presente. Al salir a caminar en abril por las calles de cualquier ciudad del hemisferio Norte se ven muchas flores, muchas plantas, pero se sabe también que no son las mismas que estaban antes: esas bellas rosas que tanto nos deleitaron el año pasado murieron ya hace meses, tal como estas nuevas cuyo aroma respiramos morirán antes de un año. Han sido cultivadas, vendidas y plantadas con una sola función: sobrevivir por algunos meses como adorno en una acera antes de que el invierno acabe con ellas.

Ahora, ¿qué cambios puede generar en la psique esa conciencia de que nada de lo que se ve es eterno? En este caso, antes que perderme en laberintos sociológicos que hablen del consumo de bienes y cosas como ejemplo de las consecuencias de la certeza de lo temporal en toda vida natural, prefiero recordar que el estado natural del ser humano es la inconciencia de la propia muerte, aunque la sepa como un dato. Es decir, sabemos que un día ocurrirá, porque todos los seres humanos mueren y nos sabemos humanos, pero lo sabemos como un dato más, tal como aprendimos en la escuela y luego olvidamos la fecha de una batalla de hace dos siglos que en poco nos afecta. No es una sensación consciente, vívida, como sí lo son comprender que uno se ha enamorado o que se tiene hambre. O lo que es lo mismo, es un saber racional, en lugar de un saber consciente. Y un gran ejemplo de esa inconciencia natural es que podemos ignorar por completo las muertes cotidianas dentro de nuestro propio cuerpo. Nuestras células están programadas para morir dentro de un periodo específico, que varía según su función. Y esa muerte nos habita —y nos cubre—, ¿pero reflexionar sobre ello cambiará algo de nuestra percepción?... Hagamos la prueba.

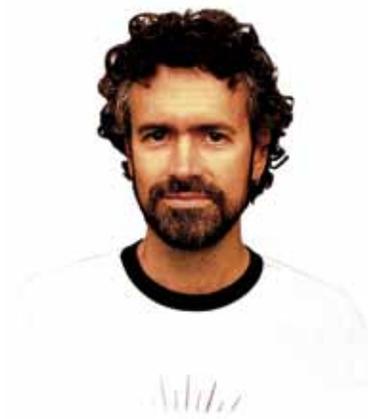
El término apoptosis se refiere a las células que cada día mueren simplemente porque así está escrito en su “programa” genético, mientras que el término necrosis se refiere a las células que mueren porque un agente externo ha dañado el tejido.

Cada día, entre 50 y 70 mil millones de células mueren en el cuerpo de un adulto, mientras que en el de un niño de 8 años “sólo” mueren entre 20 y 40 mil millones de células. Ese programa de “muertes planificadas” es importante para que el cuerpo pueda deshacerse de las células que se van dañando y así evitar el cáncer, entre otros males, o para permitir que los órganos se desarrollen de forma correcta (por ejemplo, sin un proceso apoptótico, los dedos no conseguirían separarse en un embrión). Además, ciertas células, como las de la sangre y las de la piel, deben renovarse completamente en períodos cíclicos. Las células rojas de la sangre sobreviven entre 100 y 120 días antes de “envejecer” y de que el cuerpo recicle sus componentes. Las células de la epidermis son aún más notorias: en un adulto viven alrededor de 50 días y son desplazadas por las que se han creado bajo ellas, en un proceso en el que a cada célula le toma alrededor de un mes alcanzar la superficie. Pero lo más interesante es que las células de la capa más externa de la piel *ya están muertas*, precisamente porque su intención es la de ser un escudo que proteja al cuerpo. Cada año, un ser humano promedio produce cerca de cuatro kilos de células de piel muerta, que va dejando caer al piso o bota por el desagüe de la ducha y que, obviamente, compone gran parte del polvo que hay que limpiar en cualquier casa.

Ahora, ¿saber los anteriores datos nos cambiará en algo? Podemos saber de la muerte cotidiana de nuestras células, pero

eso no afectará nuestra vida cotidiana, más allá de que quizá miremos con otros ojos el polvo acumulado en nuestro hogar. Y sin embargo, la contemplación del paisaje sí puede generar toda una serie de reflexiones en quien lo experimenta, algo de lo cual este artículo mismo es una prueba. Esto no solo es una muestra de nuestra naturaleza visual sino también de la escala en que nos ubicamos en el mundo: aquello que consideramos que está en nuestra misma escala nos afecta más que aquello que sucede a un nivel microscópico o macroscópico, como las estrellas. Si el sol fuera humano se encontraría en la treintena, poco antes de llegar a la mitad de su posible esperanza de vida, pues si no sucede nada inesperado, un día no demasiado lejano en una escala cósmica, más o menos dentro de seis mil millones de años, el sol mismo morirá. ¿A quién miraría él si tuviera conciencia? Quién sabe, así como quién sabe a quién mirarían nuestras células. Lo que sí es seguro es que de tener ojos o conciencia el sol miraría a alguien, a quien fuera, átomo, flor o nebulosa, para no sentirse solo o sin sentido, sino parte integral del gran ciclo... Y luego de mirar, olvidaría, para poder brillar un día más. ■

agarlon@hotmail.com



Un paraíso blanco

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Hace cien años, un empresario ferroviario de apellido Mackenzie se propuso explorar los territorios del noreste de Canadá. Pretendía no solo establecer allí nuevas rutas comerciales para sus trenes, sino además fundar minas en posibles yacimientos de hierro. Con ese fin buscó un geólogo que se internara en aquellas tierras gélidas, y dio con un joven norteamericano recién graduado llamado Robert Flaherty. Una década después, este último no sería ya el ingeniero que empezaba una carrera en la prospección de minerales, sino el célebre director de la película *Nanuk, el esquimal*, uno de los hitos más importantes de la historia del cine documental.

El cambio en el destino de Flaherty estuvo marcado por las costumbres de los pueblos nativos. A medida que cartografiaba la zona, hizo amigos entre los esquimales y recogió sus historias, pensando que luego esas notas podrían convertirse en una novela. Flaherty estaba recién casado con una escritora, y en su tiempo libre se

interesaba más en las letras que en el cine. La motivación, sin embargo, seguían siendo los pobladores Inuit. Le parecía que su lucha por sobrevivir mostraba una poética combinación de la rudeza salvaje del hombre hijo de la naturaleza y la nobleza propia del ser humano. Cuando Mackenzie observó el gran interés que estas gentes le suscitaban a su ingeniero, le sugirió que se llevara una cámara de cine y plasmara sus impresiones con esta nueva técnica.

Flaherty le hizo caso y se compró una pequeña cámara portátil, y esta vez se marchó a una expedición que ya no tenía como objeto las minas de hierro sino las costumbres primitivas de aquel paraíso blanco. Por primera vez no regresaba con muestras de minerales en sus manos, sino con 30 mil pies de película listos para revelar. Lo que ocurrió en la sala de edición en Toronto es una de esas anécdotas que parecen inventadas para mayor grandeza de sus protagonistas: una colilla de cigarrillo cayó sobre los negativos y los consumió en cuestión de segundos. La copia final, sin embargo, sobrevivió, pero Flaherty no estaba contento. Decía que las secuencias filmadas no conseguían contar una historia que pudiera entusiasmar al público.

El joven director, en vez de renunciar a un cine que hacía intuitivamente y regresar a la certeza de su ingeniería de minas, consiguió financiación de una empresa francesa de pieles y partió de nuevo para los territorios Inuit, con el fin de filmar otra vez todo lo que ya había filmado. En esta ocasión, como

estrategia, decidió seguir a una familia de esquimales en su cotidianidad, hasta que tuviera suficiente material de calidad para montar una buena historia. Se llevó consigo dos cámaras profesionales, además de un equipo de revelado y otro de proyección, para ir mirando lo que rodaba y mostrárselo a los actores naturales durante el proceso.

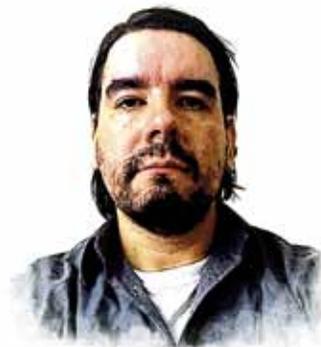
En este nuevo guión, el protagonista se llamaría Nanuk, y el pequeño círculo familiar que viajaba con él serían los actores secundarios. El antagonista no podía ser sino uno, la agreste naturaleza de la helada tundra. Con el fin de hacer más interesante el drama de Nanuk, Flaherty hizo *casting* y usó la puesta en escena en ciertos pasajes. Por ejemplo, hay un momento en el que Nanuk y su familia se arriesgan a morir si no encuentran donde pasar la noche y, por fortuna, hallan un iglú abandonado que los salva de la tragedia. Dicho iglú, además de haber sido puesto allí para dichos fines dramáticos, estaba además cortado por la mitad, de manera que la cámara pudiera filmar como si estuviera en su interior.

Aun así, con puestas en escena y secuencias actuadas, la gran lucha de Nanuk por sobrevivir cautiva al público de una manera que genera a la vez admiración y ternura. El frío permanente, la búsqueda continua de comida y los pocos recursos que el nativo tiene a su alrededor constituyen la forma más pura y original de las relaciones del hombre y la naturaleza. Basta ver a Nanuk muerto de risa después de pasar por las

más duras pruebas contra bestias de hielo y de mar, para que el espectador sienta que aún duerme en el ser humano un hombre de otro tiempo, capaz de vencer la fuerza de los elementos. No en vano, Flaherty se niega a que Nanuk use un rifle para matar al oso o a la morsa, aun cuando esa herramienta ya se había introducido en las costumbres locales.

Suena paradójico, pero después de esa primera versión basada en una mera exposición de acciones cotidianas sin hilo ni trama, era el romanticismo de Flaherty el ingrediente que necesitaba su película. Agregando drama a sus imágenes documentales, el material no dejaba de ser verdadero, sino que se convertía en una manera más poderosa de narrar lo real. Sin embargo, no se trataba de cualquier asunto dramático, sino del problema único y más profundo de la existencia, la lucha por sobrevivir que siempre cautivó al autor y que lo acompañaría en sus mejores películas. Con *Nanuk*, Flaherty le mostraba al mundo que, más allá de todas las luchas del hombre civilizado, solo la que lo enfrenta a la fuerza de la naturaleza es la que puede mostrar su verdadera medida. ■

agromena@gmail.com



Como un trotskismo neurótico en cómic

ÁLVARO VÉLEZ

Ernán Cirianni es ya de por sí un ser humano complejo, que posee múltiples identidades nacionales: una argentina, por nacimiento y por estar viviendo en Argentina, ahora, en su etapa de adultez; una mexicana porque sus padres, antiguos militantes del movimiento revolucionario Montoneros, tuvieron que migrar en la década de los setenta a ese país, y, finalmente, una europea (para más señas italiana), gracias a sus antepasados que migraron a Argentina; aunque, siendo más o menos honesto, el europeo en Ernán Cirianni se le nota más bien poco, escondido entre ese acento de crianza mexicano y su recuperado dejo porteño.

Este caleidoscopio que es Ernán Cirianni cuenta con otros espejos, como que es trotskista acérrimo, defensor de las causas revolucionarias a favor de la pronta llegada al poder del proletariado, presente siempre en los mítines de los diferentes movimientos de izquierda en Argentina y crítico acérrimo de la oposición de centro y, por supuesto, de derecha (más aún,

llega a tener la autoridad moral, que su trotskismo parece darle, para criticar a “apáticos” e “indiferentes” a la causa como, según él, los anarquistas).

Tiene un hijo, está divorciado, parece estar medicado, es barrigón, bajito, feo y, para colmo de males, es hincha de Huracán, un equipo que en la liga de fútbol de Argentina parece más bien un vientecito de costado, un poco molesto pero inofensivo.

Todo esto, y mucho más, conozco de Ernán Cirianni porque he leído sus libros: *Grosso mal* (Editorial Loco Rabia, Buenos Aires, 2009) y *Algo imposible* (Ediciones Noviembre, Buenos Aires, 2012), porque le he seguido la pista por algunos años en revistas latinoamericanas de cómics y en su propia publicación: *Cábula*, que reúne algunas de sus historietas con las de otros autores latinoamericanos e, incluso, del orden mundial. Además por su blog de cómics: decomomehicericoyfamoso.blogspot.com.

A pesar de tantos matices que posee nuestro autor, que, valga la pena decir de una vez, es también su personaje en historietas (por lo menos así lo he podido entender yo como lector), Cirianni parece tener una vida miserable. En *Algo imposible*, que es una larga y divertida charla entre dos personajes (uno de ellos es Ernán, por supuesto) acerca de un montón de temas que pasan por la medicación con pastillas, poder tener por fin sexo, hacer o no ejercicio físico, las posibles visitas al sicólogo (¿o será siquiatra?), el instinto, el animal salvaje, etc., Ernán Cirianni nos devela que es un tipo normal:

Tipos normales que casi llegan a los 40, divorciados, con un hijo, que viven en lo de su madre, que tienen un trabajo sin futuro, que toman pastillas para dormir y toman pastillas para comenzar el día feliz.

Ese es nuestro hombre, un tipo “normal”, que dibuja con un desparpajo enorme, en una soltura de mano que da envidia por la forma como va construyendo la narración en el cómic y por la velocidad con que lo hace. Así es su historieta, el asunto estético aumenta la neurosis latente en los personajes y lo que van contando. Esos “muñequitos” que dibuja Cirianni parecen temblar de autocompasión cuando comentan su falta de amor, de sexo, de fama y fortuna, la miserable vida del *outsider*. Pero también palpitan de rabia cuando son poseídos por esa conciencia de clase, cuando hay que defender al proletariado, cuando es necesario derrocar a los tiranos y déspotas que gobiernan en todas las naciones de este mundo injusto.

Eso sí, el lector siempre tendrá algo divertido cuando lea sus historietas. De la miserable vida pasa a las justificaciones más insólitas, a veces ayudado por teóricos de la política, el arte, la ciencia, el psicoanálisis, por las citas de la literatura, la poesía o la filosofía. Un brebaje en cómic que da aliento al lector pero, sobre todo, da sonrisas y, en muchos casos, carcajadas (algo impagable en este mundo muchas veces triste, apático y mediocre).

Es un dibujo poco usual el de Cirianni y, más interesante aún,

poco ceremonioso. Mientras unos dibujantes miedosos usan reglas y compás, limpian la hoja constantemente, borran con cuidado y hasta “peinan” el trazo, Ernán Cirianni es capaz de dibujar sobre cualquier papel arrugado y con el lapicero que esté más cerca de su mano. Eso siempre será gratificante que suceda en el mundo de la historieta: autores que bajen del pedestal esa narración con dibujos y la pongan en su verdadero sitio, en el sitio que le pertenece, al nivel de un tipo normal. ■

truchafrita@hotmail.com



Esta vida

LUIS FERNANDO MEJÍA

*Vengo de no sé dónde,
Soy no sé quién,
Muero no sé cuándo,
Voy a no sé dónde,
Me asombro de estar tan alegre.*
Martinus von Biberach

“Sólo se vive una vez” es una sentencia que todos hemos escuchado de quienes incitan al aprovechamiento óptimo del tiempo y de las circunstancias. Sin embargo, está probado que los gatos poseen siete vidas, y los creyentes budistas e

hinduistas, por ejemplo, están convencidos de que luego de la muerte de una persona el espíritu abandona su cuerpo y se encarna en otro, naciendo nuevamente, de manera cíclica. Se habla, entonces, de la reencarnación, fenómeno que equivale a decir que los seres humanos gozan o padecen infinitas vidas.

Que los gatos sigan con sus siete vidas no nos afecta, pues no somos gatos. Es un asunto que debe preocupar a los roedores. Pero que hayamos tenido otras vidas y que como personas nos aseguren ilimitadas vidas sí debe llamar la atención, pues de ser cierto se evitarían muchos afanes presentes para cualquier proyecto, pues para ello ya habrá una eternidad.

Jorge Luis Borges deja la duda cuando medita en voz alta: “Puede ser que haya otra vida, por qué no. Que uno, después de todo lo que tuvo que pasar, en vez de descansar, vuelva a nacer y siga viviendo. Aunque no sé si es una ilusión recomendable”. Y otro argentino conocido por su seriedad, Roberto Fontanarrosa, advertía sobre las consecuencias de aceptar la reencarnación, cuando sostenía que “si crees en la reencarnación, no te rías de la fealdad del sapo”. Transcendental o juguetona, la discusión sobre el tema nunca se cierra, aun para aquellos a quienes no los desampara la fobia al futuro.

Se estaría a favor de la teoría de la reencarnación si los bípedos humanos al nacer no se comportaran, todos, como novatos, exploradores de un mundo desconocido. No nacen unos más veteranos que otros.

Nadie nace con mil años de experiencia acumulada y otros con cien años de base y otros con quinientos años ya vividos, por decir algo. Por esto no hay guarderías para niños sin experiencia, para párvulos con poca experiencia y para infantes con muchos mundos trajinados. No, las guarderías albergan niños con cero pasados personales, sociales y judiciales. A los recién nacidos no se les ven los años aunque se miren con una lupa gigante. Si acaso, se reconocen en su rostro algunas señales de preocupación.

Por eso no se oye decir que ayer nació un fulanita con mucha, mediana o ninguna sabiduría. Nadie parece haber acumulado destrezas para otra u otras vidas. Si ello fuera así, el ser humano se ahorraría cuantiosas dificultades en su existencia pues aprendería de su pasado. Sería, entonces, maravilloso tratar con seres que han disfrutado o sufrido cien vidas, individuos que se saben casi todas las respuestas a todas las preguntas, seres capaces de anticiparse a los percances o personas, sin estridencias, azeadas en la ponderación de los fenómenos humanos.

No obstante, el escepticismo sobre la idea de la reencarnación, en caso de ser cierta, sería bienvenido para exigirle a cualquiera que aspire a ser dirigente, no la hoja de vida sino todas las hojas de vida a su haber, en las cuales se pueda descubrir, más que sus antecedentes laborales, los pasos andados en otras culturas que lo califiquen como un individuo comprensivo con la diversidad. Igualmente,

se podrían encontrar registradas las acciones solidarias frente a las acciones mezquinas en su interacción con sus semejantes, lo cual permitiría entregar buenas calificaciones a las personas que en sus últimas reencarnaciones puedan demostrar más actos generosos que egoístas, pues podría ser síntoma de una tendencia a mejorar como persona.

Por supuesto, revisar hojas de vida de miles de años es una tarea dispendiosa que podría aliviarse con un buen programa computacional con un antivirus que lo blinde absolutamente de los fisgones servicios de inteligencia, que estarían muy preocupados por las más diversas prácticas, como saber si fulano fumó marihuana cuando estaba chiquito, si zutano fue homosexual en alguna época, o si mengano en cierto momento apoyó la despenalización del aborto. Mirada especial tendrían los que alguna vez dispararon flechas y ya viejos seguían siendo escuchados, pues ahí podría haber un germen terrorista.

Si se logra avanzar en el concepto de la reencarnación con evidencias probatorias, perfectamente documentadas por expertos, la primera acción estaría encaminada a investigar el pasado de los individuos responsables de su demostración científica, porque si en otras vidas fueron señalados como estafadores, sus certezas se desplomarían y todo quedaría reducido a un atractivo malabar mágico, que por supuesto también tiene su valor.

Tantas disquisiciones sobre la reencarnación pueden finalizar cuando se escucha con cuidado

a Woody Allen: “sólo se vive una vez, pero una vez es más que suficiente si se hace bien”. Aunque puede sobrar la expresión “si se hace bien”. ■

lfmejia@udea.edu.co



El Mutis que yo leí

LUIS FERNANDO AFANADOR

Humberto Villa me habló por primera vez de Álvaro Mutis y, antes de perderse en la bruma de la delincuencia, me regaló *Summa de Maqroll El Gaviero*, en la edición de Seix Barral, de carátula azul, preciosa, con prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, que aún conservo. Era el final de la década de los setenta. No sé cuántas veces leí y releí ese libro. Lo cargaba en la mochila. Lo quería comentar con todo el que se me atravesaba. “¡Oh Señor! recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento”. Yo también quería morir así. O, al menos, salir de “la furiosa

adolescencia” de la cual se hablaba en otro poema.

Pero no fue solo que esa poesía se acomodara como anillo al dedo a mi desesperanza juvenil. Había algo más que poco a poco iba comprendiendo: “Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales. /Sobre las hojas de plátano, /sobre las altas ramas de los cámbulos, / ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima/ que crece las acequias y comienza a henchir los ríos/ que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales. /La lluvia sobre el zinc de los tejados / canta su presencia y me aleja del sueño /hasta dejarme en un crecer de las aguas sin sosiego, / en la noche fresquísima que chorrorea /por entre la bóveda de los cafetos /y escurre por el enfermo tronco de los balsos gigantes”. La lluvia de ese nocturno me devolvía inmediatamente a Altamira, la finca cafetera de mi padre. A un pasado que estaba en mí y el cual yo no creía que tuviera un valor literario. Mis cafetales, mis paseos al salto, mis primas, también eran un paraíso. La poesía de Mutis fue mi “magdalena” en una época en la que, por cierto, había empezado a leer a Proust sin entenderlo.

En 1981, la Biblioteca Básica de Colcultura publicó *Poesía y prosa* de Álvaro Mutis, una edición a cargo de su hijo Santiago. Allí leí “La muerte del estratega”, ese bello relato que cuenta una historia de amor en los últimos días de la caída de Bizancio; “Diario de Lecumberri”, el testimonio de su estancia en prisión —para algunos su mejor obra— y “La desesperanza”, una conferencia

que había dado en la Casa del Lago, en la UNAM, en 1965, y que resume su visión de mundo. Tal vez no es una propuesta novedosa: lo que hace allí Mutis es adherirse a la “filosofía” de Conrad y de Pessoa. Sin embargo, es mucho lo que le debo a ese texto: me ayudó a superar en forma definitiva una culposa simpatía que entonces tenía por cierta izquierda radical. “Pero lo que define su condición sobre la tierra es el rechazo a toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu”.

Ese mismo año —había empezado a trabajar como librero en la librería Nacional— descubrí jubiloso a *Caravansary*, editado por el Fondo de Cultura Económica. Allí, en un breve texto titulado “La nieve del Almirante”, me encontré con la primera semblanza de Maqroll El Gaviero: “Una tabla de madera, sobre la entrada, tenía el nombre del lugar en letras rojas, ya desteñidas: ‘La nieve del Almirante’. Al tendero se le conocía como El Gaviero y se ignoraba por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos rojos de bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida irisada, de la que nunca hacía caso”. Hay otros textos claves sobre El Gaviero —“En los esteros” y “Cocora”— pero *Caravansary* es fundamentalmente un libro de encuentros con la muerte —y por eso mismo altamente erótico—,

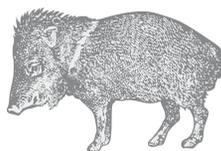
de grandes personajes como Pushkin y un Príncipe-Elector, y también de voces marginales de la historia, como aquel capitán tercero de lanceros de la Guardia Imperial: “Antes que el vidrio azul de la agonía invada mis arterias y confunda mis palabras, quiero confesar aquí mi amor, mi desordenado, secreto, inmenso, delicioso, ebrio amor por la condesa Krystina Krasinska, mi hermana. Que Dios me perdone las arduas vigili-
 as de fiebre y deseo que pasé por ella, durante nuestro último verano en la casa de campo de nuestros padres en Katowicze. En todo instante he sabido guardar silencio. Ojalá se me tenga en cuenta en breve, cuando comparezca ante la Presencia Ineluctable. ¡Y pensar que ella rezará por mi alma al lado de su esposa y de sus hijos!”.

En 1984 apareció *Los emisarios*, un libro de poesía en el que no obstante se incluyen otros dos textos sobre Maqroll —“La visita del Gaviero” y “En el cañón del Aracuariare”, que completaban y justificaban su existencia como personaje literario. Pero no, lo que para mí era el fin, para Mutis fue el comienzo de una larga saga de siete novelas en las que —eso sigo creyendo— lo único que pasó fue que Maqroll perdiera su misterio y su intensidad lírica. Hizo más viajes, se volvió famoso, tuvo más lectores, pero se frivolizó bastante. Hasta el punto de convertirse en una parodia de sí mismo. Recuerdo que una alumna de la Universidad Javeriana, en donde daba un curso sobre Mutis, escribió como trabajo de

clase un delicioso pastiche de Maqroll trotamundos y sibarita. No tuve más remedio que reírme y darle un 5. En “La nieve del Almirante”, el texto breve, ya está incluida la novela que vino después. En “Cocora”, ya está *Amirbar*. ¿Para qué haber prolongado inútilmente lo que ya era un logro? No veo diferencias entre el Mutis poeta y el Mutis prosista pero sí entre el Mutis antes y después de la saga “novelística”.

En 1989, Álvaro Mutis dio una charla en la Biblioteca Nacional. Era la primera vez que lo veía. Había poco público, pero ya se sentía su fama creciente, ya sabíamos que el escritor de culto tenía sus días contados. Al final, me acerqué a saludarlo. Comprobé su generosidad, su simpatía. Me dijo algo sobre *La última escala del Tramp Steamer* que acababa de salir —lo guardaré como un tesoro— y me firmó aquella vieja edición de *Summa de Maqroll El Gaviero* con la siguiente dedicatoria: “Para Luis Fernando, atento testigo”. Con esa imagen prefiero quedarme. **U**

lfafanador@etb.net.co



{ Novedades }



Las hojas breves
 Acerca de Fernando Pessoa
 Carlos Vásquez
 Universidad de Antioquia
 Siglo del Hombre Editores
 Medellín, 2013
 176 p.

REVISTA
 UNIVERSIDAD
 DE ANTIOQUIA

 /revistaudea

 @revistaudea

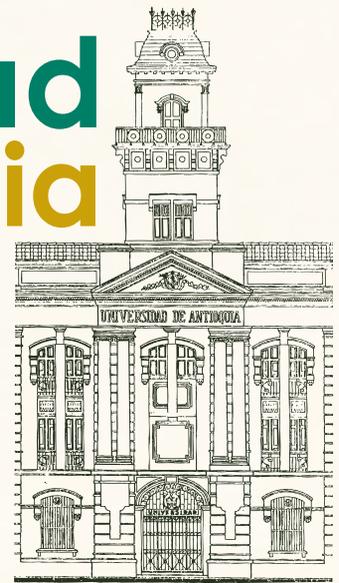
www.udea.edu.co/
 revistaudea





1 8 0 3

Universidad
de Antioquia
Patrimonio
Público de
210 años





Especial



NICOLÁS
GÓMEZ
DÁVILA

EL REACCIONARIO AUTÉNTICO

NICOLÁS
GÓMEZ
DÁVILA*

La existencia del reaccionario auténtico suele escandalizar al progresista. Su presencia vagamente lo incomoda. Ante la actitud reaccionaria, el progresista siente un ligero menosprecio, acompañado de sorpresa y desasosiego.

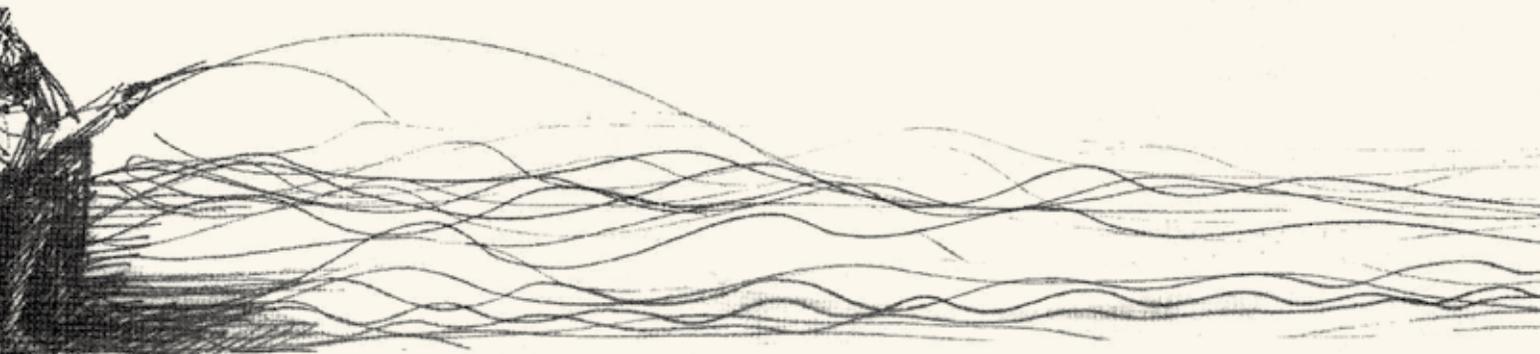
Para aplacar sus celos, el progresista acostumbra interpretar esa actitud intempestiva y chocante como disfraz de intereses o como síntoma de estulticia; pero solos, el periodista, el político y el tonto no se azoran, secretamente, ante la tenacidad con que las más altas inteligencias de Occidente, desde hace ciento cincuenta años, acumulan objeciones contra el mundo moderno. Un desdén complaciente no parece, en efecto, la contestación adecuada a una actitud donde puede hermanarse un Goethe con un Dostoievski.

Pero si todas las tesis del reaccionario sorprenden al progresista, la mera postura reaccionaria lo desconcierta. Que el reaccionario proteste contra la sociedad progresista, la juzgue, y la condene, pero que se resigne, sin embargo, a su actual monopolio de la historia, le parece una posición extravagante.

El progresista radical, por una parte, no comprende cómo el reaccionario condena un hecho que admite, y el progresista liberal, por otra, no entiende cómo admite un hecho que condena.

El primero le exige que renuncie a condenar si reconoce que el hecho es necesario, y el segundo que no se limite a abstenerse si confiesa que el hecho es reprobable. Aquel lo conmina a rendirse, este a actuar. Ambos censuran su pasiva lealtad a la derrota.

* Este artículo fue publicado por primera vez en el número 240 de la *Revista Universidad de Antioquia*.



El progresista radical y el progresista liberal, en efecto, reprenden al reaccionario de distinta manera, porque el uno sostiene que la necesidad es razón, mientras que el otro afirma que la razón es libertad. Una distinta visión de la historia condiciona sus críticas.

Para el progresista radical, necesidad y razón son sinónimos: la razón es la sustancia de la necesidad, y la necesidad el proceso en que la razón se realiza. Ambas son un solo torrente de existencias.

La historia del progresista radical no es la suma de lo meramente acontecido, sino una epifanía de la razón. Aun cuando enseñe que el conflicto es el mecanismo vector de la historia, toda superación resulta de un acto necesario, y la serie discontinua de los actos es la senda que trazan, al avanzar sobre la carne vencida, los pasos de la razón indeclinable.

El progresista radical solo adhiere a la idea de que la historia cauciona, porque el perfil de la necesidad revela los rasgos de la razón naciente. Desde el curso mismo de la historia emerge la norma ideal que lo nimba.

Convencido de la racionalidad de la historia, el progresista radical se asigna el deber de colaborar con su éxito. La raíz de la obligación ética yace, para él, en nuestra posibilidad de impulsar la historia hacia sus propios fines. El progresista radical se

inclina sobre el hecho inminente para favorecer su advenimiento, porque al actuar en el sentido de la historia la razón individual coincide con la razón del mundo.

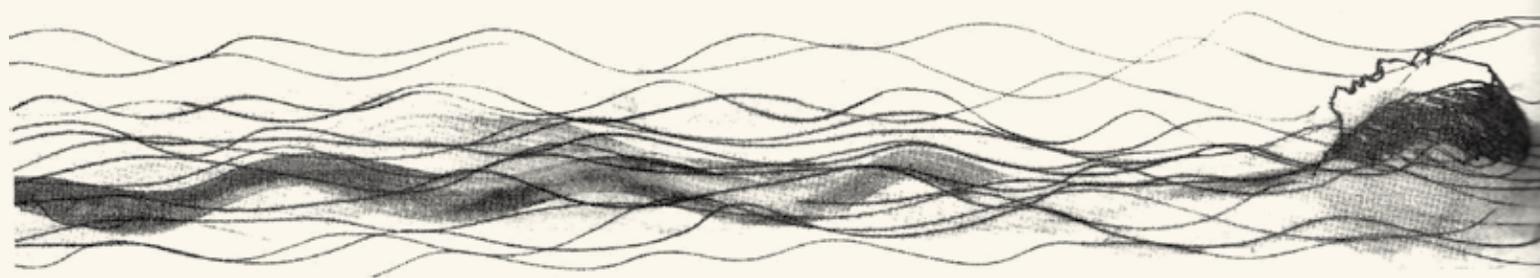
Para el progresista radical, pues, condenar la historia no es tan solo una empresa vana, sino también una empresa estulta. Empresa vana porque la historia es necesidad; empresa estulta porque la historia es razón.

El progresista liberal, en cambio, se instala en una pura contingencia. La libertad, para él, es sustancia de la razón, y la historia es el proceso en el que el hombre realiza su libertad.

La historia del progresista liberal no es un proceso necesario, sino el ascenso de la libertad humana hacia la plena posesión de sí misma. El hombre forja su historia imponiendo a la naturaleza los fallos sobre su libre voluntad.

Si el odio y la codicia arrastran al hombre entre laberintos sangrientos, la lucha se realiza entre libertades pervertidas y libertades rectas. La necesidad es, meramente, el peso opaco de nuestra propia inercia, y el progresista liberal estima que la buena voluntad puede rescatar al hombre, en cualquier instante, de las servidumbres que lo oprimen.

El progresista liberal exige que la historia se comporte de manera acorde con lo



que su razón postula, puesto que la libertad la crea; y como su libertad también engendra las causas que defiende, ningún hecho puede primar sobre el derecho que la libertad establece.

El acto revolucionario condensa la obligación ética del progresista liberal, porque romper lo que la estorba es el acto esencial de la libertad que se realiza. La historia es una materia inerte que labra una voluntad soberana.

Para el progresista liberal, pues, resignarse a la historia es una actitud inmoral y estulta. Es estulta porque la historia es libertad; inmoral porque la libertad es nuestra esencia.

El reaccionario, sin embargo, es el estulto que asume la vanidad de condenar la historia, y la inmoralidad de resignarse a ella.

Progresismo radical y progresismo liberal elaboran visiones parciales. La historia no es necesidad, ni libertad, sino su integración flexible.

La historia, en efecto, no es un monstruo divino. La polvareda humana no parece levantarse como bajo el hálito de una bestia sagrada; las épocas no parecen ordenarse como estadios en la embriogenia de un animal metafísico; los hechos no se imbrican los unos con los otros como escamas de un pez celeste.

Pero si la historia no es un sistema abstracto que germina bajo leyes implacables, tampoco es el dócil alimento de la locura humana. La antojadiza y gratuita voluntad del hombre no es su rector supremo. Los hechos no se amoldan, como una pasta viscosa y plástica, entre dedos afanosos.

En efecto, la historia no resulta de una necesidad impersonal, ni del capricho humano, sino de una dialéctica de la voluntad donde la opción libre se desenvuelve en consecuencias necesarias.

La historia no se desarrolla como un proceso dialéctico único y autónomo, que prolonga en dialéctica vital la dialéctica de la naturaleza inanimada, sino en un pluralismo de procesos dialécticos, numerosos como los actos libres y atados a la diversidad de sus suelos carnales.

Si la libertad es el acto creador de la historia, si cada acto libre engendra una historia nueva, el libre acto creador se proyecta sobre el mundo en un proceso irrevocable. La libertad secreta la historia como una araña metafísica la geometría de su tela.

La libertad, en efecto, se aliena en el mismo gesto en que se asume, porque el acto libre posee una estructura coherente, una organización interna, una proliferación normal de secuelas. El acto se despliega, se dilata, se expande en consecuencias necesarias, de manera acorde con su carácter

El reaccionario no se abstiene de
actuar porque el riesgo lo espante,
sino porque estima que actualmente
las fuerzas sociales se vierten
raudas hacia la meta que desdeña.

íntimo y con su naturaleza inteligible. Cada acto somete un trozo de mundo a una configuración específica.

La historia, por lo tanto, es una trabazón de libertades endurecidas en procesos dialécticos. Mientras más hondo sea el estrato donde brota el acto libre, más variadas son las zonas de actividad que el proceso determina, y mayor su duración. El acto superficial y periférico se agota en episodios biográficos, mientras que el acto central y profundo puede crear una época para una sociedad entera.

La historia se articula, así, en instantes y en épocas: en actos libres y en procesos dialécticos. Los instantes son su alma fugitiva, las épocas su cuerpo tangible. Las épocas se extienden como trechos entre dos instantes: su instante germinal, y el instante donde la clausura el acto incoativo de una nueva vida. Sobre goznes de libertad giran puertas de bronce.

Las épocas no tienen una duración irrevocable: el encuentro con procesos surgidos desde mayor hondura puede interrumpirlas, la inercia de la voluntad puede prolongarlas. La conversión es posible, la pasividad familiar. La historia es una necesidad que la libertad engendra y la casualidad destroza.

Las épocas colectivas son el resultado de una comunión activa en una decisión idéntica, o de contaminación pasiva de voluntades inertes; pero mientras dura el proceso dialéctico en que las libertades se han vertido, la libertad del inconforme se reuerce en una ineficaz rebeldía. La libertad

social no es opción permanente, sino blandura repentina en la coyuntura de las cosas.

El ejercicio de la libertad supone una inteligencia sensible a la historia, porque ante la libertad alienada de una sociedad entera el hombre sólo puede acechar el ruido de la necesidad que se quiebra. Todo propósito se frustra si no se inserta en las hendiduras cardinales de una vida.

Frente a la historia, solo surge la obligación ética de actuar cuando la conciencia aprueba la finalidad que momentáneamente impera o cuando las circunstancias culminan en una conjuntura propicia a nuestra libertad.

El hombre que el destino coloca en una época sin fin previsible, y cuyo carácter hiere los más hondos nervios de su ser, no puede sacrificar, atropelladamente, su repugnancia a sus bríos, ni su inteligencia a su vanidad. El gesto espectacular y huero merece el aplauso público, y el desdén de aquellos a quienes la meditación reclama. En los parajes sombríos de la historia, el hombre debe resignarse a mirar con paciencia las soberbias humanas.

El hombre puede, así, condenar la necesidad sin contradecirse, aunque no pueda actuar sino cuando la necesidad se derrumba.

Si el reaccionario admite la actual esterilidad de sus principios y la inutilidad de sus censuras, no es porque le baste el espectáculo de las confusiones humanas. El reaccionario no se abstiene de actuar porque el riesgo lo espante, sino porque estima que actualmente las fuerzas sociales se vierten raudas hacia la meta que desdeña. Dentro del actual proceso, las fuerzas sociales han cavado su cauce en la roca, y nada torcerá su curso mientras no se desemboquen en el raso de una llanura incierta. La gesticulación de los náufragos solo hace fluir sus cuerpos paralelamente a distinta orilla.

Pero si el reaccionario es impotente en nuestro tiempo, su condición lo obliga a testimoniar su asco. La libertad, para el reaccionario, es sumisión a un mandato.

En efecto, aun cuando no sea ni necesidad, ni capricho, la historia, para el

reaccionario, no es, sin embargo, dialéctica de la voluntad inmanente, sino aventura temporal entre el hombre y lo que lo trasciende. Sus obras son trazas; sobre la arena revuelta, el cuerpo del hombre y el cuerpo del ángel. La historia del reaccionario es un jirón, rasgado por la libertad del hombre, que oscila al soplo del destino.

El reaccionario no puede callar, porque su libertad no es meramente el asilo donde el hombre escapa al tráfigo que lo aturde, y adonde se refugia para asumirse a sí mismo. En el acto libre el reaccionario no toma, tan solo, posesión de su esencia.

La libertad no es una posibilidad abstracta de elegir entre bienes conocidos, sino la concreta condición dentro de la cual no es otorgada la posesión de su esencia.

La libertad no es una posibilidad abstracta de elegir entre los bienes conocidos, sino la concreta condición dentro de la cual nos es otorgada la posesión de nuevos bienes. La libertad no es instancia que falle pleitos entre instintos, sino la montaña desde la cual el hombre contempla la ascensión de nuevas estrellas, entre el polvo luminoso del cielo estrellado.

La libertad coloca al hombre entre prohibiciones que no son físicas e imperativos que no son vitales. El instante libre disipa la vana claridad del día, para que se yerga, sobre el horizonte del alma, el inmóvil universo que desliza sus luces transeúntes sobre el temblor de nuestra carne.

Si el progresista se vierte hacia el futuro, y el conservador hacia el pasado, el reaccionario no mide sus anhelos con la historia de ayer o con la historia de mañana. El

En los parajes sombríos de la historia, el hombre debe resignarse a mirar con paciencia las soberbias humanas.

reaccionario no aclama lo que ha de traer el alba próxima, ni se aferra a las últimas sombras de la noche. Su morada se levanta en ese espacio luminoso donde las esencias lo interpelan con sus presencias inmortales.

El reaccionario escapa a la servidumbre de la historia, porque persigue en la selva humana la huella de pasos divinos. Los hombres y los hechos son, para el reaccionario, la carne servil y mortal que alientan soplos tramontanos.

Ser reaccionario es defender causas que no ruedan sobre el tablero de la historia, causas que no importa perder.

Ser reaccionario es saber que solo descubrimos lo que creemos inventar; es admitir que nuestra imaginación no crea, sino que desnuda blandos cuerpos.

Ser reaccionario no es abrazar determinadas causas, ni abogar por determinados fines, sino someter nuestra voluntad a la necesidad que no constriñe, rendir nuestra libertad a la exigencia que no compele; es encontrar las evidencias que nos guían adormecidas a la orilla de estanques milenarios.

El reaccionario no es el soñador nostálgico de pasados abolidos, sino el cazador de sombras sagradas sobre las colinas eternas. **U**



Nicolás Gómez Dávila (Colombia) (Bogotá, 1913-1994). Escritor y filósofo. Ha sido uno de los críticos más radicales de la modernidad. La obra de Gómez Dávila consta de un libro en prosa discursiva, *Textos I*, y tres volúmenes de aforismos: *Escolios a un texto implícito*, *Nuevos escolios a un texto implícito* y *Sucesivos escolios a un texto implícito*. Alcanzó reconocimiento internacional solo unos años antes de su fallecimiento, gracias a las traducciones alemanas de algunas de estas obras.

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA

LA ESTÉTICA,

EL ESCOLIO

Y EL ENSAYO

Cierta cortesía intelectual nos hace preferir la palabra ambigua.

El vocablo unívoco somete el universo a su arbitraria rigidez.

Nicolás Gómez Dávila

EFRÉN
GIRALDO

Si, como sostiene el narrador y ensayista argentino Ricardo Piglia, cada autor escribe para averiguar qué es la literatura, en la obra de Nicolás Gómez Dávila encontramos una indagación en los límites de la escritura. Un hecho que, en ocasiones, mientras se está en la búsqueda solitaria de la expresión sintética y exacta, bordea el trato con el silencio. La tradición autocrítica, orientada a la revisión de las condiciones de posibilidad para el pensamiento y la escritura, encuentra en Gómez Dávila una expresión radical, propia de la forma breve contemporánea, que en su acción de despojamiento acaba por anular la posibilidad de una forma exhaustiva y total. Si bien en alguna parte el escoliasta dice que no compone ideas, sino gestos, “ademanos hacia ellas”, este carácter distanciado postula una escritura evasiva, así como la necesidad de que autor y lector compartan los terrenos de una referencia siempre elíptica. En definitiva, “sólo la alusión evoca presencias concretas”.

Una de las pruebas de que la dedicación exclusiva a la escritura de fragmentos acaba en una postura radical ante el lenguaje es que, después de la publicación inadvertida de sus dos primeros libros (*Textos I y Notas*), el autor renunció a la forma ensayística compuesta de varios párrafos que desarrollan ideas, y se empezó a inclinarse por modestas notas a las que después agrupó bajo la designación de “escolios”. Los escolios de Gómez Dávila son textos de dos o tres renglones en los que el autor concentra su pensamiento reaccionario y católico, glosa a un único “texto implícito”. Un trabajo que, pese a la aceptación de su propia insignificancia, visto en su conjunto, es espléndido en su minuciosa y acotada organización verbal. Quedan, más allá de las diferencias con el pensamiento allí expresado, el asombro ante los movimientos lógicos y las paradojas que se expresan en esas breves piezas, quizás el mejor ejemplo de concisión y minimalismo formal de la literatura colombiana, la excepción en una tradición ampulosa y simuladora.

La fortuna de estos extraños textos fue desigual, luego de que se publicaron por primera vez en la revista *Mito* en 1955. Desde el inicio, no se supo muy bien en qué territorio ideológico y literario ubicarlos. Por un lado, se trataba de textos que juzgaban con acritud los valores de la cultura moderna y contemporánea, pero que, por su misma singularidad, confesaban la pertenencia a su tiempo, una época que, como la segunda mitad del siglo xx, fue de interrogaciones y cuestionamientos autocríticos. Algo que, como recordarían después los académicos que se ocuparon de su obra, confirma el hecho de que el pensamiento reaccionario es el primer crítico de la modernidad. Por otro lado, mientras suscribía su pertenencia a una especie de literatura dominada por la aspiración reflexiva, se hacían notables la imaginación y los giros que atraen la atención hacia el ingenio, la precisión y la contundencia idiomática.

Se puede imaginar el asombro que en la Colombia de mediados de los años

cincuenta causaron estos textos agresivos, escritos con un arte nunca antes visto en la literatura del país, acostumbrada al diti-rambo y a la efusión poética sensiblera. Incluso, en el panorama crítico nacional, el reaccionarismo político de los textos debió ser escandaloso aun para los conservadores, a quienes el mismo Gómez Dávila caracterizó como simples liberales “maltratados por la democracia”. Solo en 1977 aparecieron ya en libro los *Escolios a un texto implícito*, título que, usado el resto de su vida por Gómez Dávila, resalta el carácter parasitario de la forma elegida. Luego, los títulos de las colecciones siguientes optaron por adjetivos que acentúan la idea de continuidad, proceso y proyecto: *Nuevos escolios a un texto implícito*, *Escolios nuevos* y *Sucesivos escolios a un texto implícito*.

El escolio es una forma muy antigua y, según el Diccionario de la Real Academia, es “una nota que se pone en un texto para explicarlo”. El término viene del latín *scho-lium*, y este, a su vez, procede del griego *σχόλιον*, que significa comentario o glosa. Por lo tanto, el proyecto de Gómez Dávila parece trazarse el simple propósito de explicar o hacer notas marginales a una especie de texto subyacente. Los críticos e historiadores y los analistas del escritor se han preguntado en repetidas ocasiones qué significa ese “texto implícito”, aludido enigmáticamente en los títulos. “Amanuense de siglos, solo compongo un centón reaccionario” escribió, aludiendo a su propia tarea. Para algunos, la explicación es ideológica: el texto implícito es la concepción reaccionaria y católica preconiliar de la vida y de la historia, ante la que solo cabría una sumisión autoral completa. Una axiología ante la que el escritor, un reaccionario extraviado en tiempos en los que nada merece ser conservado, solo comenta fragmentariamente los postulados de una unidad moral y espiritual preexistente e incontrovertible, accesible apenas con trozos de lenguaje. Un mundo que vive entre escombros, y del cual el escoliasta es como un escribano que ve con dificultad en el ocaso. “El fragmento

incluye más que el todo”, leemos. Para otros, el texto implícito es la vida o la unidad de un pensamiento a los que solamente se puede aludir desde posiciones ocasionales y fragmentadas en el tiempo y el espacio. Sin importar cuál es la explicación última, lo que sí resulta claro es que los escolios se mueven entre dos polos: la autonomía estética que tienen los fragmentos y la aparente subordinación ideológica que tienen con un cuerpo de ideas, del que paradójicamente se distancian. No en vano, debe advertirse que los escolios de Gómez Dávila han sabido vivir con independencia, pese a que, según sus propias palabras, “un texto breve no es un pronunciamiento presuntuoso sino un gesto que se disipa apenas es esbozado”.

La recepción de Gómez Dávila, pese a la común aceptación de la relevancia de su obra, ha sido cambiante. Mientras que, desde la década de los cincuenta, críticos como Hernando Téllez y Ernesto Volkening saludaron con entusiasmo los escolios, en los que veían un acontecimiento singular en la historia de la prosa castellana, más tarde algunos críticos, como Rafael Gutiérrez Girardot (quien había hecho ya pronunciamientos vitriólicos contra la obra de ensayistas literarios como Octavio Paz y José Ortega y Gasset), manifestaron su desdén, señalando que en Gómez Dávila la forma del fragmento estaba mal digerida y era poco más que una muestra de diletantismo germánico. También es probable que el altivo talante reaccionario del escritor hubiera hecho que críticos y analistas despreciaran una obra que, como la del escoliasta, tiene validez en su aguda presión sobre el estilo. José Miguel Oviedo lo incluye por primera vez en la década de los noventa en una antología del ensayo hispanoamericano. Y solo en 1997 Óscar Torres Duque lo hace en una antología colombiana. Anotemos que la recepción más intensa de la obra de Gómez Dávila, así como las discusiones más animadas sobre su obra, como ocurre con otros ensayistas de mérito, se han dado sobre todo en el ámbito filosófico. Este hecho da cuenta de que la magra tradición crítica literaria

del país aún tiene problemas para la identificación literaria y la valoración estética de muchos de sus escritores “de ideas”. Aún se puede ver en algunas universidades a profesores que invalidan aproximaciones a la obra del escoliasta porque “perteneció a un grupo social decadente que vivió de espaldas a los problemas del país”.

Pese a ello, en los últimos años se ha asistido a un apogeo inesperado de la lectura de los escolios y a una recepción en la que confluyen el entusiasmo espontáneo de los comentaristas en Internet (que hacen sus propias selecciones, comentan su obra e intercambian noticias sobre los avatares de la recepción académica y editorial del autor), la actividad de la academia (con varios trabajos, foros y seminarios, como los realizados recientemente en Bogotá y Roma, con motivo de su centenario) y la respuesta periodística y editorial, que ha visto multiplicadas las opiniones, las antologías y los artículos de valoración e interpretación. Todo esto, sin duda, ha estado precedido recientemente de una actividad divulgativa sin precedentes para el ensayo colombiano, carente de traducciones y estudios críticos de hondo calado de sus mejores exponentes. Como se sabe, la tradición mayor del ensayo literario colombiano (Baldomero Sanín Cano, Fernando González, Hernando Téllez, Jorge Gaitán Durán, Ernesto Volkening, Marta Traba, Jaime Alberto Vélez) carece de estudios serios.

De las circunstancias de la biografía intelectual de Gómez Dávila, tal vez valga la pena señalar su extraña relación con la tradición francesa y alemana, su reaccionarismo y su profesión de fe católica, rasgos que, para un lector desprevenido, podrían resultar hasta cierto punto antitéticos con la singularidad y la tensión expresiva de sus textos. De hecho, como expresó Alfredo Abad, autor de la mejor monografía escrita hasta ahora sobre Gómez Dávila, *Pensar lo implícito. En torno a Gómez Dávila*, los escolios parecen representar la tensión entre una unidad sustraída y una multiplicidad escritural, la cual es, en parte, un eco de la

organicidad de un pensamiento enfrentado a la multiplicidad de los fragmentos en que encuentra realización.

Y es que la mayoría de los escolios, notas y ensayos postulan una afiliación irrestricta con todo aquello que la misma modernidad y la cultura de lo nuevo rechazan. No obstante, la forma, la torsión lógica y los extraordinarios giros conceptuales no parecen encajar en una concepción conservadora de la escritura. Ya se sabía que la revolución política podía engendrar posiciones estéticas reaccionarias, pero poco se sabe sobre posiciones políticas auténticamente reaccionarias que pudieran apuntar hacia una concepción vanguardista de la escritura. En otras palabras, el lugar común, el conservadurismo, el estatismo y el mantenimiento de las estructuras de clase acaban siendo objeto de defensa, y las nociones de revolución, cambio e innovación reciben sus dardos, aunque las propias búsquedas formales del autor ostentan una singularidad extrema en cada ejecución. En este punto, se debe recordar que el estudio atento de la tradición puede traer consigo las más impensadas trasgresiones, si se atiende al compromiso extremo que exige cada texto construido por el escritor. De hecho, nadie podría decir que los escolios se parecen entre sí, pese a que algunos recursos (paralelismos, usos estéticos de la negación) sean empleados con alguna regularidad.

Como afirmó alguna vez Fernando Savater, la afición de varios lectores a la obra de Gómez Dávila (sean progresistas o reaccionarios) radicaría, independientemente de la adhesión que susciten sus ideas, para él discutibles, en el hecho de que todos tenemos simpatía por “un gran odioso”. De hecho, muchas de las lecturas no religiosas de los textos de Gómez Dávila privilegian su sentido del humor, su altanería y su capacidad para cristalizar, siempre en un texto lapidario, la injuria más lacerante. Es claro que la actitud de Gómez Dávila hacia los ídolos de la modernidad (la igualdad, la democracia, el progreso) solo puede revestir un carácter sardónico, que paradójicamente

atrae las simpatías que, aunque divergentes, siempre se ven concitadas por una singularidad expresiva.

Pese a lo anterior, no se trata de que, como señaló Boris Groys, la búsqueda de novedad sea inescapable, puesto que el mismo hecho de renunciar a la novedad en el contexto contemporáneo es ya de por sí una novedad. Se trata más bien de que, a fuerza de profundizar en las formas de expresar la tradición, la religiosidad o el pensamiento reaccionario, se haga una exploración de límites que trastoca la idea religiosa, conservadora o reaccionaria que podamos tener en la cabeza. Tal vez sea este el sentido que podamos hallar en el título del texto que escribió Volpi a propósito de Gómez Dávila: *El solitario de Dios*. Se trata de una experiencia única, que no admite imitaciones o adscripciones. Así como “ninguna idea que necesita apoyo lo merece”, “toda fe” “se pierde frecuentando correligionarios”.

En Gómez Dávila, la teología es compleja y, pese a la firme adscripción al catolicismo, no está exenta de conflictos. Además de su crítica a la Iglesia surgida del Concilio Vaticano II, debe recordarse que su principal blanco de ataque son los católicos mismos, que intentan conciliar el escandaloso mensaje de la salvación con el uniforme mundo moderno. Un fragmento marca el corazón de esa presencia de Cristo en la obra del escoliasta: “El hombre solo es importante si es verdad que un Dios ha muerto por él”.

Además de las compilaciones que recogen sus escolios pacientemente labrados durante más de medio siglo, Gómez Dávila publicó dos libros de ensayos de extensión mayor (comparativamente con sus escolios, pues ninguno de los ensayos de estos libros tiene extensión superior a dos páginas): los volúmenes *Notas* y *Textos I*. Estos libros, aparecidos en la década de los cincuenta, contienen ya el germen de la concentración y la eficacia que se ve en los escolios. Y, al ser apuestas literarias donde el aforismo y la frase sentenciosa aún no se han independizado de su contexto, se constituyen en el ámbito

privilegiado para observar textos donde se desarrolla una tesis y, a la vez, se consume un impulso aforístico. En efecto, cuando se leen estos textos y se comparan con los minúsculos escritos posteriores, también se entiende la denominación de “escolios a un texto implícito”. La concepción de la escritura del autor expone que toda máxima es un acontecimiento larvario, la cual anida en la cultura, alimentándose de su sangre. De ahí que los escolios aparezcan como un acto de despojamiento, de privación del hospedaje ofrecido por la argumentación y la exposición que estaba en los ensayos.

Este compromiso con la escritura de fragmentos no implica, sin embargo, el rechazo de la otra forma de escribir, la del que aspira a formular la totalidad y encontrar algo que comienza y acaba en alguna parte. Si el escolio o la nota responden a una manera literaria que tiene sus posibilidades estéticas, la otra también las ostenta. Escribir de manera corta y elíptica implica “asir el tema en su forma más abstracta, cuando apenas nace, o cuando apenas muere, dejando un puro esquema”. Todo queda en la fulgurante estela que deja un chispeante juego de luces, una reverberación que parece ocurrir en el aire. “La idea es aquí un centro ardiente, un foco de seca luz”.

Ahora bien, la otra manera de escritura (la lenta, la minuciosa) tiene también sus posibilidades, y Gómez Dávila no deja de reconocer allí el propio estatus artístico y las vías estéticas. Lo llamativo es que esta opción esté dominada por la presencia de algo que, ausente del escolio, la máxima, la nota y el fragmento, se vuelve factor distintivo de una actitud: el respeto por las transiciones. Tal posibilidad, la de concatenar y elegir el nexo que conecta las partes de la obra, aparece en la intuición de Gómez Dávila como punto de inflexión en su relación con la comunicación y el acto creativo presentes en el ensayo. En efecto, enlazar convenientemente o no las ideas (procedimiento que hunde sus raíces en la lógica y en la retórica) es decisión estética, pues la relación que el todo y las partes pueden tener (el texto implícito

y el escolio o la oración dentro del texto) se da solo por la subjetividad y la sensibilidad que permiten dinamitar el molde de los conceptos, la gris rutina del método y su servil conversión en instrumento.

Quien así escribe [sin transiciones] no toca sino las cimas de la idea, una dura punta de diamante. Entre las ideas juega el aire y se extiende el espacio. Sus relaciones son secretas, sus raíces escondidas. El pensamiento que las une y las lleva no se revela en su trabajo, sino en sus frutos, en ellas, desatadas y solas, archipiélagos que afloran en un mar desconocido.

[...]

Aquí convienen la lentitud y la calma; aquí conviene morar en cada idea, durar en la contemplación de cada principio, instalarse perezosamente en cada consecuencia. Las transiciones son aquí de una soberana importancia, pues es éste ante todo un arte del contexto de la idea, de sus orígenes, sus penumbras, sus nexos y sus silenciosos remansos.

De los dos volúmenes, *Textos I* es, sin duda alguna, el que más fielmente suscribe una estética del aforismo dentro el ensayo. El libro (un volumen de poco más de cien páginas) está compuesto de diez textos, sin títulos, e integrado por un número variable de fragmentos que oscilan entre uno y tres párrafos. Los textos están separados entre sí por una página en blanco y, a su vez, las partes de estos textos se hallan espaciadas por varios saltos de renglón, fenómeno tipográfico que le otorga valor, tanto al espacio vacío, como a las palabras que lo interrumpen. Un gesto que se va profundizando y que parece desembocar en la solución de unos textos separados por intensos abismos de mudez. De manera similar, “la felicidad es un instante de silencio entre dos ruidos de la vida”. Los temas son los mismos que van a aparecer en *Notas* y en los escolios: la libertad, la historia, la tradición, el arte,

Dios, la democracia, la escritura, el erotismo. La diferencia está en que *Notas* opta por una estructuración más fragmentaria de los textos, esta vez entregados completamente a la deriva de la estética notística y que los *Escolios* llevarán hasta el extremo de la economía de medios, hasta ser verdaderas fulminaciones verbales, ráfagas en las que las palabras brillan con una intensa, y efímera, luz.

Como muchos de los ensayistas y aforistas, Gómez Dávila tiene en la vida y en el cuestionamiento de la manera en que vivimos algunos de sus motivos fundamentales. Por momentos, el escolio hace una descalificación total y hunde en el fango el prestigio del comportamiento humano, en una manera que recuerda al peor de los nihilismos: “Humano es el adjetivo que sirve para disculpar cualquier vileza”. Aunque la humanidad no parece ser objeto de descalificación, la manera de asociar con lo humano un acto decididamente deshonesto dice mucho sobre el modo en que los seres humanos se conciben a sí mismos. En ciertos casos, la fustigación puede adquirir un carácter crítico que cobra vigencia a la luz de nuestras preocupaciones más recientes, como aquellas surgidas a propósito de las relaciones abusivas que hemos llegado a tener con la naturaleza: “Para excusar sus atentados contra el mundo, el hombre resolvió que la materia es inerte”.

En otros casos, arremete contra los vicios y las limitaciones de la propia humanidad: “Envejecer es catástrofe del cuerpo que nuestra cobardía convierte en catástrofe del alma”. El giro está en lo que Barthes, al comentar las máximas de La Rochefoucauld, llamó alguna vez la “identificación deceptiva”, es decir, una operación de definición que acaba en negación radical y en revelación de la otra cara de las cosas: “Acostumbramos llamar perfeccionamiento moral el no darnos cuenta de que cambiamos de vicio”. La inversión se opera, entonces, sin que apenas lo notemos. Pero, a pesar del pesimismo imperante, en algunos de los textos se puede advertir una

Como afirmó alguna vez Fernando Savater, la afición de varios lectores a la obra de Gómez Dávila [...] radicaría, independientemente de la adhesión que susciten sus ideas, para él discutibles, en el hecho de que todos tenemos simpatía por “un gran odioso”.

salida en la dignidad, la reflexión y el reconocimiento de las limitaciones humanas, como cuando afirma que “la serenidad es el fruto de la incertidumbre aceptada”.

Los escolios y notas se caracterizan por hacer un cuestionamiento que se sirve de la definición negativa como la estrategia más importante, pues es la que finalmente desconcierta al lector, quien espera una confirmación, no una denegación. Y es allí, en esta torsión impredecible de la *doxa*, donde se da el efecto estético del escolio, su violencia sobre la mecánica aseverativa del discurso. Como vimos en los ejemplos anteriores, el blanco ideal son las flaquezas individuales. Aunque también tienen a la cultura moderna como la diana para disparos que, a veces, en su misma amargura, se tornan hilarantes: “La vida del moderno se mueve entre dos polos; negocio y coito”. “Todo, en un momento dado, depende del mayor o menor poder de los imbéciles”. La banalización, en tal caso, sirve para develar. Así, por ejemplo, la crítica trastoca la perspectiva evolucionista, convertida en lugar común cuando nos referimos a nuestra época: “La palabra *progreso* designa una acumulación creciente de técnicas eficaces y de opiniones obtusas”. Los dos complementos directos, que la disyunción proyecta como semejantes o equivalentes, sorprenden cuando se plantean como oposición

burlesca. “La imbecilidad cambia de tema en cada época para que no la reconozcan”. En otras ocasiones, como al hablar de los tiempos actuales, el escolio puede acusar una intensa amargura, proveniente del enjuiciamiento religioso de la época, aunque el giro acabe por ser más conceptual que teológico: “El mundo moderno no será castigado. Es el castigo”. La concatenación convence de que la hermandad lexical del participio y el sustantivo es solo aparente y encubre una ponzoña hiriente para el optimismo modernista. La razón instrumental sufre ataques igual de virulentos: “Al que dibuja el mapa del mundo, el mundo se le suele volver mapa”. Uno de los escolios más breves y contundentes expone que “toda recta lleva derecho a un infierno”.

Vale la pena anotar que esta permanente interrogación, este cuestionamiento de lo que la cultura moderna secular tiene por sus más grandes conquistas, hunde sus raíces en la escritura de los grandes moralistas franceses y españoles del siglo XVI y XVII (La Bruyère, La Rochefoucauld, Chamfort, Gracián), los cuales entrenaron sus dardos contra el optimismo de su época, la cual creía ver desterradas las supersticiones con el sucedáneo racionalista. De hecho, acudir a los moralistas para situar los antecedentes de la escritura punzante y cáustica de Gómez Dávila, como hizo Francia Elena Goenaga en una de las primeras tesis realizadas sobre el escoliasta, es una manera de reconocer la amargura y el duro enjuiciamiento que aparecen como divisas en los aforismos escritos por los moralistas. El moralismo, en este caso, no es solamente una actitud de conservadurismo superficial y temeroso, surgido del escándalo que producen costumbres apartadas de la común aceptación. La interrogación es más profunda y contestataria. En el susurro aristocrático, que aúna vehemencia e ingenio, y que convierte la injuria y la denigración en un verdadero arte, se propicia el hallazgo del valor literario. Incluso, podríamos señalar que el más común de los blancos del moralismo al uso (humilde, sin

gracia ni mordacidad) es el ataque al ejercicio de la sexualidad, aspecto de la vida humana ante el que Gómez Dávila tiene una actitud diferente. Recordemos, con el escoliasta, que “un cuerpo desnudo resuelve todos los problemas del universo”, y que, por lo mismo, “quisiéramos no acariciar el cuerpo que amamos, sino ser la caricia”.

Y es que, al contrario de lo que haría creer una lectura pacata de Gómez Dávila, el erotismo es uno de los tópicos más intensa y bellamente desarrollados en sus textos. Difícilmente, un autor que diga que “el amor es esencialmente adhesión del espíritu a otro cuerpo desnudo” o que “el deseo es padre de las ideas” podría ser asociado al moralismo prohibicionista que ve en la expresión de lo sexual un demonio a exorcizar. “El problema no es la liberación sexual”, sino “el sexo”. Por ello, la afirmación erótica no solo es genésica, tiene también algo de admonición intelectual: “La inteligencia que olvida o desprecia los gestos voluptuosos desconoce la densidad que presta al mundo la oscura presencia de la carne”. “La mano que no supo acariciar no sabe escribir”. El giro se acompaña de una música que presta su persuasión a una frase impuesta por derecho propio. Pero una advertencia, una de las pocas que aparecen en su obra, anticipa una plenitud cuando se patenta en la escritura y en el arte: “no habremos aprendido a gozar sensualmente el mundo sino cuando el gesto que palpa se prolongue en arabesco de la inteligencia”. En todos estos casos, como muy bien explica Franco Volpi, aparece una “tensión polar entre inteligencia y sensualidad”, que ve en la unión de los cuerpos “una fuerza mágica que ejerce sobre todos los seres vivientes una atracción irresistible y que representa para el hombre una oportunidad y una tentación: una oportunidad de elevación espiritual y una tentación de decadencia y de perdición”.

Finalmente, una aproximación a la obra de Gómez Dávila estaría incompleta sin la referencia a los dos temas quizás más largamente considerados por los escolios: el gregarismo de la era democrática y

la oportunidad de redención ofrecida por el arte y la literatura. Dos trasuntos que, a riesgo de simplificar, podrían recogerse en un par de escolios: “La inteligencia aísla, la estupidez congrega”. “La poesía no tiene sitio en el mundo. Es un resplandor que se filtra por sus grietas”.

Si bien la obra de Gómez Dávila se ocupa de la política, la historia y las ideologías en general, la democracia, uno de los bastiones modernos, es el objetivo al que más apuntan sus dardos. En ocasiones, la injuria parte del arsenal teológico, al que curiosamente usa en sentido inverso, como cuando dice que la razón, el progreso y la justicia “son las virtudes teologales del tonto”. En otras, la democracia parece ser el terreno abonado para el surgimiento de los peores vicios, ya que “errar es humano, mentir, democrático”. Aunque, la mayoría de las veces, lo que parece criticar es el gregarismo y la supresión de las singularidades, efectos tal vez secundarios de la democracia: “El pueblo no elige a quien lo cura sino a quien lo droga”. “El número de soluciones atrevidas que un político propone crece con la estupidez de los oyentes”. De hecho, lo único que parece redimirla (su inclinación popular) acaba por ser un valor que no es suyo, sino que lo hurtó de otro sistema, el de la aristocracia, con la cual Gómez Dávila habría de mostrar sus simpatías ya desde *Notas*: “El amor al pueblo es vocación del aristócrata. El demócrata no lo ama sino en período electoral”.

En este punto, conviene señalar que la vocación de géneros como la máxima, el aforismo y el escolio es la del desenmascaramiento: mostrar el revés de las cosas, a través de un proceso de asociación decepcionante, es decir, intentar definir algo a través de una afirmación que encubre una negación de lo evidente o aparente y que, una vez captada por el lector, provoca en este el asombro, la risa o la amargura. En una de las máximas de La Rochefoucauld podemos leer que “el agradecimiento es como la buena fe de los comerciantes: mantiene en vida el comercio; nosotros no

pagamos porque nos parezca justo saldar deudas, sino para encontrar más fácilmente alguien que nos preste”. El desenmascaramiento, en este caso, está encapsulado en el giro que muestra cuál es el verdadero móvil de un sentimiento tenido por noble y desinteresado, pero que, por su analogía con el mundo del interés material por excelencia (el del comercio), acaba revelando el verdadero móvil de la gratitud. Esta idea de desenmascaramiento, propuesta por Roland Barthes en su ensayo sobre las *Máximas*, se relaciona con Gómez Dávila y ayuda a entender varias de las orientaciones de sus notas y escolios. A veces, la negación encubre una dentellada en la afirmación que la complementa: “No todo profesor es estúpido, pero todo estúpido es profesor”. A veces, una afirmación aparentemente inocua lleva a un ataque feroz: “El futuro es fastidioso, porque allí nada impide que el imbécil aposente sus sueños”.

Por último, señalemos que, entre tanta reprobación, hay una preocupación temática en los textos de Gómez Dávila (especialmente en su libro de notas y sus escolios), la cual constituye una especie de oasis afirmativo entre tanta negación, de manera similar a como ocurre con el erotismo. Se trata del arte y la literatura, prácticas sobre las que hace varias consideraciones, casi siempre de encomio. En especial, sobresalen aquellos fragmentos que postulan una poética del silencio y la distancia, señalan la escritura de formas breves como destino ético-estético y expresan una fe permanente en la experiencia estética y creativa. En la era democrática —parece decir Gómez Dávila—, arte, creación, literatura, experiencia estética y belleza son las únicas posibilidades, si exceptuamos la experiencia de la fe.

Sobre la comunicación literaria, encontramos imágenes como aquella que reza: “Las frases son piedrecillas que el escritor arroja en el alma del lector. El diámetro de las ondas concéntricas que desplazan depende de las dimensiones del estanque”. En esos casos, la lectura, uno de los grandes tópicos de los mejores ensayistas colombianos

del siglo xx, aparece también como una condición de compromiso y solidaridad. A veces se trata de la necesidad de entender la escritura como una vocación intensa y rigurosa. Lo que hace creer en una dura disciplina, que lleva hasta las últimas consecuencias el compromiso con la realización de la obra de arte. Pero, al contrario de lo que haría pensar esta especie de fusión entre ética y estética, vida y arte, el acto de creación literaria está habitado por una completa gratuidad, que el autor hace suya e integra en su poética: “No inicio catequización alguna ni ofrezco recetarios prácticos. Ambiciono, tan sólo, trazar una curva límpida”.

Ahora bien, esta metáfora de la “curva límpida” y su declarado “puntillismo literario” afirman la relevancia que tienen la estética y la ética de la forma breve, plenas de exigencias y hallazgos rutilantes. La vida, como se ve, puede estar consagrada a la redacción y pulimentado de una mera frase, como en el cuento de Borges “El milagro secreto”, donde un escritor pide a Dios la detención del tiempo solo para encontrar un adjetivo que hace falta en una de sus composiciones. Dice Gómez Dávila: “Las palabras no son sino promesas de ellas mismas, y sólo engañan a quien imagina que el mundo es más que el pretexto de una frase

noble y pura”. De ahí que la escritura sea un acto de despojamiento, consagrado a la producción de pequeñeces heroicas.

Hacer una obra de arte implica una sumisión del impulso hedonista de la creación a la exigencia compositiva, que le ahorra al receptor pérdidas de tiempo, pues “el escritor que no tortura sus frases tortura al lector”. La condensación semántica y la astucia formal acaban por ser, entonces, una especie de salvación y una manera de justificar la propia existencia: “La sabiduría trivial y última, que la vida recoge al arrastrarse por los años, se condensa en un aguijón de luz” definiría la tarea del escoliasta. Con todo, la pequeñez de esta forma horadante y la concentración del instante de lectura no son suficientes para interrumpir la sensación de fracaso, pues los escolios mismos “no son sino bajeles que lanza un niño triste para que naufraguen en la historia”. Sin embargo, más allá de que, en buena medida, la creación artística solo tenga una pequeñez orgullosa para proponerle al mundo, la vivencia artística se mantiene como la más plena justificación: “El milagro humano consiste en bordar, de trecho en trecho, sobre esa trama monótona, sangrienta y bestial, algún frágil arabesco de belleza o una noble imagen”. ■



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

EL REACCIONARIO QUE ABOLIÓ EL PROGRESO

JUAN
GUSTAVO
COBO
BORDA

A partir de 1977, cuando fui editor de los *Escolios a un texto implícito* (Instituto Colombiano de Cultura), y más tarde, en 1992, cuando también fui editor de los *Sucesivos escolios a un texto* (Instituto Caro y Cuervo), di una alegre batalla al escribir sobre Nicolás Gómez Dávila en varias ocasiones. Revistas efímeras, libros inencontrables, los he pasado a limpio y ordenado de nuevo. He sentido similar y gozosa complacencia: la de solo creer en ellos, mientras todo el entorno se hace aún más oscuro. Fósforos encendidos en la penumbra, a medida que se apagan las luces.

Un escolio cuestiona el mundo

Ahora, cuando todos los escritores van dejando de ser progresistas, reconforta mucho encontrarse con un gran libro en verdad reaccionario. Se trata de los *Escolios a un texto implícito* de Nicolás Gómez Dávila (Instituto Colombiano de Cultura, Colección de Autores Nacionales, 1977, Nos. 21 y 22). En él, con actitud de “campesino medieval indignado”, y a través de mil páginas de aforismos, se practica el más implacable sabotaje en contra de una época que, según sus palabras, ha logrado desacreditar no solo la virtud sino también los vicios.

Este libro subversivo, en el sentido de que “el libro más subversivo de nuestro tiempo sería una recopilación de viejos proverbios”, disecciona, en primer término, la trinidad democrática —individualismo, nacionalismo y colectivismo—, hipóstasis del egoísmo, y, finalmente, toda una concepción progresista de la historia.

Es el pensamiento conservador en su mejor expresión, ya que Gómez Dávila tiene el coraje suficiente para señalar todo cuanto desprecia. Solo que esto, en definitiva, no es mucho, ya que se trata del mismo adversario bajo sucesivos disfraces. Lúcido e impotente, reconoce que solo de causas perdidas se puede ser partidario, pero lo que importa, en su caso, no es el rigor de una doctrina sino lo flexible de una actitud. Así, su prosa, como no intenta persuadir, resulta desdeñosa y exacta ofreciendo todas las garantías: “La ventaja del aforismo sobre el sistema es la facilidad con que se demuestra su insuficiencia. Entre pocas palabras es tan difícil esconderse como entre pocos árboles”. Lo que sí perturba, en cambio, es el timbre de su voz: alguien asiste a un entierro y formula algunas observaciones sobre el cadáver. Si miramos mejor, vemos cómo el cadáver no es sólo el de estas repúblicas, cuya historia debería escribirse sin desprecio pero sí con ironía, sino el de toda una civilización cuyos orígenes se encuentran en una alianza de terratenientes y obispos y sus postrimerías en un insípido paraíso suburbano: la civilización occidental.

Como lo anterior parece apocalíptico, bien vale la pena aclarar que no hay un libro más sobrio que este, ya que un humor, más incisivo aún que la propia crítica, lo recorre en todo momento: “Denigrar del progreso es demasiado fácil. Aspiro a la cátedra del metódico atraso”. Así, no incurre en el mal gusto de ofrecer soluciones, ya que literalmente nos ahogamos en ellas. Se limita a trazar, ante un auditorio de clase media —el auditorio de nuestro tiempo—, algunas frases que se disipan apenas las pronuncia. Frases que podemos aceptar o rechazar, dos

formas de la incompreensión, pero las cuales, apenas leídas, siempre producen algo. ¿Irritación, reconocimiento? Y esto debido a que habla como nadie lo había hecho antes entre nosotros: sin concesiones.

El aristocratismo que se desprende de ellas no solo es obsoleto sino además grotesco, en el significado primario de dicha palabra: ¿Con quién compararlo? ¿Qué sentido tiene hoy en día alguien que añora el equilibrio entre un pontífice romano y un emperador germánico; alguien que solo se reconoce en Tucídides, Montaigne y Burckhardt? Pero este sustrato es la base imprescindible para escribir un libro así. Un libro que no solo pulveriza las mentiras que nos rodean: la izquierda, la derecha, la política, la Iglesia, la educación, la técnica, sino que va más allá, mediante una cura radical del escepticismo, para depararnos la alegría de la inteligencia. De seguro, este último antídoto no será suficiente, pero mientras llega el momento de desaparecer, con dignidad, bien vale la pena disfrutarlo.

Cuando se conocieron, a su pesar, las primeras *Notas* suyas, en 1954, Hernando Téllez habló de los moralistas franceses. Ahora esto ya no es posible. Un libro así carece de parangón. No forma parte de la literatura, aunque se exprese en estos términos: “El poeta no traduce una visión en palabras. Su visión se elabora en ellas. El poeta descubre lo que quiere decir diciéndolo. La poesía es una retórica victoriosa”. Aun cuando parezca un libro histórico o filosófico, es, en verdad, un libro religioso: “Nuestra última esperanza está en la injusticia de Dios”. En definitiva, las reflexiones de un pensador: “Cuando el amor adquiere su madurez perfecta, la impudicia es la única expresión suficiente”: es esto y algo más. Y aun cuando el mismo Gómez Dávila anote que citar a un autor no es más que incapacidad de asimilarlo, él continúa trabajando en su obra (ver *Eco*, Bogotá, No. 210, abril de 1979) con mirada más descarnada.

Nicolás Gómez Dávila pudo vivir en Bogotá en el siglo xx, pero una de sus patrias

era el siglo XVIII francés. Amabilidad, dulzura, *politesse*, *esprit*, cinismo. En tiempo de Richelieu y Mazarino, con buen humor y escepticismos, no era posible ni equivocarse ni aburrirse. La bellísima duquesa de La Valiere recibe la declaración tardía de un amigo enamorado. Y asombrada responde: “¡Dios mío! ¿Por qué no me lo dijo? Me habría tenido, como todos los demás”.

Representaban un papel, conscientes de él, y al final de esa sucesión de máscaras los acechaba el bostezo del tedio o la orgía de sangre de la revolución. Pero, entretanto, era grato vivir, y las máximas de los moralistas proponían un nuevo catecismo. Decía La Rochefoucauld: “Hay pocas mujeres honestas que no estén cansadas de su oficio”. Asistemáticos, personales, Jouberts, Chamfort, combinaban el desdén aristocrático con el afán de indagar en sí mismos, como quien mira un abismo ajeno.

No buscaban tanto el escándalo iracundo de la fe, como Pascal, sino el reposado encanto de un hombre que divaga entre amadas sombras seculares, despojado ya de las rudas vestimentas diarias, como lo expresó Maquiavelo, y esto en una torre ornada de sentencias clásicas, como lo hizo Montaigne.

Otra de las suscitaciones de los *Escolios* de Gómez Dávila, quién lo duda, sería la del hombre que, demente entre papeles, dejó un inconcluso manuscrito, subtítulo *Transvaloración de todos los valores*. En una de sus partes escribió: “La humanidad no representa una evolución hacia algo más fuerte, o más alto, al modo como hoy se cree eso. El progreso es meramente una idea moderna, es decir, una idea falsa. El europeo de hoy sigue estando, en su valor, profundamente por debajo del europeo del Renacimiento”.

Se trata, por supuesto, de Nietzsche, y así el arco de sus afinidades podría abarcar de Joseph Maistre a Baudelaire, de Burckhardt y T.S. Eliot a Cioran y Ernst Jünger. Todos de algún modo compartían una convicción: el mundo moderno no era, ni mucho menos, la utopía realizada. Era

A muy pocos valores se aferró. A la fe inquebrantable en la injusticia de Dios, que habrá de perdonarnos, y al milagro casual de la poesía, que no tiene razón de ser, se da porque sí.

un simple mercado que ponía la vulgaridad al alcance de todos. De ahí los sarcasmos de Gómez Dávila contra tantos ídolos:

Civilización es todo lo que la universidad no puede enseñar.

Cada día resulta más fácil saber lo que debemos despreciar: lo que el moderno admira y el periodismo elogia.

El demócrata compulsiva como textos sacros las encuestas sobre opinión pública.

Pero no debemos circunscribirnos solo a los paradigmas extranjeros. En uno de los pocos escolios autobiográficos, Gómez Dávila dijo: “Canónigo obscurantista del viejo capítulo metropolitano de Santa Fe de Bogotá, agria beata bogotana, rudo hacendado sabanero, somos de la misma ralea. Con mis actuales compatriotas solo comparto pasaporte”.

Por ello, muy consciente de cómo ningún trabajo deshonor, pero todos degradan, y de cómo la vida activa animaliza, se refugió en su biblioteca, sabedor de cómo la auténtica lectura es evasión, la otra, oficio y escalafón. Biblioteca que hoy nos es accesible en su totalidad en la Luis Ángel Arango.

Allí repasó las verdades eternas: “La clave del universo es una evidencia trivial: no existe técnica para la producción del valor”.

A muy pocos valores se aferró. A la fe inquebrantable en la injusticia de Dios, que habrá de perdonarnos, y al milagro casual de la poesía, que no tiene razón de ser, se da

porque sí. Y no es posible repetirlo en un taller de escritura creativa. Y al resplandor del erotismo: un cuerpo desnudo resuelve todos los silogismos.

Los imperios se hundían, con mayor o menor estrépito. Subsisten apenas Homero y la Atenas de Pericles, las catedrales de la Edad Media donde Dante cantaba la *Suma teológica* de Santo Tomás, la Florencia de los Médici, las cortes de Inglaterra y Francia donde Shakespeare y Racine vieron memorizar sus versos, Dostoievski ante la tumba de Pushkin y la Viena de Wittgenstein recordándonos: “De lo que no se puede hablar hay que callar”.

Sobre ese fondo no es indigno leer los *Escolios* de Gómez Dávila. Tienen el trazo fulgurante de la poesía, al recordarnos que “el hombre persigue el deseo y sólo captura la nostalgia”. Y a la vez formulan una ética insobornable, que no es bueno olvidar: “Tratemos de adherir siempre al que pierde, para no tener que avergonzarnos de lo que hace siempre el que gana”.

El mundo cabe en un escolio

La primera noticia, como ya vimos, la dio su amigo Hernando Téllez. Fue en el número 4 de la revista *Mito*, en 1955. Abría un número donde también aparecían Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez.

Estas *Notas* de Nicolás Gómez Dávila lo llevaban a hablar de los moralistas franceses de los siglos xvii y xviii: La Bruyère, La Rochefoucauld o Joubert. A resaltar un idioma exacto, alejado de la fofa grandilocuencia del español, y a regocijarse con una obra secreta, que, publicada en México, en edición privada, continuaba ahora su indagación:

No existe triunfo que sea más que un noble fracaso.

Que en nuestro tiempo “rutinario” sea un insulto, sólo comprueba nuestra ignorancia en el arte de vivir.

La sociedad del futuro: una esclavitud sin amos.

Al reconocer la insolencia benéfica de la revelación cristiana, Gómez Dávila oponía la incertidumbre de la realidad a esas certezas lúcidas pero innecesarias de un pensamiento que sabía sus límites y hallaba su razón interna en una larga agonía. La que había detrás de los tres órdenes feudales, la que medía el duelo entre el poder temporal del emperador y el poder, también temporal, de un papado que también se sentía unido por Dios y la aterradora certidumbre de que más tarde política, cultura, educación, ética y el ejercicio del derecho y la justicia serían solo un simple negocio. Un negocio de avivatos. Poco se sabía de Gómez Dávila y hubo que esperar a que la revista *Eco*, publicada por la librería Buchholz, diera otro avance de esa obra en progreso cuya razón de ser era la paradoja de detestar el progreso y combatirlo con todas las armas. En el número 14, correspondiente a junio de 1961, la redacción de *Eco* anotaba:

Nicolás Gómez nació en Bogotá el 18 de mayo de 1914. En edad temprana viajó a Europa. Durante nueve años vivió en París y Londres dedicado al estudio y la formación de la mejor biblioteca privada que existe en Colombia. Es dueño de una vasta cultura literaria y filosófica: conoce las lenguas clásicas y conoce varias modernas. Ha publicado *Notas*, México D.F., 1954 y *Textos*, Bogotá, 1959. Estas obras han circulado en ediciones limitadas, sólo entre amigos del autor. En el anhelo de ofrecer a nuestros lectores una muestra del estilo y el pensamiento de Nicolás Gómez publicamos con su autorización el último capítulo del libro *Textos*.

El hombre se conoce como un ser sitiado por la muerte.

Envejecer no es sentirnos constreñidos a declinar la promesa de poseer el mundo, sino encontrarnos insensibles a la pérdida posesión.

La vejez lúcida se rinde al desdén.

Esa “indiferencia postrera” encuentra una feroz negativa. Y la halla en:

El deseo, el deseo que fracasa, el deseo que tiene por destino fracasar, el deseo que la vida sofoca y resucita, el deseo inmortal que nos tortura, es nuestra clandestina facultad de percibir la inexistente perfección del mundo: la perfección que escapa al vuelo del deseo, pero que la dura tensión de sus alas delata y manifiesta.

Como todo pensar llevado a su extremo, el aforismo, el ceñir el abismo, se hunde en la poesía. Nietzsche se transmuta en Dionisio y danza. Gómez Dávila concluye *Textos* así: “Es en lo voluble, en la mudanza, en la blanda carne amenazada, donde el hombre halla el firme suelo de sus sueños”.

Para castigar aún más al idioma, para cortar el amaneramiento de viejas palabras vacías, hubo que esperar muchos años, de 1959 a 1977, a los dos sólidos volúmenes que el Instituto Colombiano de Cultura editó en casi mil páginas y a solo \$50 por tomo. Fue una divertida ironía. Gómez Dávila, que no podía creer en la cultura difundida por el Estado, alcanzó a ver cómo sus urticantes diatribas circulaban y se divulgaban. Se citaban, irritaban y hacían sonreír.

Periodismo es escribir exclusivamente para los demás.

El Segundo Concilio Vaticano parece menos una asamblea episcopal que un conciliábulo de manufactureros asustados porque perdieron la clientela.

Más que de marxistas apóstatas, nuestro tiempo está lleno de marxistas cansados.

Decir que Nicolás Gómez tenía razón no tiene hoy ninguna gracia. Los *Escritos* se poblaban de alusiones a una actualidad, tan superficial como todas, pero seguían instalados en un castillo donde sus pensadores

predilectos, Montaigne y Burckhardt, traían ecos de un orbe ya disgregado y carente de horizonte. La tradición occidental. El pensamiento reaccionario en su mejor expresión, indiferente a la aceptación pero activo en el rechazo. Lo vio mejor que nadie José Miguel Oviedo cuando concluyó su *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (1991) con este “ilustre desconocido” y este “epitafio de la cultura moderna”.

Este tranquilo apocalipsis lograba apagar muchas mentiras demagógicas. Nos recuerda que el mundo moderno no es la utopía realizada: es un simple mercado que ha puesto la vulgaridad al alcance de todos.

Aferrarnos al partido, que no lo es, de los adictos a Gómez Dávila puede proporcionarnos firmes bases: la de que existe un ademán irreverente y un juicio sin contemplaciones para sobrevivir en el desierto. Para saber que el que enseña termina creyendo que sabe, para hablar con firmeza y sonreír compasivo. Traducido al alemán, al francés y al italiano, en la editorial Adelphi, sus *Escritos* en fotocopia, en internet y en redes sociales, fortalecen a los jóvenes en una rebeldía sin contemplaciones. Con su habano y su gusto por el diálogo, Nicolás Gómez, que manejaba él mismo su Renault 4, debe sentirse reconfortado. Sigue pensando: “No pretendamos el acierto. Contentémonos con el error inteligente”.

Nicolás Gómez Dávila: El solitario de la calle 76

La casa, en medio del tráfico cada día más fastidioso de la carrera 11, ha quedado allí, protegida por la barrera de su antejardín y sobre todo por el silencio propio que la envuelve. Como si estuviese deshabitada, no se ve gente que entre o salga de ella.

La anterior suposición se refuerza si alguien se acerca a sus sólidos muros, atraviesa el ancho portalón de madera, y se interna en la penumbra donde antiguos bargueños y cuadros coloniales conviven en paz. La nota imprevista, mirando por los vidrios que dan al jardín interior: un carro negro y largo, de los de antes, deshaciéndose con

calma, en la inmovilidad de los años. No vale la pena moverse, ni aturdirse en el vano trabajo de ver distintos países.

En todos nos acecha la misma falta de gusto y marcas intercambiables.

La capacidad de resistencia de la casa se debe, sin lugar a dudas, a la maravillosa biblioteca, única en Colombia, donde lo mejor que se ha escrito en Occidente, en su idioma original y en sus primeras ediciones, crea su propio orden mágico, de las cruzadas a los epistolarios del siglo XVIII. Los volúmenes de teología e historia, política y arte se acumulan en doble hilera, invaden el piso y ascienden, al pie de los estantes ya llenos, pero el ámbito no se halla saturado. Da, por el contrario, la sensación de una vastedad más amplia. Un lugar donde es factible respirar.

Dos mesas, un calentador, tres o cuatro sillones con ruedas, y uno fijo cerca de la lámpara, constituyen todo el mobiliario. En este último, un hombre de 78 años, a quien no hace mucho operaron de cataratas, relea a Charles Peguy. Pertenece a una época que ya no existe y, como sucedió con su hacienda de Canoas, el mal olor del progreso, su putrefacción inexorable, lo alejó del ajetreo de sus congéneres. Digamos entonces que se trata de un solitario entre libros. Alguien que ya no se dice mentiras.

Colinas más altas

Se ha limitado, en consecuencia, y durante toda la vida, a leer y releer, y a redactar grandes cuadernos con pequeñas frases, que solo en 1977 vieron la luz pública. Eran sus *Escolios a un texto implícito*, que varios lectores, en diversos países, consideraron un texto inagotable, digno también de releerse. En consecuencia, lo tradujeron al alemán y escribieron, como José Miguel Oviedo, en su *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (1991), frases como estas:

Libro amargo y sombrío, parece una meditación hecha ante el abismo del fin de los tiempos. La concisión inapelable y rotunda de sus fórmulas lo hace

sonar todavía más tremendo. Con los *Escolios*, el ensayo hispanoamericano alcanza un nivel pocas veces visto, al mismo tiempo que parece clausurar el ciclo abierto por Rodó a comienzos del siglo: la oratoria exaltada del espíritu ha cedido el paso al epitafio de la cultura moderna. No un Evangelio para juventudes sino un Apocalipsis para el final de siglo.

“Vigía en el desierto”, como lo llamó Castañón, o “un rebelde en medio de desertores, adaptados y caídos”, como lo calificó Kaltenbrunner, el redactor de esas glosas al legendario texto de una tradición que se deshace, y que muy pocos recuerdan, en su integridad, vuelve ahora al ataque, más desencantado, más seco, menos complaciente. Publica *Sucesivos escolios a un texto implícito*, solo doscientas páginas en las cuales el repudio más radical convive con la esperanza más desatinada: la de un diálogo con la trascendencia.

Este breviario reconforta gracias, ante todo, a su inutilidad. Ni los nostálgicos de un pasado que no vuelve, ni las desgredadas Casandras de un futuro que también carece de razón de ser, podrán recurrir a sus dardos, tan lacerantes. Ellos quedan allí, en el laconismo de un lenguaje ceñido y en el desdén de quien solo piensa en colinas más altas. En estos tiempos bobos, leerlo constituye el más reconfortante de los ejercicios.

Tengo delante de mí dieciséis bien contados artículos de la prensa italiana:

La Repubblica, Il Tempo, Corriere della Sera, L'Espresso, L'Eco di Bergamo, L'Unità. Hablan todos ellos —y en qué términos!— de un colombiano a quien conocí y del cual fui orgulloso editor: Nicolás Gómez Dávila (1913-1994).

¿La razón? La aparición en Italia, publicado por Adelphi, de un libro suyo de 192 páginas y que cuesta 20.000 liras. Lo llaman “el suceso del verano”. Editado a mediados del 2001, glosarlo, un año después, hace honor a quien concibió estos aforismos: *In margine a un testo implícito*. Nada más deletéreo que la actualidad.

Picoteo aquí y allá. Dice *Il tempo*: “Sea por el estilo, sea por la inteligencia, Gómez Dávila se impone como uno de los grandes maestros del pensamiento fragmentario, como fueron Pascal, La Rochefoucauld, Rivarol, Kraus, Cioran, delante de los cuales no aparece de ningún modo disminuido”.

Añade el *Secolo d'Italia*: “La sabiduría y grandeza del pensamiento de Gómez Dávila, por tantos años recluso en su biblioteca de Babel, ha observado en profundidad el ethos del Universo”.

Se asombran todos de que un bogotano, hijo de un comerciante de telas, educado por los benedictinos en París, y quien jamás pasó por la universidad, se haya refugiado en su casa Tudor de la calle 76, rodeado de 30.000 volúmenes. Desdeñó las embajadas de París y Londres, y se limitó, aparentemente, a leer, pensar y escribir, dentro de un reducido círculo de amigos: “Vivir con lucidez una vida sencilla, callada, discreta, entre libros inteligentes, amando a unos pocos seres”. Tal su ideal.

Pero detrás de esa existencia sosegada iba a estallar un volcán arrasador en contra de todas las mentiras que nos paralizan. Aquella, por ejemplo, de producir, acumular y consumir dentro de la lógica perversa de un progreso aparente que ensució lo sagrado, arruinó la naturaleza y creyó estúpido que las catedrales habían sido construidas para incrementar el turismo.

Cómo se reiría con su puro en la mano, Nicolás Gómez Dávila, al saber que *Unità* le agradece por “su desesperación, por su honesta filosofía”.

Primero fue en Alemania. Ahora es Italia. España, en las ediciones Altera de Barcelona, lo publicó también. Síntesis de esos *Escolios a un texto implícito* (1977) y *Sucesivos escolios a un texto implícito* (1992) cuyas pruebas le llevaba después de las nueve de la noche, para conversar, ahí sí, de lo divino y lo humano, mientras el silencio se ahondaba en afable gentileza. “Tache, tache, don Juan Gustavo, que uno escribe tantas bobadas”.

Ahora los muchachos en Colombia vuelcan en sus computadores la totalidad de estos *Escolios*, y los leen y los reordenan, subtitulándolos según sus intereses. Por su parte, Benjamín Villegas, luego del suceso que fue la selección de sus *Escolios* (2001), edita *Textos I*: allí donde la reflexión de la prosa comienza a liberarse de las cadenas previsibles del pensar y se condensa en la llama fría, irrefutable por poética, del aforismo. Carrera 11 # 76-16.

Abro la verja, subo los escalones, toco el timbre. “Bienvenido, don Juan Gustavo”, y la voz comienza a desgranar su sabiduría:

Cuando el diálogo es el último recurso,
la situación ya no tiene remedio.

O aprendemos de la tragedia griega a
leer la historia humana, o no aprende-
mos nunca a leerla.

Quien cita a un autor muestra que fue
incapaz de asimilárselo.

Gracias, don Nicolás, pero en realidad
me gusta citarlo a usted.

Noticias de Gómez Dávila

Siguen llegando noticias del singular orbe que configura los *Escolios* de Nicolás Gómez Dávila. Ahora los tenemos como *Scholia to an implicit text*. Bilingual selected edition, con selección de Emilia Gómez, traducción de Roberto Pinzón y prólogo de Till Kinzel. Lo publicó Villegas Editores en el 2013.

Inician su aventura en inglés como en 2006 lo hicieron en polaco. Pero es en Alemania donde varias ediciones (1987, 1992, 1994 y 2003) dan cuenta de una recepción entusiasta a las cuales se añade en 2005 la traducción de sus *Notas* al alemán.

En 2001 salieron en italiano y en 2003 y 2005 en francés. Hay también una edición en España, saludada con entusiasmo por Fernando Savater. De muy pocos pensadores colombianos puede registrarse igual número de versiones en tan diversas lenguas. En todos estos volúmenes, prólogos, reseñas bibliográficas, debates, se

siente la complacencia por una escritura precisa y a la vez cargada de intensidad que vuelve una y otra vez sobre el desgaste con que el mundo moderno ha opacado una tradición clásica que de Grecia y Roma, para arribar al cristianismo, configuró en la Edad Media un mundo de valores y jerarquías, donde tanto el señor feudal como el obispo sustentaban un orden en cuya base el campesino, como lo ejemplifican tantas miniaturas en los libros de horas, producían de inmediato una sensación de luz y orden. De interdependencia mutua.

La Universidad de los Andes, por su parte, publicó también en 2013 un breve libro del arquitecto Francisco Pizano de Brigard (1926), amigo de muchos años de Gómez Dávila, donde agrupa una semblanza intelectual del mismo y reúne varias conversaciones con él, de los años 1964 y 1966.

Se entiende mejor la figura de quien tenía un almacén de telas en la calle 12, una hacienda colonial en Soacha, Canoas, con su respectiva iglesia, y que manejaba un Renault 4 para ir al Jockey Club desde su casa Tudor en la carrera 11 con calle 77. Un hombre alerta que ya entonces señalaba cómo la caída de Kruschev era el primer golpe de Estado que sucedía en Rusia luego de la Revolución, teniendo él todos los títulos legales válidos. “Nicolás observa que ese hecho es extremadamente importante dentro del Estado ruso y tiene que significar un cambio cuyas consecuencias y raíces desgraciadamente no podemos medir, porque desconocemos totalmente todos los aspectos internos de la política rusa”. ¿No alientan allí Glasnost y Perestroika?

De la remota política internacional pasamos a la muy próxima realidad colombiana. Tensa entre paradojas.

“La libertad que necesita el sistema capitalista para operar con eficiencia se consigue aquí, no por una política consciente del país, sino por la ineficiencia del Estado”. Para concluir: “La vitalidad del desarrollo depende en cierto grado de la ineficiencia de la administración. Es tan grave que sea muy eficiente como que sea muy ineficiente”.

Con la incorporación, en ocasiones, de Hernando Téllez, su humor, su gracia, la tertulia se enriquecía y agregaba nuevos tópicos. ¿Qué poemas, por ejemplo, deberían incluirse en una antología de poesía colombiana? Algunos sonetos de Arturo Camacho, de Jorge Rojas, “La Catedral de Colonia” de Juan Lozano y “Pro senectude” de Miguel Antonio Caro. Silva, Guillermo Valencia, algunas cosas muy buenas mezcladas con otras muy malas, Eduardo Castillo y el poema de Ángel María Céspedes dedicado a doña H. Soto del Corral.

En todo caso, una visión afable y próxima a una figura que ya se hablara de arquitectura, historia, tierras y dinero, su percepción partía siempre de una sociedad aún incipiente, con tradiciones muy cortas y volubles, que lo confirmaban en su vocación de lector a partir de hitos ya no erosionados por la uña del tiempo. *Historia de las guerras del Peloponeso*, de Tucídides y los *Ensayos* de Montaigne. Un admirativo tributo a Nicolás Gómez Dávila, a los cien años de su nacimiento. ■



Juan Gustavo Cobo Borda (Colombia)

Poeta y ensayista. Fue director de la revista *Eco* de Bogotá. En 2006 la Editorial Taurus publicó *Lecturas convergentes, un análisis de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*. También es autor de *Lector impertinente* (2004), *Lengua erótica* (2004), *Cuerpo erótico* (2005). Recientemente publicó *Breviario arbitrario de literatura colombiana* (Taurus, 2011).

NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA: EL NECESARIO PENSAMIENTO DE DERECHAS

DARÍO
RUÍZ
GÓMEZ

Con Nicolás Gómez Dávila podemos decir, aun cuando suene a pleonasma, que el origen de su pensamiento es el origen del pensamiento. La filosofía, recuerda Roberto Calasso, siempre parte de cero. Quien se ha hecho a sí mismo sujeto pensante es porque se ha reconocido en un itinerario de preguntas que el proceso de pensar irá deshilvanando en la medida en que el pensamiento no es lineal y surge cuando surge el interrogante, la vacilación que conmueve o afirma lo pensado. El proceso de Gómez Dávila es en este sentido un proceso de aproximaciones y tanteos, de contradicciones y aporías no resueltas, lo que lo llevará a exponerlas, pues quien expone está diciéndonos que su duda debe ser nuestra duda, ya que exponer es desencajar, demoler, rehuir el halago de la certidumbre, la pedagogía de esas filosofías que tratarán, anticipadamente, de convencernos de que hay salvación.

La biblioteca se convierte entonces no en ese peso muerto que remitiría a una apolillada erudición, sino que se transforma en una referencia viva y candente de aquello que se busca: de la intuición se pasa a la profundización de los interrogantes en un proceso de encontrar puntos de arranque, constataciones o equivocaciones, gracias a las cuales cada texto recuperado adquiere una inesperada vigencia. El rastro de un pensamiento que de sopetón viene a iluminar las sombras del presente es ya un resquicio que se abre en textos clausurados por el conformismo y la desidia. Recordemos a este respecto la tarea mayúscula de Giorgio Colli sacando a la luz el conocimiento vivo de una tradición necesaria que la pereza académica había olvidado. El escolio como la idea de un texto que se escribe al margen de los textos canónicos remite a la imagen del palimpsesto, a esa glosa que nace de una observación soberana y que intenta agregar nuevos significados a los significados primordiales del origen.

Se sitúa en este punto la discusión sobre el supuesto anacronismo del pensamiento de Gómez Dávila, enfocada, claro está, desde la óptica de un supuesto pensamiento progresista de izquierdas y, sobre todo, desde el punto de vista del marxismo-leninismo bajo la idea de Marx de que si la filosofía se contentó con ser una mera explicación de la realidad, ahora debe tratar de transformar el mundo a partir de la revolución proletaria. Con lo cual, y de manera tajante para la filosofía, ya no existe el individuo, el sujeto que piensa bajo su responsabilidad, y, simplemente, se pone al servicio de la praxis política. Solamente el realismo mágico podría explicar el hecho de que aún hoy en Colombia este marxologismo haga presencia, ya degradado hasta lo caricaturesco, como el argumento de juicio desde el cual se juzga a un hombre y un pensamiento calificándolo de reaccionario o de revolucionario y decretando el silencio sobre lo que el activismo político califica de reaccionario. En este sentido, la crítica que Gómez Dávila hace del comunismo es, entonces, la crítica a una idea sobre la realidad social degradada rápidamente en dogma intolerante, en refugio de activistas sin imaginación que pretendieron, a través de la lucha armada, darle una supuesta lógica a la Historia y una respuesta definitiva a las preguntas eternas del ser humano mediante la panacea de una supuesta sociedad sin clases.

¿No han hecho una crítica demoleadora del comunismo, a partir de dolorosas experiencias personales, pensadores como Merleau-Ponty, Camus, Koestler, Cioran, Milosz o Todorov? Colocar a Dios en el centro de su pensamiento constituye, frente a ese “progresismo” que pretendía hacer tabula rasa de la herencia cultural de Occidente, la restitución de la metáfora primordial de la cultura occidental a través del cristianismo, como oposición radical al intento de destruir la noción del individuo como sujeto responsable, la destrucción de lo sagrado como construcción necesaria de la relación del hombre con la tierra y el cosmos y generadora de una ética. El

Dios de Gómez Dávila es el Dios de San Agustín, de Santo Tomás, de Abelardo, de San Isidoro de Sevilla, ese Dios que está como artífice de la poesía del románico, de lo sublime del gótico, ese Dios que responde con la magnificencia del barroco a la torturada austeridad del puritanismo protestante. Es aquí donde el pensamiento de Gómez Dávila hace más afirmativo su nexos necesario con esta herencia sin la cual no podría explicarse la filosofía moderna, la noción del individuo como indagación permanente sobre el ser y el existir, sobre las paradojas de la virtud y la tarea de la poesía como posibilidad de rescate de las imágenes perdidas. O sea, sobre la necesidad de la belleza como presencia viva del espíritu. ¿No es el concepto de “la noche oscura” de San Juan, como el adentrarse en uno mismo, el asomarse primero a nuestras profundidades, lo que plantea la individualidad del conocimiento?

Cabe aquí la necesidad de un rigor semántico para no identificar este catolicismo con las perversiones a que lo sometió el ultramontanismo, la beligerancia del clero por encima de las doctrinas de la Iglesia y cuya nefasta influencia propagó la abominable idea de que mantener en la ignorancia a los fieles —curiosamente algo similar a lo que después propugnarían los regímenes comunistas— era preservarlos de caer en el error, en los peligros de la cultura. Nada tiene que ver el catolicismo de las grandes preguntas y los grandes desafíos con esta perversión ideológica que, curiosamente, renueva en nuestros días el dogmatismo comunista con su odio a lo que considera el subjetivismo pequeño burgués. Y nada tiene que ver el catolicismo de Gómez Dávila con la derecha fascista de la acción francesa pero sí con el pensamiento de Pascal y con el catolicismo que desde el siglo XIX se convierte en réplica al materialismo científico, al materialismo marxista y, sobre todo, al nihilismo. Cuando Gómez Dávila declara que “el catolicismo es mi patria”, se está refiriendo claramente a esta tradición donde, frente a la muerte de Dios como condición de lo moderno, se

cierran los caminos a la esperanza del ser humano reducido a teorías abstractas, abocado al holocausto irremediamente.

El catolicismo es la universalidad —ser católico y romano en una comunión— concedida al alma de todo ser, que no diferencia ricos de pobres, que le concede al más olvidado de los seres humanos la comunión en una participación renovada y permanente, mientras que el marxismo solo tiene en cuenta a la clase obrera como una clase internacional, y únicamente reconoce en el proletario a una identidad que es política pero no humana. El catolicismo es la única religión donde conviven los extremos de la ortodoxia y la heterodoxia, el desafío del blasfemo y la sensualidad del amor a Dios, como en la Santa Teresa de Ávila de Bernini. Gómez Dávila se reconoce entonces en este individualismo que desde Abelardo hasta Montaigne levanta los ojos al cielo y pregunta por el rostro de Dios. Es aquí donde se puede pregonar un concepto de aristocracia referido al elegido que sabe llevar hasta sus últimas consecuencias el itinerario de preguntas que lo ha lanzado para siempre a adentrarse en la noche oscura que supone todo proceso de conocimiento. Y el elegido es aquel que frente a la vulgaridad reinante sabe que la prudencia y la modestia son los mejores argumentos para no caer en distracciones que lo aparten de ese estar en sí mismo.

No hay que olvidar que con la incorporación de un yo que se define moralmente irrumpen las pasiones tristes como la envidia, el rencor, pero también la compasión, la piedad, límites, fronteras, extramuros del alma. “La tolerancia, la benevolencia —señala Gómez Dávila—, la simpatía indiferente, la amplitud y la plasticidad de la inteligencia, quizás impliquen una lamentable degradación del carácter”. Es la reacción lógica de un gran espíritu ante la medianía que acecha. Precisamente, E. R. Curtius recuerda que lo propio del odio español hacia la inteligencia se da como “aristofobia”. El gracejo, el chiste malintencionado, muestras de la supuesta ingeniosidad de los infiernos municipales, armas de los espíritus menores

encarnados por la pseudointelectualidad, van adoptando en el tiempo diferentes rostros, pero la inquina, la animosidad del mediocre siempre son las mismas. Ante ideólogos de ocasión, cronistas amables, o sea, nuestro cuadro intelectual de siempre, la cólera moral ha sido desconocida, la ira del ofendido ante la medianía. Gómez Dávila es heredero de la cólera de un León Bloy, del catolicismo sublime de Charles Peguy, incendiarios defensores de la fe católica, de la reivindicación de Dios frente al caos organizado de los anarquistas y revolucionarios, de los defensores de una ciencia atea, caminos hacia el gregarismo, hacia la sumisión, hacia los *pogrom*.

El señalamiento de que Gómez Dávila es ajeno a las circunstancias sociales y políticas de su tiempo no es cierto, desde luego, y está basado en la desgastada idea marxológica de que el pensador, como ser histórico, debe hacer parte de la acción política y no sustraerse a pensar, solamente. Combatir el fanatismo religioso, el ultramontanismo clerical que llenó de cementerios la geografía del país, fue una tarea que su pensamiento llevó a cabo recordando siempre la vigencia de este catolicismo capaz, como en León Bloy, de criticar abiertamente al Papa León XIII, y lo continuó haciendo frente a las perversiones que su lucidez le permitió detectar a tiempo en el revolucionarismo comunista y su idea de lucha armada, en las falsedades de textos doctrinarios donde se disfrazaba una desconocida y aterradora capacidad de justificar el terrorismo como parte de las estrategias de guerra. Recordemos la energía moral de un Jacques Maritain condenando abiertamente cualquier totalitarismo. “Actuar sobre la Historia —nos recuerda Gómez Dávila— no es tanto modificar acontecimientos prácticos como acuñar en un gesto, en una obra, en un libro, un significado eterno”. Feliz coincidencia con la concepción que Walter Benjamin tiene de la historia: “salvar un recuerdo que está en peligro”.

Confundir la filosofía con la actividad académica de los llamados filósofos es

un error muy frecuente en nuestro mundo académico, pero en nuestro mundo revolucionario lo sigue siendo el confundir el pensamiento con la sociología política, con la llamada politología, disciplinas encargadas de clasificar a los seres humanos para negar su libre albedrío porque la historia propiamente dicha se pone de manifiesto a través de silenciosos efectos colaterales, de derrumbes espirituales, de sofocados sollozos que solo detectan los poetas perseguidos o los pensadores negados. El ojo que observa desde las sombras, oculto a la multitud vulgarizada, descubre y pone de manifiesto desde su libertad conquistada la farsa cruel de una historia planteada como una presunta ciencia que obedece a leyes inmutables. ¿Contra quién van los dardos que dispara la ironía de Gómez Dávila sino contra aquellos que bajo un lamentable mesianismo lanzaron a la muerte a millones de personas?

Se da una feliz coincidencia entre esta ironía que sacude la pereza mental de los comisarios criollos y la arrogancia con que Karl Kraus enfrenta y desnuda los vicios de una sociedad lanzada al abismo, con que analiza las raíces del provincianismo satisfecho, raíz misma del mal, con que analiza las perversiones implícitas en la retórica política que utiliza el nombre del pueblo, de las masas, para sus propios fines. Esta visión crítica es lo propio de la filosofía como necesidad de constatar un estado real de los hechos, las falencias pero también los logros del pensamiento en su lucha contra lo inhumano. En lo humano se da siempre la mueca de la amargura que viene de las comprobaciones de la finitud, de la imagen inevitable de la muerte, de la tarea kierkegaardiana de saber que Dios no existe como

algo dado sino que constituye una búsqueda permanente de Él en nosotros.

El pensamiento de Gómez Dávila se inscribe no en el anacronismo —como lo es hoy el mesianismo comunista— sino en la anacronía que es el rescate consciente de los valores que continúan vivos y nos son necesarios para aclarar el presente. “Católico y latino, le horroriza el desorden, el desequilibrio, el sentimentalismo, el espíritu protestante y revolucionario”. Esta definición que hace Jacques Maritain de León Bloy, citado en los *Diarios* de este, es, creo, la definición más acertada de lo que es Nicolás Gómez Dávila. Una de las características de la manera como el consumismo actual ha ido degradando el lenguaje es la manera como se recurre al eufemismo para no decir la verdad, como se recurre al cliché para evitar la tarea de buscar la verdad mediaticizada por la publicidad. Rótulo al uso es el aireado cliché del llamado derecho a la diferencia por parte de minorías étnicas o sexuales atomizadas. ¿De qué manera puede Gómez Dávila reclamar el derecho a la diferencia de un pensamiento que radicalmente se opone a esa medianía? ¿Por qué el ensañamiento del extremismo de izquierda contra este pensamiento que efectivamente conmueve sus ideas y creencias? Hay en este pensamiento un desafiante individualismo que naturalmente ofende a ese conformismo político que pasó de las exigencias de la dialéctica a la religión atea de un comunismo sin imaginación. ¿No estará al fondo de estos *Escolios* la presencia inconfesada de *El único* de Stirner, ese texto incendiario, admirado pero prohibido por pensadores como Marx y por la decencia burguesa desde el siglo XIX? ■



Darío Ruiz Gómez (Colombia)

Cuentista, poeta, novelista y ensayista. Su más reciente publicación, la antología de sus cuentos hecha y traducida por Peter Schultze-Kraft y lanzada en Berlín en 2012.

EL AMANECEER Y EL DESEO

A Eufrasio Guzmán

FELIPE
RESTREPO
DAVID

Al morir, alrededor de 30 mil libros componían el mundo de Nicolás Gómez Dávila (1913-1994). Una biblioteca tan grande como la que durante su vida reunió Alfonso Reyes; y si para este era su “capilla alfonsina”, para Gómez Dávila era su santuario, el lugar de sus peregrinajes. Una biblioteca hecha durante más de sesenta años, con lo selecto de la cultura europea; y cada autor en su lengua original: no creía en las traducciones. ¡Cómo se lamentaba de no haber aprendido ruso para conocer a Tolstoi!, aunque en sus últimos años estudiaba danés para entrar en los misterios de Kierkegaard.

En algunas fotografías uno lo puede ver al lado de inmensos y casi doblados estantes, como frutos maduros listos para desprenderse; al frente, su calentador y una larga sábana, que protegen sus piernas de garza. Y esa mirada de animal inofensivo, un tanto sonriente, solazado en sí mismo, acurrucado, en paz. Tranquilo: de sí y consigo mismo. Y una luz suficiente, como iluminando lo preciso en ese recinto; ni resplandor ni penumbra; puro equilibrio de lo apacible, acaso de lo tenue. Y entre las preferencias de lector, siempre Grecia:

El mejor libro de aventuras marítimas es la *Odisea*,
el mejor libro de aventuras terrestres es la *Anábasis*
(*Nuevos escolios I*).

Si hubiera que elegir entre todos los libros el
más grande, yo elegiría *Historia de las guerras del*
Peloponeso (*Notas*).

Pero entre esa actitud contemplativa de unos ojos
sin afán y de unas piernas que duermen en su calma,

aparece una tormenta silenciosa, como esas que sin anunciarse ya lo arrasan todo. He ahí el verdadero movimiento. Libros que como ríos llevan a diferentes cauces, a profundidades que se han intuido en esas corrientes de negros barros. Barros que son el fondo de la propia alma.

Leer sin comprometerse no es más que una futilidad laboriosa. Todo libro debe tener para nosotros la faz indeterminada de un destino y toda lectura debe dejarnos más ricos o más pobres, más dichosos o más tristes, más seguros o más inciertos, pero nunca intactos [...] Todo libro que no encuentra nuestra secreta carne, desnuda, irritada y sangrante, es un mero refugio transitorio (*Notas*).

Esa intensidad en la lectura es la actitud esencial en Gómez Dávila: el deseo. La fuerza con que se camina, se ama, se permanece y se arriesga es la verdadera medida del alma y del cuerpo. El deseo es el origen de las ideas, de las emociones, y no escatima ni da treguas, no mezquina ni espera. Entrega cuanto tiene en sus manos a cambio de nada; se rinde sin promesas, y puede agotarse en su propio presente sin volver al pasado ni desesperar por futuros hechos de humo; es el ímpetu y el vigor con que se nos lanza: solo dependerá de nosotros el tiempo que seamos capaces de permanecer en ese vuelo.

Es la vida la que vibra y bulle en ese querer que no duda de sí: "Toda verdad va de la carne a la carne" (*Escolios I*). El deseo se siente ansioso, corriendo y gritando, a pleno sol; porque así, y solo así, es la alegría de la piel desbordada. Es volcánico, sofocante e impulsivo. De otra manera no hubiera podido ser ese mundo de libros de Gómez Dávila: al interior, en el cuerpo quieto y sereno, estallaba el fuego.

No era movimiento para solo agitarse, como quien da vueltas en un cansancio infinito, sino para elevarse y encontrar sentido, y, sobre todo, para hallar placer, para colmar la pasión que brinca latiendo en los ojos; es el juego del que salta en los bordes

del abismo, sin miedo ni vértigo, solo por desafío, mirando de frente al vacío. Ahí está el guerrero y su sangre rebelde.

Mejor no ser nunca nadie, mejor no ser nunca nada que matar en nosotros el deseo, que extinguir nuestra sed (*Notas*).

Una sed que anhela aguas abundantes y hondas, aunque solo logre oír un leve rumor de agua; y no importa que esa sed no llegue al oasis, sola en su desierto puede presentir esa humedad que la insufla de ánimo, de viento para continuar, pues toda sed jala con más sed. Y tampoco importa el tamaño; cuando el deseo vive, aunque sea de sí mismo, ya hay un principio, un partir, y cualquier horizonte puede vislumbrarse al dar el primer paso.

De lo importante no hay pruebas sino testimonios (*Notas*).

Así, nuestro cuerpo es narración, relato de las emociones de los días; y cualquier pensamiento que pretenda ser palabra de ese deseo solamente puede vibrar con la sangre; que transpira ante el quejido ahogado; que se oculta y se temple ante el sollozo. Esa, nuestra realidad: "Carne del mundo, donde la carne resucita" (*Textos*). Cuerpo sensual y erótico que es soberano de sí, sin restricciones.

Proclamarnos autónomos es no querer más amos que el vientre y el sexo (*Nuevos escolios I*).

Aunque esa servidumbre del deseo jamás es el exceso que irrita y agota hasta la repetición tediosa. Se trata de la sensualidad griega que Gómez Dávila creía, con fe espiritual, como la más alta expresión del cuerpo: una ética de la vida en busca de la armonía y del equilibrio, musicalidad del gesto amoroso.

Que ese cuerpo que duerme abandonado junto al nuestro y esa dulce curva que nace en la nuca y fluye hasta el vientre no perezcan (*Notas*).

Una poesía y unas ideas que se fecundan en el pensar pero que solo a través del cuerpo se hacen forma filosófica; de otra manera no habría más que aridez, infertilidad. Un pensador que, en realidad, es un artista:

La mano que no supo acariciar no sabe escribir (*Nuevos escolios I*).

Y en ese gesto de acariciar que es el escribir, hay un estado ineludible: “Las palabras llegan un día a las manos del escritor paciente como bandadas de palomas” (*Notas*). Pero un esperar que es vivir, y vivir es el corazón mismo del pensar. La palabra se forja, única e irremplazable, en una invisibilidad que luego lo sustentará todo, y de la que se verá esa dura punta de diamante que es el aforismo.

Así, no hay desarrollo sino resultado, pero solo como sugerencia y alusión. Ese es el estilo conciso, contenido y elíptico de su prosa que puede mostrar, de una idea, su parte más madura o apenas su inicio: el resultado, entonces, es aquí un final pero también un origen. La brevedad es como esa imagen de las poternas con las que tanto se identificaba Gómez Dávila; esas puercecitas en las esquinas, o en los lugares más inesperados, que comunican, como atajos, a otros cuartos o a otras salidas.

Una brevedad que es consideración y respeto: no cansar con lo prolijo, no llevar hasta el hastío; detenerse antes, tal como lo hace el deseo, que rodea como animal atento y quieto, para después atravesar los caminos inusitados. Las poternas se abren no solo al que sabe esperar sino al que sabe ver; y, sobre todo, se cierran rápidamente ante aquel que no se atreve. Por eso, la escritura de Gómez Dávila quiere ser sencilla pero impredecible; construida con palabras comunes que dibujan otros mundos más allá de los que trazan.

Además, una escritura que se empeña en mantener su temperatura con los matices de un tono que va de lo irónico a lo trascendental; con un perfecto control de la gramática, que es más de artesano que de

La escritura de Gómez Dávila quiere ser sencilla pero impredecible;
construida con palabras comunes
que dibujan otros mundos más allá de los que trazan.

erudito; y con una tensión racional que sabe que la claridad es la prueba irrefutable de la madurez de las ideas.

Y fue esa poética de la brevedad la que lo llevó, precisamente, al escolio: “La vida escribe sus mejores textos en apéndices y márgenes” (*Sucesivos escolios*). Lo implícito es la vida misma, la biblioteca que también hace parte del cuerpo y del alma. Escribir los escolios es creer en la humildad, en el fragmento, en la realidad inconstante que completamos con la imaginación; no es saberse menos sino pequeño; y en esa pequeñez no andar atrás de la vida; más bien, es ubicarse a su lado, y caminar paralelo a ella.

El escoliasta se permite sus secretos porque, al fin y al cabo, de ellos está hecho; sus textos también son sus silencios. Es pretender tener un volumen bajo, una modulación delicada pero nunca vacilante (acaso como el epistológrafo, el diarista o el reseñista). En todo caso, una escritura sin más: “Literatura es todo lo que está escrito con talento” (*Sucesivos escolios*). En la que se ha entregado todo, cuando es verdadera; y que por eso jamás podría mentir, ni siquiera cuando calla. Entre su paciencia, su lentitud, su madurez, el escolio es uno de los registros del solitario:

Humildemente acepto que me circun-
de un ancho silencio; pero haced, Dios
mío, que las palabras pueblen mi so-
ledad y labren en ella sus ricas mieles
(*Notas*).

Pero la paradoja reside en que, en este tipo de prosa, la personalidad del que escribe no podría separarse de su propia palabra,

porque es de su deseo, su erotismo, su pensar, su lengua, de lo que está hecha; y, para este caso, Gómez Dávila no era un hombre ordinario que pudiera pasar inadvertido. Había en él un carácter de hombre que nunca dejó de buscarse, de preguntarse y de andar por su mundo, con una tenacidad que rara vez encontramos.

¿Quiénes suelen tener la valentía de ver su vida a la cara? ¿De darle nombre a sus miserias? ¿De sacudir su desolación? ¿De intentar no mentirse cada mañana? ¿De vivir la propia vida con dignidad pero sin soberbia, y sin querer cambiarla por la de los demás? ¿Qué pocos son los que se atreven a cambiar su envidia por admiración! ¿Qué pocos son los que renuncian al centro para volverse orilla! Los escolios de Gómez Dávila son también el testimonio honesto y feroz de su lucha interna:

Cuidémonos de llamar “aceptar la vida” aceptar sin resistencia lo que degrada (*Sucesivos escolios*).

No somos la suma de nuestros actos. Somos la integridad de nuestro secreto cristal, o su más secreta fisura (*Nuevos escolios I*).

Su entrega fue total y su fidelidad inquebrantable. Su alma brilló por su fuerza de viento que arremete. Por eso, leer a Gómez Dávila es conversar con un hombre que nos ofrece su confianza y también la reserva de las confesiones; es detenerse en sus gestos, discordar, molestarse, renegar, regresar a la primera palabra, no llegar al fin,

hundirse en los silencios; pero siempre en el ademán amistoso, pues quien ha elegido la orilla, el margen, es porque ha optado por el respeto y la humanidad: el escoliasta, antes que en la escritura, se entrenó ante todo en el escuchar. Visto así, su palabra no tiene cómo opacarse. Y dentro de sí, guardaba y cuidaba esa conciencia:

No es una obra lo que quisiera dejar. Las que me interesan se hallan a infinita distancia de mis manos. Pero un pequeño volumen que, de cuando en cuando, alguien abra. Una tenue sombra que seduzca a unos pocos. ¡Sí! Para que atravesase el tiempo, una voz inconfundible y pura (*Notas*).

Alguna vez él mismo dijo que su vida solo podía encontrarse en dos puntos, y solo en ellos sentía la plenitud y el equilibrio que durante tantos años había buscado. Uno de ellos era la idea, el continuo pensar, el vivir los problemas de la filosofía, sus principios y normas, como cuestiones irresolubles y por eso mismo siempre fecundas: un río que no llega nunca a su mar porque, ya dentro de sí, ha sido ese mar.

El otro no era más que la voluptuosidad, ese erotismo inagotable del instante: el cuerpo tibio de mujer que cubre de placer, en la noche que abraza, en la respiración que se roba. Así, para Nicolás Gómez Dávila no había más que su amanecer, que lo podía hallar ante ese problema insoluble o ante el cuerpo amado. Un amanecer que no era despertar sino arribo en ese viaje de la noche y del deseo. ■



Felipe Restrepo David (Colombia)
Ensayista. Estudió filosofía en la Universidad de Antioquia y una maestría en Literatura en la Universidad de São Paulo. En 2008 publicó *Conversaciones desde el escritorio*.

 *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



[Ir a contenido >>](#)

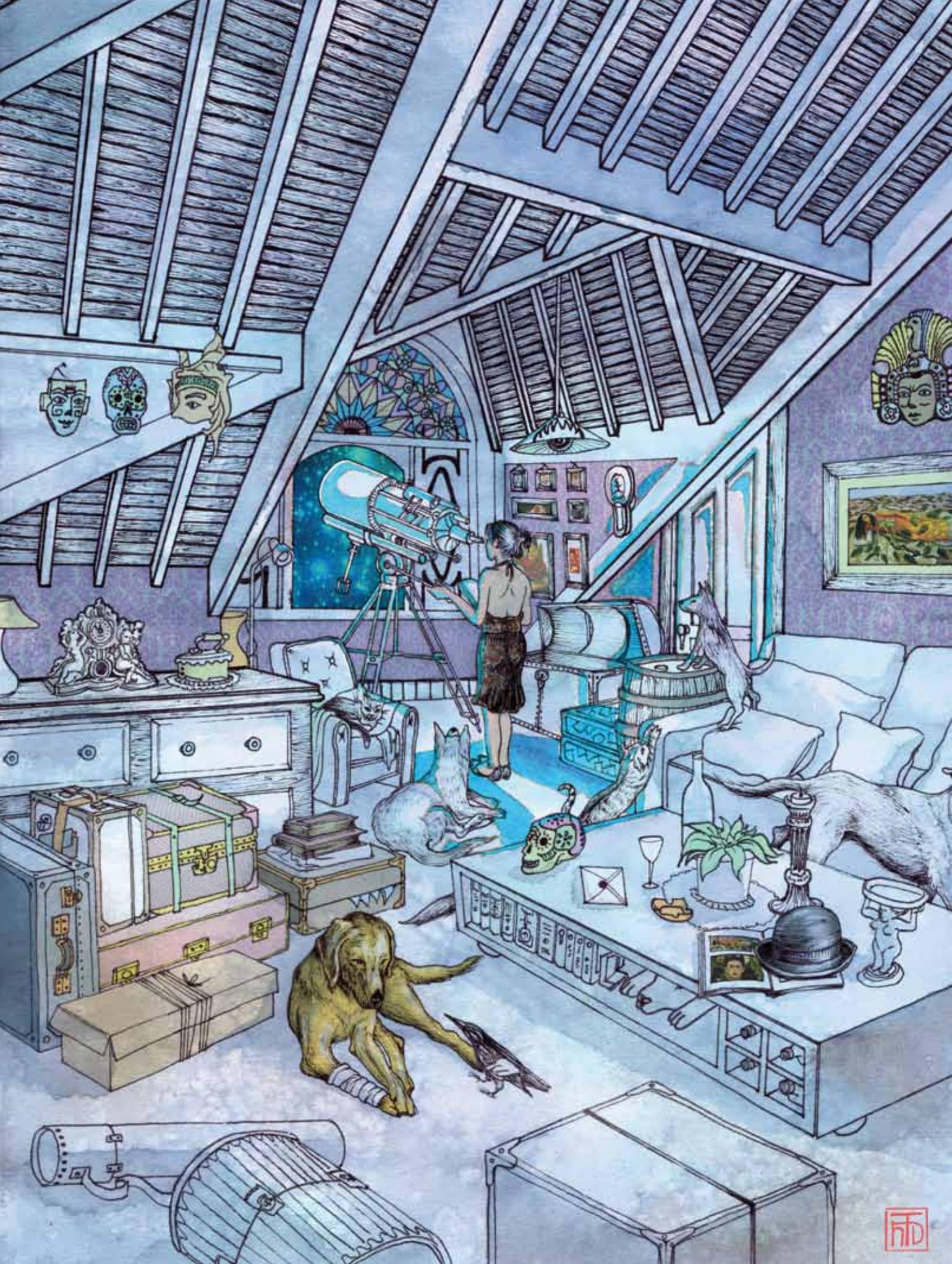
ZANCUDOS Y GALAXIAS

ILUSTRACIÓN: TOBÍAS

JUAN
FERNANDO
MERINO

Glenda Millhouser llegó a la Casa del Arrayán un miércoles de principios de junio poco después de las campanadas de medianoche. Yo estaba despierto, de nuevo desvelado como tantas y tantas veces durante aquellos primeros días en Tepoztlán, y desde el balcón de mi cuarto presencié atónito su desembarco en el patio del hostel. Porque se trataba de un desembarco en toda regla: en una época en que las personas viajaban cada vez más livianas, con una maleta, dos a lo sumo, a veces solo una mochila, Glenda parecía haber llegado con la casa a cuestas. De la camioneta de mudanzas que la trajo desde el aeropuerto de Ciudad de México vi salir maletas, maletines y cajas de distintos tamaños, así como un enorme y vetusto baúl y un tubo de cartón como los que usan los pintores para transportar lienzos, pero mucho más ancho y al menos el triple de largo de los que yo había visto.

Miguel Ángel, el propietario del hostel, me contaría la mañana siguiente que Glenda era una astrónoma irlandesa —joven, atractiva y melancólica a juzgar por las fotos en Google— que venía con la intención de quedarse en el lugar una temporada larga, y que el tubo aquel contenía una sección de un telescopio de buen diámetro que traía desarmado.



*

La Casa del Arrayán era una propiedad de dos hectáreas y media en el sector noroccidental de Tepoztlán —muy cerca de la carretera que va de Cuernavaca a Taxco—, que albergaba tres casonas variopintas de muy diversos estilos, colores y materiales, un jardín en forma de diamante con un estanque pequeño en el medio, dos patios, un huerto de plantas comestibles, medicinales y aromáticas y, desde luego, un arrayán alto y frondoso.

Miguel Ángel Toledo, el propietario y administrador del sitio, era un entomólogo de unos sesenta y cinco años, oficialmente retirado tiempo atrás aunque seguía escribiendo para revistas especializadas y conduciendo investigaciones para un laboratorio de Minnesota (en aquel entonces sobre las larvas de los zancudos). De joven había viajado extensamente, por muchos países, y para él y los amigos que lo visitaban de distintas partes del mundo se reservaba una de las tres casas, Villa Magnolia. Para alquilar contaba con cinco habitaciones en Villa Caracol, donde estaba alojado yo —la más grande y antigua de las tres construcciones— y con seis en Villa Fragata, de las cuales Glenda había reservado las dos del piso superior, más la buhardilla, donde instalaría el telescopio.

Yo me había retirado a la Casa del Arrayán por un par de meses para leer y reposar, tratar de terminar mi segunda novela y escapar por un tiempo del estruendo y la contaminación desesperantes del D.F. Y si he de ser franco, sobre todo para escapar de los lugares en los cuales había transcurrido una relación de pareja que se fue al carajo al cabo de año y medio.

Por su parte, Glenda llegaba a Tepoztlán por tiempo indefinido y para escapar de algo muchísimo más complejo y doloroso, como me enteraría después.

*

Durante las primeras semanas de aquel verano la vida transcurría lenta y plácida en la Casa del Arrayán. Llegaban y se iban los huéspedes de Ciudad de México que venían por el fin de semana, los mochileros que se quedaban cuatro o cinco días y los visitantes que venían atraídos por la celebridad de Tepoztlán como lugar de convergencia de fuerzas cósmicas o para aprender del conocimiento ancestral de los indígenas de la zona sobre las plantas y sus efectos para curar y dañar. Los únicos que continuábamos allí día tras día, semana tras semana, éramos Miguel Ángel, Glenda y yo, cada cual en lo suyo. Nos limitábamos a saludos breves y a un intercambio mínimo de palabras. A veces hasta se pensaría que tratábamos de evitarnos. Y ni siquiera teníamos la disculpa del idioma, pues tanto Miguel Ángel como yo habíamos vivido en países de habla inglesa.

No dejaba de ser una situación curiosa: mientras que Glenda se encerraba con su telescopio en la buhardilla a explorar durante horas galaxias lejanas y planetas desaparecidos y Miguel Ángel se encerraba en el laboratorio del sótano a indagar el comportamiento de los zancudos y su prole, desde mi cuarto del tercer



Hasta que una vez coincidimos los tres por casualidad en el bar El Mango de la plaza Velarde. No hubo más remedio que sentarnos a la misma mesa y hablar de cada cual. En un principio nada profundo ni revelador, por supuesto; poco más que las coordenadas básicas.

piso yo buceaba en mi interior tratando de encontrar en el pasado las raíces de mi desasosiego y los posibles derroteros de una novela que se negaba a cuajar.

En un momento dado, creo recordar que a mediados de julio, empecé a encontrarme con mayor frecuencia a Miguel Ángel o a Glenda en el jardín o en el camino de regreso a casa, y entonces hablábamos del clima, las noticias políticas o policiales, las elecciones y otros temas intrascendentes.

Hasta que una vez coincidimos los tres por casualidad en el bar El Mango de la plaza Velarde. No hubo más remedio que sentarnos a la misma mesa y hablar de cada cual. En un principio nada profundo ni revelador, por supuesto; poco más que las coordenadas básicas. Fue así como Glenda nos habló de su pasión desde muy joven por la astronomía, de que se había marchado de su casa familiar en Limerick antes de cumplir los 18 años, de su boda con un profesor de antropología de la primera universidad a la que asistió y de su divorcio dos años después. También nos contó que le había hablado de Tepoztlán y de la Casa del Arrayán una filóloga colombiana que se había alojado allí varios años atrás mientras preparaba una disertación y con quien había coincidido durante un seminario en la universidad de Essex. Glenda nos confió que se había enamorado del sitio de inmediato, en cuanto vio en Internet las fotos y leyó las poéticas descripciones —redactadas por el propio Miguel Ángel— de los conceptos para su diseño, de los detalles de decoración y paisajismo y de cada uno de sus rincones. Por eso estaba allí.

Yo opté por escuchar en lugar de hablar, como siempre, como casi siempre, y solo platiqué tangencial, superficialmente sobre las clases de literatura que impartía en la UNAM, sobre el argumento de mi primera novela (las ventas no habían sido tan malas) y el supuesto argumento de la segunda, sin revelarles que estaba completamente atascado en el intento y que a lo mejor no salía a flote por más tiempo que pasara recluido en Tepoztlán.

Miguel Ángel, animado por los tequilas y ufano con los elogios de Glenda, se explayó en historias sobre la compra, planeación y construcción del sitio, sobre los curiosos, a veces desmesurados inquilinos que a veces llegaban al lugar y sobre algunas de las celebraciones y rituales más memorables que habían tenido lugar en sus predios. Únicamente hacia el final de su monólogo se notó en su mirada una sombra de desazón cuando empezó a hablarnos de su tercer divorcio, de cuánto le había costado aquel largo proceso anímica, personal y sobre todo económicamente, hasta el punto que se había visto obligado a tomar

una segunda hipoteca el mes anterior. ¡Pero vendrán mejores tiempos y por lo menos gozo de una salud de roble!, dijo alzando su vaso de tequila para brindar una vez más.

De repente, para gran asombro nuestro, Glenda, que solo había tomado dos cervezas y una copa del tequila de Miguel Ángel, se soltó a hablar de su pasado, o más exactamente de sus dolores y sus pérdidas, como si se acabara de abrir una esclusa y necesitara sacar todo afuera.

—¿Saben una cosa? —nos dijo, bajando la voz—. Nada de lo que les dije es verdad. No, no es eso... Lo que pasa es que no es la parte importante de la verdad. Porque lo que importa es el daño que me hizo mi padre desde que tuve uso de razón y aún más desde que tuvo uso de mi cuerpo. Era un bruto, un ignorante, un inútil. Que ni siquiera tenía la excusa de actuar así por culpa del alcohol porque nunca consiguió ser nada, ni siquiera alcohólico. Y luego, cuando logré salir de casa, el daño que me hizo Edward, el hombre con el que me casé, un académico eminente, un antropólogo de renombre. O sea, que nada nos salva de nada, nada nos exime de hacer el mal, ni la ignorancia, ni la sapiencia ni nada. He llegado a pensar que ese tipo fue más deleznable que mi padre, porque además de tener títulos universitarios y de haber viajado por muchos sitios era antropólogo de profesión, alguien que en principio debería tener comprensión y compasión de otras personas, más aún de las allegadas. Todo lo contrario... Si les cuento esto es para que entiendan quién soy y por qué estoy aquí. Necesitaba salir de Irlanda, lo más lejos posible de mi padre, de Edward y de todos los demás hombres que alguna vez me buscaron. Necesitaba una casa, un hogar temporal, un abrigo, un sitio en el que pudiera estar a salvo hasta que consiga volver a la vida. Por eso estoy aquí. Por eso pienso quedarme.

Después de aquella andanada, Glenda no dijo una palabra más. Miguel Ángel y yo no teníamos idea de cómo responder o qué decir, de modo que no dijimos nada. Unos minutos después, Giacomo, el dueño de El Mango, empezó a recoger las cosas para cerrar el local. Nos pusimos en pie para marcharnos. No regresamos al hostel juntos; salimos en distintas direcciones los tres. No volvimos a coincidir en ese bar ni en ningún otro.

*

La víspera de mi regreso a Ciudad de México para reiniciar mis labores en la Universidad Autónoma, Glenda se apareció en la Casa del Arrayán con el tercero de los perros callejeros. Desde luego, la tempestad se veía venir y esta vez el enfrentamiento entre ella y Miguel Ángel iba a ser tremendo.

Cuatro días atrás Glenda había llegado hacia el final de la tarde con un cachorro enclenque y enfermo que encontró vagando en busca de comida cerca de la Plaza Central de Mercado. Miguel Ángel volvió a casa cuando

Glenda se apareció en la Casa del Arrayán con el
tercero de los perros callejeros. Desde luego, la
tempestad se veía venir y esta vez el enfrentamiento
entre ella y Miguel Ángel iba a ser tremendo.

ya Archibald estaba bañado, peinado y perfumado, y le cayó en gracia porque desde un primer momento el recién llegado hizo buenas migas con Natasha, una Cocker Spaniard que heredó de su segunda esposa. Aunque las normas que regían la presencia de mascotas en la Casa del Arrayán eran muy estrictas, le dijo a Glenda que Archibald sería admitido siempre y cuando se cumpliera con todas las normas de vacunación y cuidados sanitarios, recolección de excrementos y control de ruidos, particularmente a partir de las nueve de la noche. Y siempre y cuando fuese el único y el último animal que Glenda traía a los predios durante su permanencia en la Casa del Arrayán.

No fue así y dos días después, al abrigo de la oscuridad de las diez de la noche, Glenda introdujo subrepticamente en casa un carrito de supermercado que llevaba en su interior un corpulento perro Labrador con una pata vendada que ocultaba la fractura que había sufrido al ser arrollado por una motocicleta. Glenda, me enteraría más tarde, en vista de que nadie más actuaba, lo había recogido después del accidente, lo había llevado al veterinario y había pagado la cirugía. Cuando la mañana siguiente Miguel Ángel alcanzó a ver a Toby que orinaba junto al huerto con la ayuda de Glenda, se enfureció, como nunca lo habíamos visto, y ordenó que el animal se marchara del sitio ese mismo día. Si no, se tendría que ir ella.

Glenda no dijo nada, ni una palabra, a pesar de la sarta de reclamos del hostelero; con la mirada baja regresó a Villa Fragata y a su buhardilla, y durante dos días y medio no volvimos a verla a ella ni a sus dos perros en ningún lugar del predio. De alguna manera se las estaba arreglando para lidiar con las necesidades de sus mascotas y las suyas propias tras las puertas de su enclave.

La noche del día que volvió a casa con el tercer animal, una perrita gozque de orejas puntiagudas que sufría de una extraña infección en la piel, antes de que Miguel Ángel volviera a casa, antes de que explotara la próxima e inevitable discusión entre los dos, Glenda llamó a mi puerta y pidió que subiera a su buhardilla para hablar.

*

—Te voy a decir una cosa: yo en la vida he perdido mucho, muchísimo, pero ya nadie me va a quitar nada más, mucho menos Miguel Ángel. Por más que lo intente no va a lograr apartarme de los seres que más me necesitan, de los más vulnerables, de los únicos que me aman sin condiciones. ¿Y sabes otra cosa?; si es necesario, voy a tomar medidas extremas. Quiero que entiendas algo: esos

animales no me los van a quitar y no van a salir de aquí. Y yo tampoco. ¡Ya verás! Y no me importa lo que haga falta hacer.

*

Cuando regresé de visita a mediados de noviembre, Glenda había contratado a Dorotea, una joven indígena de Tlayacapan, para que se encargara de la cocina principal de la Casa del Arrayán y le ayudara con el cuidado de seis perros adultos y cuatro cachorritos, de las dos gatas, Julieta y Matilda, y de un estornino de nombre Freddy cuya ala rota comenzaba a sanar. Miguel Ángel también parecía estar sanando, aunque muy lentamente, de una enfermedad de origen desconocido —los médicos no se ponían de acuerdo— que había comenzado a afectarlo unos meses atrás. Aún no estaba en condiciones de levantarse de la cama, así que Glenda se encargaba de servirle las comidas que Dorotea preparaba con esmero, de traer y llevar su correo, de administrarle las medicinas y de ayudarle con los trámites legales para el traspaso de la propiedad a su nombre. Porque se iba cumpliendo el designio inexorable de la irlandesa y la Casa del Arrayán ya no era hostel y ya no admitía huéspedes. En su transformación, modernización y compra había invertido Glenda buena parte del importe del Premio Internacional de Astronomía Blitzer, que le había sido otorgado por el conjunto de sus investigaciones sobre el cinturón de asteroides.

En vista de los serios quebrantos de salud de Miguel Ángel y de la gravedad de su bancarrota, Glenda había dispuesto que no le faltara nada y que no tuviera que preocuparse de nada: en cuanto pudiese volver a caminar, se le permitiría el uso del primer piso de Villa Magnolia, así como del sótano, si es que acaso tenía ánimos para continuar con sus investigaciones. También tendría aseguradas las tres comidas diarias, uso ilimitado del Internet y la prerrogativa de elegir el nombre para el refugio de animales que Glenda siempre había soñado tener. ■

Juan Fernando Merino (Colombia)

Escritor, periodista y traductor literario nacido en Cali. Ha obtenido varios premios literarios colombianos, así como una beca nacional de novela. En España ha sido ganador de siete concursos de cuento. Es autor del libro de relatos *Las visitas ajenas* y la novela *El intendente de Aldaz*. Durante diez años se desempeñó como jefe de traductores del Festival de Cine de Valladolid. En agosto de 2013 su volumen *Ritos de pasaje* resultó finalista del Concurso Nacional de Libros de Cuento de la Universidad Central de Bogotá.



(2^A PARTE)

VISIONES DE CANÍBALES

Los caníbales americanos: entre los imaginarios de la Antigüedad y el interés económico

ANDRÉS
GARCÍA
LONDOÑO

Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo todavía lleno de vida, asarlo lentamente, y echarlo luego a los perros o a los cerdos; esto, no sólo lo hemos leído, sino que lo hemos visto recientemente, y no es que se tratara de antiguos enemigos, sino de vecinos y conciudadanos, con la agravante circunstancia de que para la comisión de tal horror sirvieron de pretexto la piedad y la religión.

Esto es más bárbaro que asar el cuerpo de un hombre y comérselo, después de muerto (Montaigne, “De los caníbales”).

Comencemos por aclarar un punto. Ruggero Deodato, el director de la película *Cannibal Holocaust*, a la cual se hizo referencia en la primera parte de este ensayo (*Revista Universidad de Antioquia*, N.º 313, pp. 49-55), tiene razón en un punto, pero es una razón tan a medias que es realmente una mentira: los verdaderos yanomamo, aquellos que habitan en la frontera entre Colombia y Venezuela, pertenecen a uno de los pocos grupos humanos que conservan

prácticas antropófagas, mas no son caníbales como concibe ese hecho la imaginación popular o como los muestra la película de Deodato: son endocaníbales funerarios. Un matiz que es muy importante precisar.

El canibalismo, uno de los primeros neologismos que surgieron del encuentro de Colón con el Nuevo Mundo, ha estado principalmente asociado al consumo de carne humana luego del asesinato de la víctima. Y eso no lo hacen los yanomamo, aunque sí sean un pueblo de guerreros, en lucha constante con otras comunidades. La costumbre antropófaga que tienen los yanomamo es consumir los restos triturados de los huesos de sus parientes fallecidos, mezclados en una sopa luego de la cremación, con el fin de terminar de liberar el alma (*mi amo*) del cuerpo y ayudar a restablecer el equilibrio en la aldea luego de una muerte, por medio de una comunión colectiva (Woznicki, 1998).¹

El endocanibalismo funerario, a pesar de su exotismo, dista mucho de la acusación de canibalismo que los europeos hicieron a los indígenas y que sirvió de pretexto para su esclavización. Incluso en el código legal contemporáneo, alguien que consume un cadáver no puede ser acusado sino de profanarlo. Por eso este ensayo insiste en la necesidad de encontrar “el punto justo”. No se trata de negar la presencia del canibalismo, sino de especificar sus límites. Y ello no es algo que pueda darse por sentado. La antropofagia que, con contadas excepciones, suelen describir las crónicas de la conquista es el canibalismo homicida, aquel donde se entremezclan tres pecados capitales del imaginario cristiano: asesinato, gula y lujuria. Una antropofagia muy específica, con nociones que fueron sembradas y consolidadas desde la Antigüedad, pues ha sido una de las estrategias más repetidas para deshumanizar a otro pueblo, ya que se suele considerar que los humanos que se comen a otros son “menos humanos” (Pagden, 1986: 81).

Al llegar a América, el hombre europeo vino con una noción de lo que podía esperar

más allá de las tierras por él conocidas: una noción legada por autores como Heródoto, Homero, San Agustín, San Isidoro de Sevilla y Marco Polo, entre muchos otros. El principal de ellos en la creación del imaginario antropófago fue Heródoto, quien acusó a los habitantes de las tierras que hoy corresponderían a Ucrania, Alemania o posiblemente los países bálticos (muy al norte de Grecia, en todo caso)² de ser comedores de hombres.

La primera mención de la palabra caníbal se da el día 26 de noviembre de 1492, en el *Diario de a bordo* de Colón:

Toda la gente que hasta hoy ha hallado dice que tiene grandísimo temor de los Caniba o Canima, y dicen que viven en esta isla de Bohío, la cual debe ser muy grande, según le parece y cree que van a tomar a aquellos a sus tierras y casas, como sean muy cobardes y no saber de armas. Y a esta causa le parecía que aquellos indios que traía no suelen poblarse a la costa de la mar, por ser vecinos a esta tierra, los cuales dice que después que le vieron tomar la vuelta de esta tierra no podían hablar temiendo que los habían de comer, y no les podía quitar el temor, y decían que no tenían sino un ojo y la cara de perro, y creía el Almirante que mentían, y sentía el Almirante que debían de ser del señorío del Gran Can, que los cautivaban (C. Colón).

Como puede apreciarse, Colón deja ver su múltiple deuda en un solo párrafo: a Heródoto, con la mención a los comedores de hombres, a Homero, con la referencia a los cíclopes, a San Agustín y San Isidoro de Sevilla, con la mención de los cinocéfalos,³ y a Marco Polo, con la idea de que los caníbales deben ser soldados del Gran Can. Poco después, y muy convenientemente para sus fines, el Almirante les creará a los indígenas sobre la existencia de los caníbales, pero por ahora es preciso fijarse en la fecha: apenas un mes y medio después de llegado a un lugar donde los nativos hablan

una lengua con la cual los idiomas europeos no comparten una sola raíz común, Colón ya entiende todo lo que le dicen los indígenas sobre sus vecinos antropófagos. ¿Con qué los entiende? ¿No será con su imaginación, alimentada por las lecturas previas que trae a América en su memoria? Las múltiples referencias parecen atestiguarlo, pues hoy sabemos que no hay pueblos con un solo ojo en el Caribe, y es difícil dar fe a la hipótesis contraria, esto es, que los indígenas hubieran leído *La Odisea*.

Lucian Boia, en su libro *Entre el ángel y la bestia*, afirma: “Los modelos antiguos desempeñaron un papel determinante en la época de los grandes descubrimientos, y constituyen una prueba brillante de la fuerza del imaginario: del siglo quince al dieciocho, sabios griegos que habían muerto hacía dos mil años dirigieron las exploraciones” (1997: 79). A lo que más adelante agrega: “América lo heredaba todo, el nombre y las peculiaridades de los indios y también la fértil colección de rasgos, cualidades y defectos atribuidos por los griegos y romanos a los bárbaros, los pueblos diferentes que habitaban los confines del mundo” (80).

La tesis del libro *Entre el ángel y la bestia* es particularmente importante para entender el surgimiento del caníbal americano. En un análisis de los imaginarios sobre la alteridad radical desde la Antigüedad hasta el presente —es decir, desde los bárbaros a los extraterrestres—, Boia demuestra que la imaginación de una alteridad radical ha sido una constante de la historia europea y luego americana, que corresponde fielmente a la proyección de los deseos y miedos de una forma de ser humano distinta a la que representa cada sociedad. Así, surgen frases como: “Desnudez/ libertad sexual/ canibalismo: esta famosa tríada se instaló de forma duradera en el Nuevo Mundo” (82). O: “América se percibía como un espacio de libertad. Para lo peor y para lo mejor” (83).

La marca de lo diferente es el primer indicador de canibalismo. Para seguir con la historia de Colón donde la dejamos, según como la relata Jáuregui:

El Almirante, después de haberse mantenido escéptico, finalmente creyó en el relato indígena de los caníbales y para el 26 de diciembre ya habla de su destrucción. El 13 de enero de 1493 —después del primer combate en que derramaron los españoles sangre indígena— ya es capaz de distinguir a los caníbales por su apariencia física: lee en el cuerpo de un aborigen los signos de la amenaza: es feo, parece fiero, está pintado y armado como un guerrero, por lo que concluye: “devía ser de los caníbales que comen los hombres”. Aún en su cuarto viaje seguirá siendo un “experto” en reconocer caníbales *al rompe*: “Otra gente fallé, que comían hombres: la deformidad de su gesto lo dice” (2008: 61).

Es decir, el primer punto para ser definido como caníbal es la propia apariencia. Al contemplar la desnudez de los amerindios, observar la diferencia física y pretender convertirlos en herederos de las descripciones de Heródoto, al mismo tiempo que sin poder comunicarse por la distancia entre las lenguas, ¿qué podían encontrar los primeros exploradores europeos en sus congéneres americanos sino una proyección de sus propias represiones y tabúes? El hecho de que la acusación de canibalismo surja antes de haber visto una sola prueba de ella es un punto a favor de mantener un saludable escepticismo cada vez que se diga que en las casas de una aldea masacrada los conquistadores han encontrado tiras de carne humana colgando al sol. ¿Cómo saben de qué son? ¿Se los dice su aspecto? Incluso en el improbable caso de que las tiras conserven su forma original, hay que recordar que no sería la primera vez que un brazo de mono se confunde con uno humano, sobre todo después de despellejarlo, y más cuando no se está habituado al animal. La única forma de despejar las dudas sería que se hubiera visto el acto de asesinato o al menos los cadáveres humanos, pero incluso un hecho sospechoso, por ejemplo, carne secándose al sol, es

infrecuente en las primeras crónicas. De hecho, la única escena caníbal, en relación con los viajes de Colón, que cumple con el decorado típico —huesos y pedazos de carne humana, con cabezas clavadas en picas al pie de la aldea— no es descrita por Colón, sino por Pedro Mártir de Anglería, capellán de la corte, que se hallaba a miles de kilómetros de distancia y cuyo único contacto con los caníbales consistió en ir a ver a uno de los supuestos caníbales que llevó a España el Almirante. Sin embargo, la dantesca escena descrita por Almería es omitida por Colón tanto en sus cartas como en sus diarios, aunque este sea dado a apuntar el más pequeño cambio de viento.⁴

En la primera etapa de la conquista faltan entonces los relatos de testigos de hechos de canibalismo. Lo que sí abundan son los rumores y las acusaciones, con frecuencia hechas por gentes que nunca cruzaron el Atlántico, como es el caso de los grabados que tanto ayudaron a difundir la imagen de la América caníbal, en especial los de Theodore de Bry. Y los contados relatos merecen ser tomados con suspicacia, porque los conquistadores tenían una razón económica adicional por la cual mentir, o, por lo menos, forzar su imaginación.

Al no hallar Colón en las islas el oro y los metales que espera para apaciguar a quienes financiaron la empresa, pronto tiene la idea de la trata de humanos como opción económica. Pero la Cédula Real del 15 de noviembre de 1505 autoriza la esclavitud de un único “tipo” de indígenas:

Por vuestra carta escryvis que alla es menester saber quales yndios son los que se pueden captivar para que se puedan traher a esa ysla por esclavos para se servir dellos, los que se pueden captivar syno quisyeren obedesçer son los que se dizen canyales que son de las yslands de san bernaldo e ysla fuerte e en los puertos de cartajena en es las yslands de vany que se contyenen en una provysion que para ello mandamos dar cuio traslado vos envyo.

Para el indígena sólo quedará a partir de entonces la mansa servidumbre o la acusación de canibalismo que permitirá atacarlo y convertirlo en esclavo. Sea como sea, su genocidio está asegurado.

¿Puede resultar extraordinario que a partir de tal Cédula Real las acusaciones de canibalismo se vuelvan recurrentes frente a los indios que se resisten? ¿O el que coincida la ubicación de las tribus caníbales con el lugar donde supuestamente está el oro? Esta es una de las ideas que persigue William Arens en *The Man-Eating Myth* y que sustenta parte del debate inicial del voluminoso y minucioso *Canibalia* de Carlos A. Jáuregui, ganador del Premio Casa de las Américas en 2005.

El problema se acentúa cuando los conquistadores llegan a México y se encuentran con el canibalismo comprobado: el ritual (así como con el oro en grandes cantidades que habían buscado infructuosamente hasta entonces). A partir de allí, la imagen del indígena devorador de hombres como comida se acentúa, pero, como en el caso de los yanomamo, hay una distorsión entre el imaginario y la realidad, y el matiz es importante. Como señala Fernando Anaya Monroy en su artículo “La antropofagia entre los antiguos mexicanos”, los aztecas nunca comieron carne humana como plato habitual de sus dietas. Si lo hubieran hecho, ¿cómo explicar que cuando cayó Tenochtitlán ni uno solo de los cronistas, incluyendo a Bernal Díaz del Castillo, que afirmaba que oyó decir que a Moctezuma le servían “carnes de muchachos de poca edad” (Cap. XCI, 184), afirme que durante ese asedio —en que los aztecas comieron hasta barro— se comieran a sus muertos?⁵ Como contraste, en numerosos asedios de ciudades europeas, incluyendo la muy cercana en el tiempo Stalingrado, abundan los reportes de casos de antropofagia. Ello parece decirnos que el tabú de comer carne humana por fuera del ritual, donde solo unos pocos personajes de alto rango podían participar, así como el ingerir carne de sus propios parientes, debía de ser

un tabú no menos sólido que en nuestra propia cultura.

En el caso de otras culturas latinoamericanas, las versiones son con frecuencia contradictorias y no permiten hacer afirmaciones concluyentes. Un caso es la leyenda de que a Valdivia los mapuches lo mataron cerceñándolo a pedazos que se comían ante sus propios ojos, o de que Lautaro lo torturó por tres días y luego se comió su corazón, pero en otras versiones la muerte del conquistador se produce dándole a beber el oro fundido que los españoles anhelaban.

La duda persiste en otros textos, como los que se refieren a los tupibamba en Brasil, quizá el supuesto pueblo caníbal que mejor se apega a la lectura clásica de los comedores de hombres. Uno de los problemas es, precisamente, que se apegue tanto al mito clásico. Como afirma Arens, es muy difícil separar qué surgió realmente del relato de Staden, marinero supuestamente capturado por los tupibamba, y qué es producto de la “mejora” ilustrada del texto por el doctor John Dryanger, quien transcribió el relato. Arens critica las numerosas conversaciones que transcribe Staden desde el primer día de su captura, a pesar de que pasó menos de un año con los indígenas, mientras que se muestra incapaz de comunicarse con un francés que visita el campamento. Ello indica que muchas de esas conversaciones son reconstrucciones nada fieles, incluyendo posiblemente el diálogo final del cautivo que será sacrificado y que es repetida con variaciones en las cartas de un sacerdote portugués a De las Casas y en los relatos de los franceses Thévet y Léry.

Es decir, hace falta una verificación independiente de todos los relatos de supuestos caníbales. Ello resulta particularmente importante con el caso de Cieza de León cuando habla de los habitantes de Antioquia y del Cauca en Colombia, en las que quizá son las más abiertas descripciones de canibalismo gastronómico en toda la literatura colonial hispánica. Tan importantes son que bien vale la pena reproducir estos “testimonios” en forma más extensa.

Cieza de León dice textualmente: “Todos los naturales de esta región comen carne humana, y no se perdonan en este caso, porque en tomándose unos a otros (como no sean naturales de un propio pueblo) se comen” (Cieza de León, 2005: 39). Más adelante ejemplifica el caso con algo que le sucedió a un compañero, quien encontró a un indio con varias mujeres:

Y como el licenciado Juan de Vadillo lo viese de aquella suerte, preguntóle que para qué había traído mujer que tenía de la mano, y mirándole al rostro el indio, respondió mansamente, que para comerla, y que si él no hubiera venido lo hubiera ya hecho. Vadillo oído esto, mostrando espantarse le dijo, ¿pues cómo siendo tu mujer la has de comer? El cacique alzando la voz tornó a responder diciendo, mira, mira, y aun al hijo que pariere tengo también de comer (41-42).

Las acusaciones incluyen un episodio que bien podría inscribirse en el humor escatológico:

Porque entiendan los trabajos que se pasan en los descubrimientos, los que esto leyeren, quiero contar lo que aconteció en este pueblo, al tiempo que entramos en él con el licenciado Juan de Vadillo, y es que como tenían alzados los mantenimientos en algunas partes no hallábamos maíz, ni otra cosa para comer, y carne había más de un año que no la comíamos, si no era de los caballos que se morían, o de algunos perros, ni aun sal no teníamos, tanta era la miseria que pasábamos. Y saliendo veinte y cinco o treinta soldados, fueron a ranchar o por decirlo más claro a robar lo que pudiesen hallar, y junto con el río grande dieron en cierta gente que estaba huida, por no ser vistos ni presos de nosotros, adonde hallaron una olla grande llena de carne cocida, y tanta hambre llevaban, que no miraron en más de comer, creyendo que la carne

era de unos que llaman *curies*, porque salían de la olla algunos, mas ya que estaban bien hartos, un Cristiano sacó de la olla una mano con sus dedos y uñas, sin lo cual vieron luego pedazos de pies de dos o tres cuartos de hombres que en ella estaban. Lo cual visto por los españoles que allí se hallaron, les pesó de haber comido aquella vianda dándoles grande asco de ver los dedos y manos, mas a la fin se pasó, y volvieron hartos al real, de donde primero habían salido muertos de hambre (51).

Y llega a su culmen con el horror puro:

Son tan amigos de comer carne humana estos indios, que se ha visto haber tomado indias tan preñadas que querían parir, y con ser de sus mismos vecinos, arremeten a ellas, y con gran presteza abríles el vientre con sus cuchillos de pedernal o de caña, y sacar la criatura, y habiendo hecho gran fuego en un pedazo de olla tostarlo y comerlo luego, y acabar de matar a la madre y con las inmundicias comérsela con tanta prisa que era cosa de espanto (60).

Aunque hay otras escenas de canibalismo menos llamativas, que Cieza de León afirma haber visto, las anteriores descripciones son oídas a otros y recuerdan a las mujeres de Staden que se lamen la grasa de los dedos, o al niño nativo a quien aquel europeo le dice que no es cosa de hombres comerse a otros y este le responde: “Yo soy un tigre” (Staden, 2008: 91), o el ofrecimiento de mujeres a los cautivos, para que tengan hijos que los tupibamba se comerán y que Lestringant explica con la idea de que tal cultura pensaba que el principio activo de la generación correspondía precisamente a los varones, por lo que no pensaban estar comiendo a sus propios hijos sino a extranjeros (1997: 24). Sin embargo, aparte de la necesidad de recordar una verificación independiente antes de declarar caníbales particularmente crueles a los habitantes originales de Antioquia y Popayán, es preciso tener en cuenta lo que dice Jáuregui:

Pedro Cieza de León comparaba a los indios del Perú, “tan domésticos”, con los caníbales de Popayán (Colombia) que “comen carne humana” y que “han salido tan indómitos y porfiados”, pese a que “los españoles los aprietan, [y] quemán las casas en que moran” (2008: 87).

Hay una lógica constante en la narrativa caníbal: mientras más resistencia oponen unos indígenas al dominio español y más crímenes de guerra hacen los europeos, peores costumbres se adjudican a los nativos americanos, porque “el caníbal es para el conquistador el *abracadabra* textual de la barbarie *ajena* y la excusa de la propia violencia” (88). Como epitafio al comentario sobre Cieza de León, según cuenta una leyenda popular en Antioquia, luego de que Nutibara —el cacique que lideraba la resistencia indígena y que dio su nombre al cerro que se erige en el centro del Valle de Aburrá donde hoy está ubicada la ciudad de Medellín— cayera en batalla contra los españoles, los que quedaban de su ejército se ahorcaron antes que aceptar la dominación española. Ante esto, no queda sino preguntarse: ¿cómo un pueblo con tanto espíritu de resistencia podía salvarse de una acusación de canibalismo que se había vuelto la norma para todos los “indios bravos”?

Una conclusión en matices

Un caso interesante con el cual concluir es el de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Este, víctima de un naufragio, recorrió gran parte de Norte y Mesoamérica, en un viaje que cubrió miles de kilómetros y duró ocho años. Las múltiples culturas con las que tuvo contacto variaban enormemente en su desarrollo. Habitó al inicio con culturas nómadas que vivían en un estado propio del Paleolítico y llegó a otras que conocían la siembra y el trabajo del metal. En todo ese tiempo, no solo nadie se lo comió a él o a algunos de sus compañeros o amenazó con hacerlo, sino que el único acto de canibalismo concreto del que se enteró fue causado por sus compatriotas y provocó horror entre los indígenas.

Partidos estos cuatro cristianos, dende a pocos días sucedió tal tiempo de fríos y tempestades, que los indios no podían arrancar las raíces, y de los cañales en que pescaban ya no había provecho ninguno, y como las casas eran tan desabrigadas, comenzóse a morir la gente, y cinco cristianos que estaban en el rancho en la costa llegaron a tal extremo, que se comieron los unos a los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese. Los nombres de ellos son éstos: Sierra, Diego López, Corral, Palacios, Gonzalo Ruiz. De este caso se alteraron tanto los indios, y hubo entre ellos tan gran escándalo, que sin duda si al principio ellos lo vieran, los mataran, y todos nos viéramos en grande trabajo (Cabeza de Vaca, 1984: 75).

El viaje de Cabeza de Vaca ofrece un fuerte argumento contra la idea de que el canibalismo era algo habitual en toda la América precolombina. Antes que ello, sería interesante preguntarse en qué medida esas generalizaciones fáciles surgen de seguir pensando en los grupos indígenas desde un punto de vista racial y no cultural. Es decir, hasta qué punto se sigue hablando de “los indígenas” o “los amerindios” en lugar de los aztecas, los mayas, los arahuacos, los chibchas o los mapuches. O incluso de “los indígenas toltecas” o “los indígenas caribes”, puesto que no hablamos de “los blancos franceses” o “los blancos alemanes”,⁶ sino que consideramos que lo que caracteriza a ambos grupos es lo cultural antes que lo racial.

La situación de la América precolombina era tan dispareja, desde el punto de vista de la unicidad cultural, como la que existía en Asia o Europa. Aunque los cálculos del número de habitantes nativos anterior a la llegada de Colón varían enormemente —entre ocho y trescientos millones—, lo más probable es que no bajara de cincuenta millones de habitantes, lo que la aproximaría a la población europea de la época. En cuanto al número de lenguas

nativas, es preciso decir que componen la mayoría de las 993 lenguas que se hablan hoy en América (Ethnologue, s.f.) y lo más probable es que antes de la llegada española fueran muchas más.

Por todo ello, en este ensayo se ha pretendido que, sin negar las costumbres de muchos pueblos nativos, o incluso la crueldad de algunas prácticas en grupos particulares, el estudio del canibalismo debe ser específico para el caso de cada cultura, lo que implica luchar contra imaginarios heredados de una época cuya diferencia básica, incluso legalmente, era entre “indios caníbales” e “indios pacíficos”. El estudio del canibalismo requiere un esfuerzo especial, porque es una práctica extrema que implica una respuesta emocional donde se mezclan la curiosidad y el escándalo. Por ello debe asumirse un escepticismo mayor que aquel con que se investigan otras prácticas, incluso en lo relacionado con asumir la veracidad, sin mayores evidencias, de testimonios tan recientes como el de Tobias Schneebaum entre los harakmbut del Perú y los asmat de Nueva Guinea. Además, es preciso, más que en casi cualquier otro aspecto del estudio cultural, mantener todas las posibilidades abiertas y marcar claramente los matices, como demuestra el caso de los yanomamo. Solo así se evitará que, como sucedió a veces en la Colonia, la acusación de canibalismo se vuelva prueba en sí misma y nuble los infinitos matices de la multiforme realidad americana. **U**

Andrés García Londoño (Colombia-Venezuela)

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

Notas:

¹ Otro grupo humano que aún en la actualidad practica el necrocannibalismo —es decir, la antropofagia a partir de cadáveres, donde no hubo un homicidio de por medio— es la secta de los Aghori en la India, una variante del hinduismo poco aceptada. Ellos, sin embargo, suelen comerse no solo el polvo de los huesos, sino incluso la carne de cadáveres rescatados del Ganges o de las pilas crematorias, como medio para comprender mejor el cambio de la materia en el Universo y como prueba de que para ellos todo lo creado por Shiva es puro.

² No es fácil delimitar dónde estaban los *androphagi* geográficamente, pues el mapa de la Europa descrita por Heródoto no es copia fiel del mapa físico del continente real, pero es mayoritaria la creencia de que Heródoto se refiere a las tierras entre los ríos Dniéper y Don, en Ucrania.

³ Sin embargo, la mención más interesante a los hombres con cabeza de perro, para el caso que nos ocupa, puede ser la leyenda medieval de San Bartolomé y San Andrés entre los partos, tal como la recoge el libro *The Contendings of the Apostles*. Allí se nos habla de una “Ciudad de Caníbales”, de donde viene un hombre con cabeza de perro, que responde al nombre de Hasúm, es decir, Abominable, quien, luego de ser guiado hasta los apóstoles por un ángel, los acompañará y protegerá, hasta que al ser bautizado perderá su naturaleza bestial (Anónimo, 1901: 203-214).

⁴ Más crédito quizá tenga la narración de Hernando Colón, quien afirma, en el capítulo 64 de *Historia del Almirante*, que, al extraviarse en el viaje de regreso a Europa durante el segundo viaje a América, ocurrió que empezaron a escasear los víveres, por lo que el hambre entre los marineros y soldados “fue tan grande que muchos, como caribes, querían comerse los indios que llevaban; otros, por economizar lo poco que les quedaba, eran de parecer que se les tirase al mar; y lo habrían hecho si el Almirante no se mostrase bastante severo e impedirlo, considerando que eran sus prójimos, y cristianos, y por esto no se les debía tratar menos bien que a los demás; por ello quiso Dios premiarle, dándole a la mañana siguiente la tierra que él a todos había prometido”.

⁵ Dice López de Gómara respecto al sitio de la capital azteca: “Eran muchos, comían poco, bebían agua salada, dormían entre los muertos y estaban en perpetua hedentina; por estas cosas enfermaron y les vino la pestilencia, en que murieron infinitos; de las cuales también se colige la firmeza y esfuerzo que tuvieron en su propósito, porque llegando a extremo de comer ramas y cortezas, y a beber agua salobre, jamás quisieron paz. Ellos bien la quisieran a la postre; mas Cuahutimoc no la quiso, porque al principio la rehusaron contra su voluntad y consejo, y porque muriéndose todos no dieran señal de flaqueza, se tenían los muertos en casa porque sus enemigos no los viesan. De aquí también se conoce cómo los mexicanos, aunque comen carne de hombre, no comen la de los suyos, como algunos piensan; que si la comieran, no murieran así de hambre” (López de Gómara, 2007: 276-277).

⁶ Con excepción hecha de Estados Unidos, donde el censo divide a los individuos de raza blanca entre “Persons of Hispanic or Latino Origin” y “White Persons not Hispanic”, lo que indica que se considera que la población blanca de origen latino es distinta a ese grupo heterogéneo que integra a los blancos eslavos, escandinavos, germanos, griegos, itálicos y británicos, entre muchos otros (U.S. Census Bureau, s.f.).

Bibliografía

- Anaya Monroy, Fernando (1966). “La antropofagia entre los antiguos mexicanos”. *Estudios de Cultura Nahuatl* VI: 211-218.
- 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.
- Boia, Lucian (1997). *Entre el ángel y la bestia*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez (1984). *Naufragios y comentarios*. Madrid: Historia 16.
- Cannibal Holocaust* (1980). Dir. Ruggero Deodato. Int. Robert Kerman y otros.
- Cieza de León, Pedro de (2005). *Crónica del Perú: el Señorío de los Incas*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Colón, Cristóbal (s.f.). *Diario de a bordo del primer viaje de Cristóbal Colón: texto completo*. <http://es.wikisource.org/wiki/Diario_de_a_bordo_del_primer_viaje_de_Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n:_texto_completo>.
- Colón, Hernando (1539). *Historia del Almirante*. <<http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/10079.htm>>.
- Díaz del Castillo, Bernal (1982). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Instituto González Fernández de Oviedo.
- Ethnologue (s.f). *Ethnologue: languages of the world*. <http://www.ethnologue.com/ethno_docs/distribution.asp?by=area>.
- Heródoto (c. 440 aC). *History*. Trad. George Rawlinson. <<http://classics.mit.edu/Herodotus/history.html>>.
- Jáuregui, Carlos (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Lestringant, Frank (1997). *Cannibals: the Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*. Trad. Rosemary Morris. Berkeley: University of California Press.
- López de Gómara, Francisco (2007). *Historia de la conquista de México*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Montaigne, Michel de (1580). “De los Caníbales”. En: *Ensayos*. Trad. Constantino Román y Salamero. Vol. I. E-book. <<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.0:2:31.montaigne>>.
- Pagden, Anthony (1986). *The Fall of Natural Man: the American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Staden, Hans (2008). *Hans Staden's True History: An Account of Cannibal Captivity in Brazil*. Durham: Duke University Press.
- U. S. Census Bureau (s.f.). *U.S.A. Quick Facts*. <<http://quickfacts.census.gov/qfd/states/00000.html>>.
- Woznicki, Andrew N. (1998). “Endocannibalism of the Yanomami”. *The Summit Times* 6, 18-19. <<http://users.rcn.com/salski/No18-19Folder/Endocannibalism.htm>>.



ANA SIN PARTITURA

Drifting, dreaming

In an azure mood

Drifting, dreaming

In an azure mood.

Duke Ellington

Canta Ella Fitzgerald

ANA
CRISTINA
RESTREPO
JIMÉNEZ

Ana María Orduz no improvisa. Ella es una partitura ya escrita, un programa de mano delicadamente diseñado. Es un plan preestablecido... o, por lo menos, eso es lo que ella quiere creer.

Sus tenis hacen juego con el collar de perlas que baja hasta su escote, así como sus jeans desteñidos con el negro brillante del piano Steinway & Sons que está a punto de tocar.

Ana luce un anillo de plata en cada mano, y se despoja de ellos frente al teclado. Sus dedos no son largos pero sí muy delgados. De sus manos finas, pequeñas, ha aprendido a “no tocar duro”, en especial las obras grandes, con mucho *forte*, que fatigan en exceso.

Entramos en un salón del segundo piso del bloque de Música de la Universidad de Antioquia: Ana se prepara en un piano de cola que permanece al lado de otros dos verticales.

Mientras interpreta sin partitura el Pasillo número 2, de Adolfo Mejía, observo por la ventana —“protegida” por una rejilla de gallinero— una acacia toluense y un palo de mango, *la potente Naturaleza de hermosura divina*, a la cual le cantaba Hölderlin... un paisaje mínimo que parece transformarse con el efecto evocador de Ana al piano.

Ana María Orduz Espinal, pianista y profesora de las universidades de Antioquia y Eafit, ha ofrecido recitales en Estados Unidos (California, Memphis, Nueva York), Italia, Chile, Malasia y Colombia.

Cuatro pianos, una historia

Ana estudió en el Instituto Musical Diego Echavarría Misas (IMDEM) de Medellín. Aunque desde niña se sentía atraída por la sonoridad monumental del piano, su primer instrumento fue el violín.

Todo cambió una tarde cuando, al llegar a su casa, encontró una pianola antigua que sus padres le habían comprado a un hermano cristiano, coleccionista de instrumentos e intérprete de órgano en la Catedral Metropolitana.

Esa pianola sería remplazada por un piano de una marca china, ideal para una joven aprendiz.

“En el IMDEM había una presión muy grande para ser bueno en todo —evoca la pianista—, había unas competencias tácitas de quien leyera mejor, quien aprendiera más rápido, pero nunca fueron negativas. Yo era la única pianista de mi grupo”.

A los trece años se enamoró de su profesor, Javier Franco: “Estudiaba como loca para que me diera un besito en la cabeza”. Entonces formalizó su relación con el piano.

A pesar de que en su familia no había intérpretes de instrumentos, siempre hubo sensibilidad musical. El colegio moldeó su gusto con una

marcada inclinación por la música clásica. Ana recuerda que en alguna oportunidad quiso formar un grupo de rock, pero sus profesores no se lo permitieron.

Su tercer piano fue un acústico vertical japonés, en el cual practica esporádicamente.

El cuarto, su piano adorado, es un Steinway B de cola.

El instrumento permanecía guardado en un salón de percusión de la Universidad de Iowa, donde Ana estudió el posgrado. El piano, que había llegado a ese campus en 1970, sufrió daños en una inundación de la cual no fue rescatado a tiempo y sus patas quedaron bajo el agua (el arpa, intacta). Después de un tiempo en una sala especial con control de humedad y con un tratamiento para que la madera volviera a su estado original, la universidad decidió venderlo en una subasta silenciosa. Y Ana se lo ganó.

Antes de participar en la subasta, se había asesorado con el lutier Mario Donadío, quien le prometió “organizar” el instrumento.

“Es un piano absolutamente maravilloso, con una sonoridad excelente, una pulsación increíble. Responde a todo. Me siento muy afortunada, muy pocas personas tienen un instrumento tan bueno”, cuenta la pianista, quien se reserva el precio (solo dice que el instrumento nuevo cuesta USD 80.000. Ella pagó menos de la mitad de ese valor). Cinco personas ofrecieron dinero por ese piano, la segunda mejor oferta fue tan solo cien dólares inferior a la de Ana María, según le reveló el encargado de la subasta.

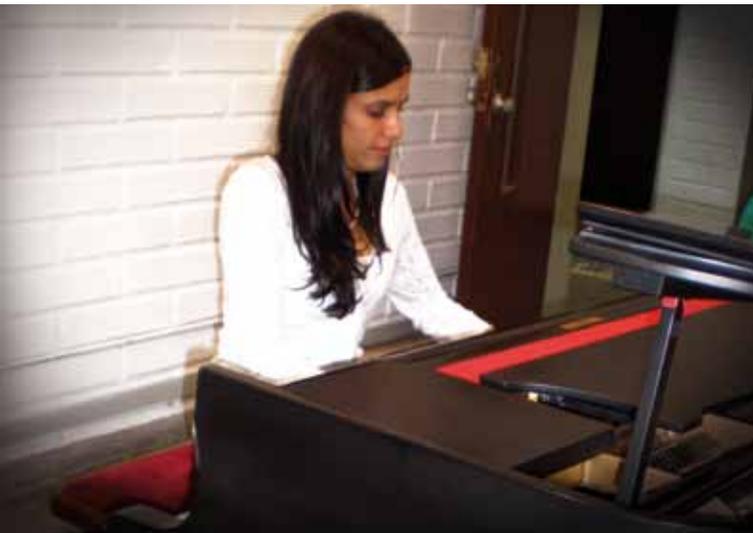
El piano permanece en el área social de su casa, la misma de sus padres.

Ciudad, blues y jazz

Andrés Posada, maestro de Ana María en el colegio y en la Universidad Eafit, recuerda: “Ella era buena estudiante: siempre inquieta, llena de preguntas, interesada por la música, buena para la armonía y el contrapunto”.

El compositor dice que se caracterizaba por ser “divertida, alegre, risueña y llena de vitalidad”. Y aclara que ahora es igual o mejor.

Reconoce en Ana a “una gran pianista y pedagoga; su talento para el instrumento ha sido complementado sabiamente por su particular interés y curiosidad por la teoría musical”.



Siempre he respetado muchísimo al público: hay que mirarlo, agradecerle que esté ahí dispuesto a escuchar, a vivir ese momento.

Mientras cursaba los primeros años del pregrado en Eafit, tuvo la oportunidad de viajar a un curso de verano en Estados Unidos... y se quedó.

Terminó el pregrado en la Universidad de Memphis, en Tennessee, la capital del blues: “A donde uno vaya siempre hay música en vivo y con músicos excelentes. Tiene menos trayectoria clásica, pero tiene una orquesta sinfónica buena”.

En ese entorno, Ana María se ganó concursos, ofreció recitales, viajó. Pero jamás se atrevió a interpretar jazz: “Ya tenía un buen nivel en piano clásico: incursionar en jazz me implicaba empezar de cero”.

El contacto con el jazz y los blues: tremenda tentación...

A.M.O.: Esas son mis frustraciones: el jazz y la música popular; siempre dije: el próximo año le saco el ratico. Y nunca lo hice. Muchos grandes músicos del jazz vienen de la música clásica o ha habido una fusión. Esa es una de las pocas cosas de las que me da tristeza porque no fue parte de mi formación: reconocer que los otros géneros

tienen mucho que ofrecer, para la experiencia creativa es importante visitar muchas formas de oír, tocar, entender la música. Ha sido difícil hacer el salto, todavía no me rindo: un estudiante me va a enseñar a tocar *tumbao*.

¿Cómo te sientes frente a la posibilidad de improvisar?

A.M.O.: [Carcajadas] ¡Siento pánico! No sé qué viene, no sé qué sigue. En Iowa tenía que dar una clase de piano básico en la que había que hacer un poco de improvisación: yo, como buena profesora, trataba de hacerme la que todo lo sabía y entonces [se ríe otra vez] hice ejercicios y le perdí un poco el miedo. Pero me da susto de que sea muy simple, muy bobo, sin un desarrollo temático interesante.

¿Oyes jazz?

A.M.O.: Sí, pero nunca he sido amante de verdad. Me gusta más el blues. Me gustaban los cantantes *a capella* —tan famosos en el Sur— y su lenguaje, sus ensambles, cómo ellos hacen los instrumentos de percusión y los melódicos.

Pero yo te veo cómoda sin la partitura...

A.M.O.: Me produce nervios estar sin la partitura, definitivamente. Siempre hay una ansiedad: es demasiada información muy específica, y tenerla de memoria no es fácil. Hay pianistas que recuerdan lo que tocaron hace cinco años, no entiendo cómo tienen esa memoria tan específica. Generalmente puedo tocar de memoria mi próximo recital, el que he estado trabajando activamente. La ausencia de partitura siempre va a ser un reto emocional e intelectual para cualquier pianista.

¿Cómo te preparas?

A.M.O.: Antes de un concierto viene un ritmo intensivo, dependiendo del recital: un repertorio difícil de piano solo, que es de memoria, requiere mucho tiempo. Si es ensamble o un concierto de música de cámara en que se puede utilizar la partitura es menos difícil.

Ana María es muy ansiosa. Comienza a estudiar un concierto desde el mismo instante en que la convocan para hacerlo. Graba sus ensayos, lee sobre el compositor, lo que la obra significó

para él, contextualiza la pieza en el momento en que fue escrita, y la traduce en ideas para interpretar, en formas para explorar.

En Iowa llegó a practicar entre 3 y 6 a.m., pues el edificio de Música permanecía abierto.

La pianista hace ejercicios de meditación, aprendidos de su convivencia con otros músicos. Por ejemplo, la proyección, que le permite ubicarse mentalmente en el espacio donde va a tocar. Asimismo, por su formación, consciente de la importancia del factor atlético, ha practicado natación y yoga y ha corrido maratones. (De hecho, el único riesgo que corren sus manos es el de una caída en patinaje, en el patinódromo o la ciclovia).

Antes del concierto, ¿dónde están tu mente y tu alma?

A.M.O.: ¡Estoy cogiendo un taxi! Me encanta la historia de [Vladimir] Horowitz: hace muchos años, antes del concierto, lo pillaron cogiendo un taxi detrás del Carnegie Hall, se iba a volar. Siempre llego a ese momento, pero lo controlo. La partitura me da tranquilidad, respiro profundo, a pesar de la ansiedad logro estar en un lugar mental y emocional cómodo. Si estoy muy ansiosa, trato de recordarme que no es el fin del mundo, que la perfección es mucho más amplia de lo que uno cree, que se trata de comunicar algo.

Interpreto en tu ansiedad una preocupación por el público...

A.M.O.: Trato de ser cercana al público: eso es un problema para la ansiedad, porque a los pianistas a quienes no les importa el público les es más fácil tocar. Siempre he respetado muchísimo al público: hay que mirarlo, agradecerle que esté ahí dispuesto a escuchar, a vivir ese momento. Trato de sonreír como una forma de agradecimiento porque estén ahí y no viendo una telenovela en la casa. Trato de sentirlos cerca, de que estén en la historia que estoy contando. Busco ser muy descriptiva, una pianista con mucha imaginación. Exploro distintos tipos de colores y sonoridades que puedan expresar la atmósfera de un pasaje. Trato de que una persona que oiga de verdad entienda, así no domine el lenguaje musical. Intento tener un discurso claro, como las palabras, como si alguien estuviera contando una historia.

¿Siempre hay una historia?

A.M.O.: Sí. Siempre trato de que haya imágenes, sensaciones, la experiencia temporal que es la música: uno tiene que seguir con ella, no se puede devolver, ni adelantar, ni saltar. Es algo que vivimos juntos, al mismo tiempo: es una de las cosas más bonitas y al mismo tiempo más difíciles de la música. En otras expresiones artísticas, la temporalidad es personal: si miras un cuadro desde distintas perspectivas, en la exploración se descubren cosas con temporalidades distintas. En la música está la cadencia, cómo la viviste, vamos juntos a la siguiente frase, al siguiente movimiento, es una vivencia mutua. Si pierdes a la persona que te está escuchando, es muy difícil que recupere la vivencia. Hay quienes viven la música como una banda sonora, poniéndole imágenes atrás, o puramente sensorial: sienten frío, calor, ansiedad, calma.

En algún momento de tu vida has tocado en lugares donde la gente habla mientras tocas: un bar, una fiesta...

A.M.O.: Sí, es muy horrible, es una pelea interna, tratar de convencer a la gente de que si le da un segundito [a la música], lo podemos hacer juntos. He tocado mucho en partes informales; en Iowa lo hacía en iglesias y en asilos [de ancianos] porque me gusta contar la música en otros espacios. Cuando la música se cuenta en el espacio contemporáneo, muchas veces es muy crítico, es muy difícil conectarse con todo el público. Además, todo lo comercial. Imagino que así era un poco en el pasado, cuando un pianista se volvía una estrella (Liszt, Chopin y todos ellos), hay algo un poquito superficial en el público que va a oír la música. Buscar espacios que no están permeados por esa superficialidad es una experiencia bonita para el artista, pero al mismo tiempo uno encuentra que hay gente menos dispuesta. Si le llego solo a uno, si soy capaz de contarle algo solo a uno: vale la pena.

Si presiono *shuffle* en tu iPod, ¿qué encuentro?

A.M.O.: ¡No tengo iPod! [Risas]. La única música que oigo es la clásica. En el historial de música que he oído esta semana vas a encontrar mucho Debussy, uno de mis compositores

favoritos, mi gran amor, es el que más disfruto al tocar, enseñar y escuchar, me parece que es fascinante, absolutamente hermoso e interesante. Si uno lo visita y revisita siempre está descubriendo cosas nuevas. Me gusta Prokofiev, otro gran amor. Nunca toqué mucha música latinoamericana, estoy empezando a explorarla con compositores colombianos: Carlos Vieco y Adolfo Mejía, que tiene unos pasillos absolutamente hermosos para piano. De los clásicos, Haydn, Mozart y Beethoven.

Y música más contemporánea, digamos John Cage...

A.M.O.: Me gusta Stravinsky. De John Cage hay cosas que me parecen muy efectistas, me da un poco de dificultad seguir la narrativa cuando es efecto tras efecto. Lo disfruto si estoy con la concentración para hacerlo. Me gusta muchísimo Alfred Schnittke, lo conocí estudiando en una clase de música contemporánea. El minimalismo también me agrada, pero en dosis controladas. Me parece que Philip Glass, por ejemplo, tiene cosas muy interesantes pero lo prefiero orquestal. De la segunda Escuela Viena, disfruto enseñando a [Alban] Berg, [Anton] Webern, porque así los conozco de una manera más profunda, son muy densos, necesitan un poco más de conocimiento.

Intérpretes...

A.M.O.: De los que están vivos me gustan muchísimo Martha Argerich, pienso que es uno de los personajes más importantes del piano; Andrés Schiff; [Murray] Perahia, me parece que es un poeta; [Pierre-Laurent] Aimard es genial, especialmente para Debussy y música contemporánea, como [Oliver] Messiaen, me gusta mucho pero no todo. El pianismo de Artur Schnabel me encanta. De los famosísimos, están [Evgeny Igorevich] Kissin, muy sólido, un niño prodigio de los setentas; y [Daniel] Barenboim, muy buen pianista y director.

Es casi imposible hablar de Barenboim sin pensar en los dones. ¿Aquello del músico “privilegiado” con el oído absoluto será cierto?

A.M.O.: Aquí hay un poco de tabú con respecto a lo del oído absoluto. Lo único que da el oído absoluto es el reconocimiento inmediato



Fotografía: Klein

INSTRUMENTOS CON HISTORIA

La Universidad de Antioquia ha sido poco rigurosa en el registro de la historia de sus instrumentos; el inventario solo incluye un número de identificación y la persona a cargo. El propósito actual es que cada piano de cola del Alma Máter cuente con una placa que cuente su historia.

Ana María Orduz respondió parte de esta entrevista en un piano Steinway & Sons de los años sesenta (cotizado en 70 mil dólares en el mercado americano). Entre el rector y la decanatura aportaron los fondos para que el lutier Mario Donadío lo rescatara: “Quedó como uno de los mejores pianos de la ciudad”, asegura la pianista.

La universidad tiene varios pianos en sus diversos escenarios. “No se trata solo de tenerlos sino de mantenerlos”, concluye Orduz.

del timbre que se está oyendo. Eso puede ser una ventaja o una desventaja en ciertos contextos, pero no garantiza que el desarrollo del nivel del músico sea superior. Yo tenía una compañera griega que me decía que todos los griegos tienen oído absoluto; ella investigó y es algo genético. Es una habilidad que ayuda a la memoria, al reconocimiento estructural de una obra.

Para mí esto es una cosa (pongo mi mano sobre el piano), pero para ti debe ser algo distinto.

A.M.O.: Es un objeto fascinante con posibilidades infinitas en cuanto a la sonoridad, lo artístico, lo emocional.

¿Qué es imperdonable en un pianista?

A.M.O.: Que toque mucho y no diga nada.

En la academia formas músicos. ¿Es posible formar audiencias?

A.M.O.: Soy la directora artística de una serie de conciertos en el Pequeño Teatro, para formar audiencias en un espacio distinto al de la universidad. Formar audiencias no es fácil, especialmente en la música clásica. Pero no es imposible. La estrategia que estoy utilizando es poner a tocar mucho a los estudiantes y que inviten a toda la familia: si uno permea a los jóvenes se vive la música de una manera más cercana. Sí me preocupa, pero tengo esperanzas. La música clásica es tan fascinante que la mayoría de la gente que no la disfruta es porque no la entiende. Es muy difícil competir con la música popular contemporánea, que es muy simple; las personas tienen estándares auditivos muy distintos: para pasar de un reggaetón a Ravel, es un camino muy largo. La música clásica no ha sido de masas, ¡aunque Lang Lang llenó el estadio de China!

En lo pedagógico, ¿qué queda de tus maestros?

A.M.O.: Es una pregunta muy compleja. Lo más importante en la música, más que las universidades, son las personas que lo han tocado a uno en su trayectoria. Por ejemplo, Cecilia Espinosa ha sido una figura muy importante para mí, una

inspiración de alguna manera; recuerdo muchos de sus regaños: “¡Póngase las pilas!, ¿¡Usted para dónde va!?”. Más que ideas pedagógicas específicas, que obviamente tengo muchas, son los personajes quienes me dejan más que el conocimiento de la música como tal: cómo enseñarla, cómo abarcarla, qué no hacer. ¿Figuras importantes? Cecilia Espinosa y Andrés Posada, en Eafit; mi amor por la teoría comenzó en Memphis. Una profesora muy importante que me ha ayudado muchísimo a ser mejor pianista y profesora es Paulina Zamora. Todavía somos muy cercanas, estuve viajando por muchos años a California para estudiar con ella, después de que se fue de Eafit. La forma en que yo enseño está muy influenciada por su figura. La persona con quien fui a estudiar en Iowa, René Lecuona, también influyó mi modo de enseñar.

Ya a punto de verla partir para clase, noto un brillo singular en los ojos de la pianista. No es una alusión poética: es el reflejo desordenado de los haces de luz exterior sobre sus lentes de contacto (para el astigmatismo y la miopía). Detesta las gafas que le impiden ver la totalidad del plano en el cual se desplaza.

Con la voz ronca —sensual huella de un resfriado pasajero—, Ana se niega a la prueba máxima: cantar. “Tengo la voz de mi mamá, un timbre de tarro”. Solo lo hace en privado, después de haber participado en coros durante muchos años: “Estaba ahí para afinar a las contraltos”.

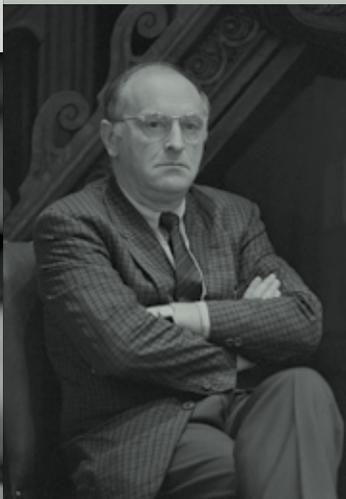
Mientras recuerdo las palabras de Ana, vuelvo a un escrito de Walter Benjamin: “Hoy en día, nadie debe empecinarse en aquello que ‘sabe hacer’. En la improvisación reside la fuerza. Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer”.

Ana María Orduz no es la partitura inmutable, ni el modelo clásico, sujeto al canon, que cree ser. Que dice ser.

♪ No. Tal vez, no lo es. ♪ 📀

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

HEANEY *y sus amigos*



JUAN
FERNANDO
GUTIÉRREZ

Si no fuera porque Derek Walcott nació veintitrés días después de terminado 1929, tendríamos un grupo de cuatro poetas amigos que representarían, cada uno, por nacimiento, una década del siglo xx, consecutivas las cuatro. Miłosz, el polaco, profesor de la Universidad de California, en Berkeley, vino al mundo el 30 de junio de 1911. Walcott, el caribeño, ya mencionado, profesor de Harvard, vio la luz en enero de 1930. Heaney, el irlandés, profesor de Oxford, nació en abril de 1939. Y Brodsky, el ruso del grupo, profesor de Michigan, llegó a la vida en 1940.

Con la reciente muerte de Seamus Heaney, estas palabras son un homenaje a la poesía y a la amistad. Heaney y sus amigos, el ruso (muerto en 1996), el polaco (fallecido en 2004) y el antillano (el único vivo de los amigos), permiten reconocer bellas cualidades en grandes poetas, porque los cuatro lo fueron, con obras que han enriquecido las literaturas inglesa, polaca y rusa, si hablamos de lenguas. Pero también la tradición del Caribe y las tradiciones americana y europea. Y, por encima de todo, han ampliado el lugar de la poesía, demostrando que las palabras siguen disponibles para decir verdades de manera bella y conmovedora, por terribles que sean esas verdades.

Heaney, porque es él el protagonista de esta historia (pero también sus amigos), nació en Irlanda del Norte, en el Condado de Derry. Estudió literatura y fue testigo de las disputas entre el sur y el norte, entre protestantes y católicos, y en muchos de sus poemas quedaron registradas estas realidades de su país. Católico. Admirador de Yeats, el poeta más famoso de su país. Vivió en Dublín, donde murió. Sus últimas palabras, como lo registraron muchos medios de comunicación del mundo, fueron para su esposa Marie: “Noli timere”. En latín. “No tengas miedo”.

A Marie le dedicó bellos poemas, como uno en donde ambos corren por una estación del metro de Londres para llegar a un concierto, mientras caen los botones de la chaqueta de ella. Al final del poema, Seamus nos cuenta cómo él, de la misma manera que Hansel, regresa recogiendo cada botón, y nos hace saber que está atento por si los pasos de Marie lo siguen, pero “antes muerto que mirar atrás”, recordando el mito de Orfeo y Eurídice. Es un homenaje al amor. No mira hacia atrás, mientras su amada lo sigue. Y este poema, si se quiere, remite a sus últimas palabras para Marie. Sigue. “No tengas miedo”. No mires atrás. Sigue que yo, ten fe en mis palabras, seguiré tus pasos.

El amor ocupa buena parte de su páginas. Pero también la realidad cotidiana, la misma poesía y algunos hechos de la historia de Irlanda en el siglo xx. Y la amistad, predecible en un hombre que se destacó por su generosidad, su amabilidad y su gusto por el diálogo. En muchos lugares se recuerdan su sonrisa, su aspecto de hombre sabio, sus palabras sobre otros poetas y sus consejos. Se

recuerda, seguramente, su amistad, igual que su poesía. Y la amistad es la ruta de esta historia. Heaney y tres de sus amigos. Heaney y los rasgos que tiene su obra en común con la obra de esos amigos. Porque, como se puede decir a partir de algo ya dicho largamente, dime con quién conversas, a quién visitas y lees, a quién quieres y admiras, y te diré de qué hablas y de qué escribes.

Pero antes de comenzar a hablar de Heaney y de Miłosz, de Heaney y de Walcott, y de Heaney y de Brodsky, quiero imaginar una cita en Nueva York donde Heaney visita a Brodsky y se encuentra con Walcott (se han registrado algunas). En un apartamento están los tres, hablando de Auden, poeta al que admiran. Elogian su perfección métrica y su capacidad de escribir poemas modernos, hablando de carros y de semáforos como si Keats hablara de dioses griegos o Milton del paraíso perdido. Joseph fuma. Seamus y Derek se ríen de alguna ocurrencia del ruso. Tocan la puerta. Alguien abre y es Miłosz, con algunas gotas de lluvia en su chaqueta. El recién llegado se une a la conversación, luego de algunos saludos emotivos. Poco a poco, Derek y Seamus se percatan de que han pasado dos años desde la muerte del que ha llegado. Y, si esto es así, también han pasado diez años desde la muerte de Joseph, quien los hace reír en ese instante. No temen. No es momento de pensar en eso. Pero sí en otro vodka, que Joseph sirve con una mueca de ternura y de éxtasis.

La ética (Heaney más Miłosz)

Heaney llegó a decir, en algunos momentos, que Czesław Miłosz fue el poeta más representativo del siglo pasado. Como argumento declaraba, en ensayos y entrevistas, que Miłosz vivió muchos de los momentos más significativos del siglo, describiéndolos con una poesía de gran profundidad y belleza. En un retrato hecho y publicado en la revista *Letras Libres*, Seamus escribe que uno de los fantasmas constantes en la obra de Miłosz es “el sintagma ‘el siglo’”. El siglo donde la poesía privilegió la subjetividad al extremo, con un lujoso río de quejidos y de miserias personales —de los mismos poetas—, en libros y libros y libros (y él nunca sucumbió ante esto, a pesar de las cosas vividas).

La visión del mundo que Miłosz expresa en sus poemas es clara, y se rige por un principio: no

exagerar. El poeta polaco trató en sus ensayos y poemas los asuntos del hombre del siglo, el mismo hombre de siempre: sus delirios, sus miedos, sus creencias, sus odios, sus pasiones, sus guerras, sus envidias, sus soledades. En otras palabras, tomadas de uno de sus poemas: su “extravagante naturaleza”. Miłosz describe, verso a verso, todas estas acciones, con cada uno de sus resultados monstruosos o bellos. En la voz de Heaney, su amigo Czesław reconoce en sus poemas la impredecible naturaleza del hombre, pero, aun con esta verdad, deja presente una verdad más necesaria: a pesar de las circunstancias, existe un “mandato inmemorial que nos conmina a la firmeza moral y de espíritu”.

Esta misma sombra ética respira en la poesía de Seamus Heaney. Para el poeta irlandés existía un compromiso espiritual con su realidad, sin que esto significara olvidarse de que la poesía es hija de la fantasía, como lo planteó Miłosz. A propósito de esto, es preciso recordar una entrevista con Heaney para un documental del canal Film & Art. El escritor explica que la responsabilidad del poeta es amplificar y analizar la “música de lo que sucede”, “la mejor música del mundo”, palabras tomadas de una historia clásica irlandesa. Y, en esa misma respuesta, recuerda que aunque debe existir este compromiso con lo real, también está la otra música: “la música de las sirenas (...) la música de lo que podría suceder y la música del deseo”.

Seamus escribió en muchas ocasiones poemas para analizar y amplificar la realidad de Irlanda del Norte, que se parece a otras realidades de la Tierra. Pero siempre tuvo claro que, por encima de cualquier situación política, está la poesía desnuda, sola y a ciegas ante el mundo, sin obligaciones ni banderas ni proclamas. En la misma línea de su maestro y amigo polaco Czesław, estuvo seguro de que la poesía solo se debía a su magnífica libertad, sustentada en la empresa de cavar (para usar un verbo que es un lugar común cuando se habla de su obra), cavar en el lenguaje y nombrar el mundo.

La fe (Heaney más Brodsky)

Muchos lectores ya conocerán la repetida mitología de anécdotas en torno a Joseph Brodsky, poeta ruso que murió en Nueva York. Brodsky, como ya lo recordó una gran poeta polaca, era un hombre

Seamus escribió en muchas
ocasiones poemas para analizar
y amplificar la realidad de Irlanda
del Norte [...]. Pero siempre
tuvo claro que, por encima de
cualquier situación política,
está la poesía desnuda, sola
y a ciegas ante el mundo, sin
obligaciones ni banderas ni
proclamas.

al que le gustaba llamarse a sí mismo “Poeta”. Sin más. Además, supo desde siempre, desde sus distantes años juveniles, que lo único a lo que quería dedicarse era a su fe en las palabras, por lo que fue acusado y condenado en su país, y luego expulsado. Estuvo temporalmente en Europa hasta encontrar su residencia definitiva en Estados Unidos, donde se convirtió en un poeta admirado y leído, y en un compañero y maestro maravilloso de otros poetas.

Pocos hombres y poetas han tenido una creencia casi sagrada, a ciegas e inmodificable, en el poder de las palabras, como la que tuvo Brodsky. En un texto escrito por Seamus tras la muerte repentina de Joseph se lee: lo que más apreciaba en la poesía era “la capacidad del lenguaje para ir más rápido y más lejos de lo esperado”. Y justamente este rasgo lo comparte Heaney con él. No es gratuito que en el artículo ya mencionado el poeta irlandés recuerde que cada encuentro con su amigo polaco era una “renovación de la creencia en las posibilidades de la poesía”. Joseph siempre fue firme con sus apreciaciones: la palabra es el fuego necesario, y solo la lengua puede abrirnos otras realidades y darnos explicaciones de lo incomprensible.

Ese poder de las palabras y el lenguaje es reconocible en los mejores poemas de Heaney. Él, de la misma manera que su amigo ruso, evidenció



Seamus Heaney

la necesidad de conocer la cocina (palabra usada por Seamus) de la poesía. Existe la técnica y es necesaria para lograr que el lenguaje se abra y se exprese con grandeza, según el pensamiento de Joseph. Tal como sucede en la poesía de Heaney: poemas donde lo maravilloso ocurre entre lo rudimentario, y donde se avistan campos nuevos para el entendimiento. Todo posible gracias a la fe en las palabras, al conocimiento y el respeto por la tradición y el oficio.

Para Joseph, la poesía debía engrandecer el lenguaje. Este hombre, que dividía sus años entre Nueva York y Venecia, creía que el poema —esto lo dice Heaney en unos versos elegíacos dedicados a su amigo— debía medir “el dolor y la razón”. El ruso tenía la convicción que poseen muchos hombres y mujeres en su interior, aunque no sean dedicados lectores de versos: que la poesía es un argumento contra la degradación de los comportamientos humanos. Seamus lo compartió y lo elogió, y lo practicó en su obra, dejándonos duraderas lecciones sobre nuestros sentimientos y razones, nuestras acciones y dudas.

La furia (Heaney más Walcott)

Derek Walcott, un negro de ojos claros nacido en el Caribe, ganó el Premio Nobel en 1992. Cuando esto ocurrió, fue unánime y recurrente una opinión: con el galardón se destacaba a uno de los mejores de la lengua inglesa, en lo que el mundo lleva de mundo y la literatura es literatura. Entre las muchas grandezas que elogian sus críticos y lectores, está el perfecto dominio de la narración poética, que lo ha llevado a revivir la épica en nuestros días, con libros emblemáticos como *Omeros*. Igualmente admiran la textura de su lenguaje, que le ha impreso al inglés los ritmos y los colores de las Antillas.

El escritor David Huerta, en una entrevista con el poeta, comienza su escrito con una frase de Brodsky: Derek “es el hombre gracias al cual vive el idioma inglés”. Las palabras del ruso son enfáticas con un solo propósito: recordar las labores que los versos de Walcott han hecho por el inglés en las últimas décadas. Sus cadencias, sus colores, sus mezclas, sus referencias, todo proveniente de la música del mar y del aire del Caribe. Todo esto —bien ejecutado y con un talento grandioso con las palabras— ha derivado en un enriquecimiento del idioma. Los mejores libros de Walcott le han regalado al mundo, como lo hicieron con sus obras Shakespeare o Dickinson, un inglés renovado. Brillante y furioso. Mágico. Como el mar, su mar en Santa Lucía.

Seamus y Derek son poetas sinfónicos. En sus lenguajes habitan muchas voces. Y una buena definición de esta empresa son dos versos muy citados de Walcott, pertenecientes al poema *Goleta Flight* (también citados por Huerta). En dos líneas el poeta da las claves que han llevado a muchos hombres y mujeres a escribir poemas grandiosos: la multiplicidad de voces, la memoria de la sangre y el eco de otros. “Hay en mí del holandés, del negro y del inglés / Y: o soy nadie o soy una nación”. Y, más que una nación, la poesía de Derek es una Literatura, en mayúscula, como quería Pessoa y lo dejó expresado en su *Libro del desasosiego*.

“La gramática es una forma de historia”, escribió Walcott en un ensayo sobre el amigo Joseph. Palabras perfectas también para su obra y la del amigo irlandés de ambos, el querido Seamus. Lo importante en la poesía son las palabras, lo que ellas dicen en una combinación única y que de otra manera no lo dirían. Por lo que Walcott consignó en el mismo ensayo que Brodsky busca que “la acción crezca a partir de la

sílaba”. Lo que han hecho los poetas más ejemplares, internarse en el lenguaje y desde el corazón más profundo de este inaugurar un universo y levantar ante los lectores una acción magnífica. Porque de esos hombres, incluidos nuestros amigos, se puede decir lo siguiente, tomado del mismo texto anterior: un hombre que “mastica y digiere el pasado de manera audible”.

Postscript

Hay un poema de Seamus titulado “Postscript”. En él, el poeta describe un paseo al lado de aguas “color gris pizarra”. Inspirado por este poema, imagino un nuevo encuentro de estos cuatro amigos. Seamus, Derek, Joseph y Czesław ocupan un carro tal como se menciona en los versos. Es el otoño de 1995, y Seamus será el Premio Nobel de ese año. La casualidad los tiene en tierras irlandesas, y viajan hacia algún lugar que los cuatro desean ver. El viento va y viene, y danza, como en el poema, en una lucha asombrosa con la luz. Quien conduce es Andrew, un periodista joven, graduado en Londres y editor de revistas académicas.

Me aventuro a pensar que Seamus, en un instante de silencio en el carro, cree que aquel fragmento del día merece un “Gracias”. Llega a su mente el primer verso del poema “Don” de Miłosz: “Qué día tan feliz”. Y el resto, como en el poema, es enumerar las maravillas que da la jornada: levantarse, ver la niebla, escuchar pájaros y exclamar que no hay nada en la tierra que se desee tener, ni alguien que valga “la pena envidiar”.

Me aventuro a pensar que Joseph, en el mismo instante de silencio, convoca a su cabeza versos de Derek, porque el agua y el viento le han recordado la música de su amigo. Se recuerda a sí mismo las líneas en las que Derek hace hablar a un hombre de mar, quien exclama que ve, de repente, a un hombre parecido a él, quien llora “por las casas, las calles, por toda esta isla de mierda”. Aunque no son las aguas del Caribe, estas aguas le reviven a aquel hombre, y su voz declarando que escribirá algo de todo lo que ve, y que cuando lo haga “cada verso estará empapado en sal”, y entonces su “lenguaje ordinario será el viento”.

Me aventuro a pensar que Derek, cuando sus compañeros observan el paisaje en silencio, mira a Joseph, quien va a su lado en la parte de atrás.

Trata de recordar con precisión algunas líneas de su amigo ruso. No sabe por qué se le vienen a la mente, pero ahí están:

*Death be not proud, though some have called thee
/ Mighty and dreadful...*

(No seas, muerte, orgullosa, aunque algunos te hayan / llamado poderosa y atroz...)

Es la música de las palabras asaltando a un lector, la música de su amigo de “inteligencia casi sublime”, como él lo ha llamado.

Me aventuro a pensar que Czesław, en un breve silencio con sus amigos, se encuentra ante una realidad magnífica: es parte, junto con otros tres hombres, de un lugar en el que podría suceder un poema que ha leído y lo ha emocionado. Czesław, en compañía de otros cuatro hombres, está ahí, en el “lugar del poema”, y sabe que la realidad no es la misma. Nunca. La luz no es la misma (aunque parezca), ni el viento ni los cisnes ni la agitación de sus alas. Pero el poema logra reunir muchos momentos distintos, del ayer y del futuro, para recordarnos una lección: con la poesía no se puede detener la historia, como lo ha dicho el francés George Steiner, pero sí comprenderla.

Me aventuro a pensar que el conductor de turno, Andrew, intenta imaginar, en el momento de silencio, qué pasará por la mente de cada uno de los viajeros. ¿Un verso? ¿Una mujer? ¿Una canción? Y, con una sonrisa, se dice a sí mismo que el único pensamiento deleznable podría ser el suyo, pero la felicidad más ardiente también. Felicidad por servir a esos amigos que hablan y han escrito cosas emocionantes, y que minutos más tarde se reirán de un mal chiste irlandés mientras él los conduce a la noche, dejando atrás un crepúsculo de fuego. ■

Juan Fernando Gutiérrez (Colombia)

Periodista de la Universidad de Antioquia. Graduado con la tesis Palabras Maestras, multimedia sobre la vida y obra del poeta José Manuel Arango, que recibió el primer puesto en el Premio a la Investigación Universitaria 2010, categoría Ciencias Sociales y Humanas de esta misma universidad. Desde el 2011 es el coordinador del área de Comunicaciones del Museo Universidad de Antioquia (MUUA) y editor de la revista *Códice*.

Seamus

Traducciones de Simón Andrés Villegas

EXTRAÑA FRUTA

Yace aquí su cabeza, como desenterrada calabaza.
Cara oval, piel de ciruela, piedras de ciruela por dientes.
Desataron el helecho mojado de su pelo
Y mostraron su rizo,
Dejaron al viento su belleza de tantos años.
Cuerpo de sebo, tesoro que ya fue:
Su rota nariz es oscura como tierra de turba,
Y sus ojos vacíos como las aguas viejas de las casas.
Diodoro Sículo sintió
La calma creciente ante las cosas de siempre:
Muerta, olvidada, anónima, terrible
Niña decapitada, contemplando el hacha
Y la bendición, contemplando
Lo que comenzaba a vivir como reverencia.

Heaney



POSDATA

Y algún tiempo lleva al tiempo dirigirse
Adentro al condado de Clare, al lado de la costa de Flaggy,
En septiembre o en octubre, cuando el viento
Y la luz mutuamente se golpean
De modo que en algún lugar el mar se enfurece
Con espumas y fulgores, y en el campo entre las piedras
El rostro de un lago plateado de pizarra destella
Por el relámpago aterrado de una bandada de cisnes,
Sus plumas erizadas y violentas, blanco entre blanco,
Sus altas y como testarudas cabezas
Escondidas o erguidas o desesperadas bajo el agua.
Sin sentido pensar que te detendrás y observarás
Más profundo. No estás ni aquí ni allá,
Una prisa en la que cosas conocidas y raras se suceden
Como grandes y suaves sacudidas que toman el carro de lado
Y atrapan el corazón de repente y entre un soplo lo abren.

Seamus

ALUMBRAMIENTOS

VIII

Cuentan las crónicas: cuando los monjes de Clonmacnoise
Estaban congregados en el oratorio,
Un barco se reveló en el aire sobre ellos.

El ancla tras él penetró tan hondo
Que quedó aferrada al altar
Y luego, como el gran casco se estremeció inmóvil,

Un marinero descendió por la cuerda
Y forcejeó para liberarlo. Pero en vano.
"Este hombre no puede aquí soportar nuestra vida y se ahogará"

Dijo el abad, "a menos que lo ayudemos." Una vez que
Lo hicieron, el barco ya libre navegó, y el hombre trepó de nuevo
Lejos de la maravilla que había conocido.

Heaney

EL METRO

Allí corriendo en el cóncavo túnel¹ íbamos los dos,
Tú adelante con tu abrigo que se iba yendo
Y yo, yo detrás como un dios afanado
En alcanzarte antes de verte hecha junco²

O algún retoño de flor blanca mojado de rojo
Mientras el abrigo se alborotaba violento y botón tras botón
Se iba aflojando y se quedaba en el piso
Entre el metro y el Albert Hall.³

En luna de miel, andando bajo la luna, tarde para los Proms,⁴
Nuestros ecos mueren en ese corredor y ahora
Me regreso como Hansel sobre las piedras llenas de luna⁵
Rehaciendo el camino, recogiendo los botones

Solo para terminar en una fría estación de lámparas iluminada,
Los trenes ya idos, la húmeda vía
Desnuda y tensa como yo, toda mi atención
En tus pasos que me siguen, condenados si me vuelvo a mirar atrás.⁶

Seamus

CAVANDO

Entre mis dedos y mi pulgar
El tieso bolígrafo aguarda, ajustado como un arma.

Bajo la ventana, un limpio y terco sonido
Allí donde el azadón se hunde en la tierra de siempre:
Mi padre, cavando. Miro abajo

Hasta que su espalda entre las macetas
Se encorva lenta, bajo veinte años
De agacharse al ritmo de los surcos de la papa
Allí donde él cavaba.

Las viejas botas acurrucadas en los pies, y el mango
Levemente firme contra la rodilla.
Él quitaba las malezas, y enterraba el brillante filo
Para sembrar las nuevas papas que escogíamos,
Su fría dureza tan querida en nuestras manos.

Oh, Dios, el viejo sí que aguantaba el azadón.
Así como su viejo.

Mi abuelo arrancaba más tierra en un día
Que cualquier otro hombre en el pantano de los Toner.
Una vez le llevé su leche en una botella
Tapada no más que con papel. Se irguió

Heaney

Y se la bebió, y luego volvió
Sobre la tierra a hurgarla, cargando
Terrones sobre su hombro, yendo y yendo
Abajo por la buena tierra. Cavando.⁷

El frío olor de la tierra de papa, el ir y venir
Sobre el abono mojado, los cortes de aquel filo
Entre las latientes raíces despiertan en mi memoria.
Pero no tengo ningún azadón en el campo como el de hombres así.

Entre mis dedos y mi pulgar
El tieso bolígrafo aguarda.
Y con él cavaré. 

Notas:

¹ El metro de Londres es subterráneo.

² La mayoría de los críticos concuerdan en que estos dos últimos versos pueden hacer referencia al mito de Pan y la ninfa Siringa, narrado por Ovidio en sus *Metamorfosis*: aquel, furiosamente enamorado de esta, decide correr en su persecución; la ninfa, viéndose acorralada, a la orilla de un río, es transformada en junco por intercesión de sus hermanas.

³ El Royal Albert Hall es un teatro y salón de conciertos de Londres, uno de los más emblemáticos, ubicado en el corazón de la ciudad.

⁴ Cada verano, en el Albert Hall, se presentan los Proms: conciertos orquestales de música clásica.

⁵ En el cuento de Grimm, Hansel, enterado de que sus padres piensan abandonarlos, a él y a su hermana, en el bosque, decide recoger tantas piedritas blancas como le quepan en la mano. Mientras son llevados al bosque, Hansel va soltando las piedritas por el camino. Abandonados en la noche, los dos niños siguen el rastro de las piedritas, que brillan bajo la luna, y regresan así a casa.

⁶ Orfeo, en el mito griego, baja al Inframundo por el alma de su esposa Eurídice. El dios de los muertos, conmovido por la música de Orfeo, le permite irse con su mujer, con la condición de que Orfeo vaya al frente y no vuelva los ojos atrás sino hasta estar de regreso en la tierra.

⁷ Los pantanos han sido usados históricamente en Irlanda como fuentes de combustible. De este modo, la turba, la tierra más profunda y rica en nutrientes, es extraída y quemada en el fuego. El *Toner's bog* puede hacer referencia a un pantano propiedad de una familia irlandesa, los Toner, de antigua tradición. Así que en el poema se descubren dos formas distintas de trabajar la tierra: el cavar para sembrar las papas y el cavar para extraer la turba, representadas por el padre y el abuelo, respectivamente.

Simón Andrés Villegas (Colombia)

Nació en 1991 en La Ceja, Antioquia. Estudiante del pregrado en Letras: Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia. Asistente editorial de la revista *Lingüística y Literatura* de la Facultad de Comunicaciones de esta institución.



UNA TAXONOMÍA *para los objetos*



CARLOS
ANDRÉS
SALAZAR

¿E s posible plantear, de la misma forma en que lo hacemos con el reino animal, una taxonomía de los objetos? En el reino de los objetos parecen existir rasgos que los agrupan por géneros o especies. Es más, algunos de ellos tienden a extinguirse, mientras otros se multiplican e incluso producen nuevas especies. Hay otros cuya presencia llega a ser tan cotidiana que pasan por nuestra vida con el mismo grado de recordación que las palomas, las moscas o las cucarachas. Y hay otros, en cambio, cuya extrañeza llega a ser de tal magnitud —la cafetera de Charles Teyssier es un buen ejemplo de ello— que sus formas, colores o conducta se escapan a cualquier disposición preconcebida. En fin, es probable que gastemos nuestros días tratando de proponer una estructura taxonómica tan rigurosa y elegante como la de Charles Linneo corriendo a cada momento el riesgo de no pasar de ser un John Wilkins.

En una cita que Claude Lévi-Strauss hace del etnógrafo Arnold van Gennep, este confirma que “una sociedad ordenada clasifica no sólo a sus miembros humanos, sino también a los objetos y a los seres de la naturaleza, unas veces según sus dominantes psíquicas, otras veces según su utilidad alimenticia, agraria, industrial, productora o consumidora” (2009: 235). Según esto, y si lo pensamos de manera detenida, podríamos proponer una taxonomía de un objeto como las tarjetas plásticas, fijando su distribución al momento en que estas aparecen en nuestra vida —sumergiéndonos, de un modo cada vez más profundo, en una vida dictada por las leyes del gasto y el consumo—. La lista es larga. Deberíamos empezar, siendo rigurosos con el orden, por los caramelos, el carné del colegio, las credenciales, las postales, las *sim cards*, las tarjetas amarillas o las rojas, la licencia de conducción, la cédula, las tarjetas de invitación, las tarjetas de millas o de puntos y hasta los recordatorios fúnebres o los obituarios.

Pero este tipo de especulaciones no suelen ser productivas. Será mejor, entonces, tomar de todo el espectro aquellos objetos que gozan de un particular interés para la ciencia y la tecnología y cuya participación es tan clara en la vida social que no cabe ninguna duda acerca de sus rasgos. Los estudiosos nos hacen saber que los artefactos técnicos y las herramientas tienen un rasgo particular: que, sin excepción, han pasado primero por la mente de un diseñador, de un ser humano que los imagina, los forja, los materializa y cuya manipulación, luego, estará sujeta a las consideraciones de los usuarios. Más allá de eso, y como

lo sostiene Diego Lawler: “los artefactos técnicos son tratados como textos que tienen que ser leídos, esto es, textos escritos por la pluma de diseñadores y productores para ser descifrados por las interpretaciones de sus potenciales usuarios y compradores” (2003: 52).

Un ejemplo de lo anterior procede de un texto inusitado y merece una consideración profunda descubrir de qué manera se asocia con nuestro asunto.

En medio de su tortuoso y anhelado regreso a Ítaca, Ulises, estando en casa de Hades, tiene un encuentro providencial con Tiresias, el famoso adivino ciego para quien no hay nada oculto. En la conversación que sostienen, Tiresias le hace a Ulises algunas advertencias y señala, a renglón seguido, que no existe otra forma de apaciguar a Poseidón que la de ir hasta el lugar donde el dios no puede ejercer su poder, para ofrecer allí los sacrificios debidos. Ahora bien, la pregunta por la extensión geográfica de los dominios de Poseidón es la misma que podría plantearse con respecto a cómo identificar la frontera que separa a una civilización de otra. De esta forma, el gran adivino griego no tendrá reparo en demostrar que es posible establecer dichos límites a través no de la geografía, sino del nombre y el uso que cada cultura le otorga a sus artefactos. La siguiente es la indicación que le da Tiresias a Ulises para reconocer dicho límite:

Toma al punto en tus manos un remo y
emprende el camino hasta hallar unos hom-
bres que ignoren el mar y no coman alimento

ninguno salado, ni sepan tampoco de las naves de flancos purpúreos ni entiendan los remos de expedito manejo que el barco convierte en sus alas. Una clara señal te daré, bien habrás de entenderla: cuando un día te encuentres al paso con un caminante que te hable del biello que llevas al hombro robusto, clava al punto en la tierra tu remo ligero y ofrece al real Poseidón sacrificios... Éstas son las verdades que anuncio (Homero, 1995: 182).

Trasladándonos al presente, es factible enviar a alguien con un computador y decirle que se detenga en cuanto alguien le pregunte por el “aparato” que lleva entre sus brazos. Como probable habría sido también enviar a un soldado de la Segunda Guerra Mundial con un rifle Springfield entre sus manos e indicarle que parara en cuanto le preguntaran por su “Mauser modificado”. Sin embargo, muy pocos objetos en la actualidad gozan de un uso diferente de aquel para el cual fueron fabricados; así, para Baudrillard, los objetos dejan traslucir claramente su finalidad (2010: 16). Esta salvedad hace posible que la recomendación de Tiresias a Ulises para encontrar los confines de Poseidón sea el término que recibe el objeto que él lleva en su hombro, el cual tendrá un nombre en dicho lugar y, más importante aún, un uso diferente. Mientras el remo sirve en los mares para propulsarse, ese mismo remo es, para quien no haya tenido contacto con el proceloso mar, un biello, una herramienta útil en las faenas agrícolas y para el cual es imposible, desde su perspectiva, concebir otra funcionalidad. Acaso no exista una manera más clara de encontrar el lugar donde Poseidón no siente sus dominios.

No existe pues, en suma, forma más sencilla de reconocer dónde comienza otra civilización, a medida que avanzan las jornadas, que verificando en cada punto de su geografía las singularidades de sus habitantes. Qué diferencias aguardan detrás de sus hábitos alimenticios, sus oficios o el uso que hacen de sus herramientas. Con todo, ¿qué es lo que diferencia, en el mundo globalizado, a una sociedad de otra? ¿Es la cultura hoy en día un factor determinante para establecer dicha identidad? El hecho de que no sea plausible establecer una diferencia tan radical como la confiada por Tiresias a Ulises no permite aventurar una respuesta satisfactoria a tan urgentes preguntas.

Para seguir adelante, pues, necesitamos diferenciar, dentro de los artefactos técnicos o las herramientas, dos clases: el objeto o artefacto industrial y el objeto o artefacto artesanal. La diferencia es notoria y así lo hace saber Baudrillard: “lo que caracteriza al objeto industrial por contraposición al objeto artesanal es que lo inesencial ya no se deja al azar de la demanda y de la ejecución individuales, sino que en la actualidad lo toma por su cuenta y lo sistematiza la producción” (2010: 7). De nuevo, son pocos los artefactos que terminan desempeñando en el mundo contemporáneo una función diferente a aquella para la cual fueron concebidos. Por más que llenemos las neveras —y ahora hasta los portátiles— de calcomanías, no realizarán una función diferente a la que motivó su diseño. De hecho, para muchos de los artefactos de alta tecnología nos vemos en la obligación de descargar el manual, el aplicativo de instalación y el tutorial para que sea posible realizar aquello para lo cual los compramos. Desde la distancia, todos los fabricantes nos constriñen a cumplir sus protocolos.

Sería egoísta, en todo caso, pensar que todo este asunto con los artefactos modernos está motivado exclusivamente por la industria o la sociedad de consumo. Bien dice Asdrúbal Valencia Giraldo, en su libro *De la técnica a la modernidad*, que el objeto de la tecnología es la transformación de la realidad, y de allí se desprende, precisamente, que la tecnología ha sido quien se ha labrado su propio destino. Rompiendo, incluso, con las fronteras trazadas por las civilizaciones a lo largo de los años, y que hacían parte, a no dudarlo, de lo que conocemos como “el mundo fáctico”. El que ahora los límites no sean lo suficientemente claros es una herencia de esa íntima correspondencia entre tecnología y cultura, entre las herramientas y los seres humanos. ¿Qué sería de un artefacto como la Estación Espacial Internacional si no compartiéramos las mismas necesidades y el mismo lenguaje tecnológico?

La relación entre los humanos y sus herramientas es tan estrecha que modifica incluso su forma de pensar la realidad, más allá de que esta última imponga, en la mayoría de los casos, el desarrollo de esa herramienta. De entre todas las revelaciones de André Leroi-Gourhan en su libro *El gesto y la palabra*, a propósito de cómo la

Más que sentirse en casa, es sentirse con los objetos, con los artefactos que hemos dejado y que a nuestra vuelta son a quienes corresponde recordarnos quiénes o cómo somos, qué gestos nos definen.

evolución de los seres humanos ha estado supeditada, y aun motivada, por el uso de artefactos técnicos, una de las más sugerentes tiene que ver con la forma como “la sinergia operatoria del útil y del gesto supone la existencia de una memoria en la cual se inscribe el programa del comportamiento” (Leroi-Gourhan, 1971: 233). Es necesario considerar, por tanto, que entre los artefactos propuestos por Tiresias en su afán por brindar ayuda a Ulises, más que una diferencia en la designación, encontramos una marcada distancia en el gesto necesario para que el uso de dicha herramienta se adecúe a las necesidades de una sociedad específica. Dichos gestos, por supuesto, afectan el programa que está disponible en la memoria para propiciar su uso. Por ejemplo, ¿quién dentro de los centros urbanos de Antioquia sabe utilizar de manera eficiente el hacha “que nuestros mayores nos dejaron por herencia”? Prácticamente nadie lo sabe y es que ese gesto en particular desapareció hace mucho de nuestra memoria; ha sido necesario reprogramar los gestos en beneficio de un mundo en el que las civilizaciones se confunden.

El gesto necesario para propulsar una barca es muy diferente al que demanda hacer surcos en la tierra. Desarrollar la técnica necesaria en ambos gestos exige un aprendizaje que cada comunidad ha construido por décadas. Como sucede en el caso del conocimiento botánico que las comunidades indígenas traspasan de generación en generación. David Brooks señala, con respecto a este punto, que:

El cerebro se adapta al río de conocimientos y sus muchos afluentes y corrientes, y existe como criatura de ese río igual que existe una trucha en un riachuelo. Nuestros pensamientos están profundamente moldeados en este largo flujo histórico, y ninguno de nosotros existe, por su propio esfuerzo, aislado de

aquél. Así pues, incluso un recién nacido posee este rico legado, y está hecho para asimilar más y contribuir a su vez a esa larga corriente (2012: 53).

Para muchas personas fue realmente complicado asimilar el uso de un dispositivo como el mouse, cuya historia, por demás interesante, está ligada a uno de los desarrolladores de artefactos modernos más famoso: Steve Jobs (Gladwell, 2011). Fue Steve Jobs, mediante sus modificaciones al artefacto original, concebido por Douglas Engelbart y desarrollado por Xerox PARC, quien introdujo un gesto que ahora es común a todos los usuarios de los computadores. Y definitivamente, confirmando así la propuesta de David Brooks, el mouse es mucho más fácil de usar para los niños que para los adultos. No muy lejos de este ejemplo se encuentra la actual masificación de las pantallas táctiles.

La historia del mouse demuestra que un artefacto no surge de la nada y que, más allá de los créditos que se puede llevar cualquier persona por su creación, la influencia de la sociedad en el desarrollo y manejo de este es una fuerza inmanente. Para el desarrollo de herramientas como el bieldo, el remo o el mouse es necesaria la cooperación de toda una comunidad. Se requiere de su capacidad de observación, de su disposición para asumir el compromiso de llevar a última instancia el proyecto, se necesita de un trabajo multidisciplinario. Es necesario, en la mayoría de los casos, construir las herramientas que servirán para la fabricación de los artefactos; incluso hasta para el más simple de ellos:

Para fabricar una herramienta tallada eficaz, no basta con golpear contra una piedra hasta que eso salga; nos hemos dado bien cuenta de ello el día que intentamos

reproducir los principales tipos de herramientas prehistóricas. Entonces —observando la misma técnica que aún poseían los indígenas— descubrimos la complicación de los procedimientos indispensables que van a veces hasta la fabricación preliminar de verdaderos “aparatos de cortar”: martillos con contrapeso para controlar el impacto y su dirección, dispositivos amortiguadores para evitar que la vibración haga estallar en pedazos el resto del objeto. Se necesita además un vasto conjunto de nociones sobre el origen local, los procedimientos de extracción, la resistencia y la estructura de los materiales utilizados, un entrenamiento muscular apropiado, el conocimiento de la “habilidad manual”, etc. (Lévi-Strauss, 1996: 81).

Lo que es innegable con respecto a los objetos es que, aparte del destino que les ha sido impuesto desde su fabricación, cada persona se los apropia al momento de su compra o adquisición. A los objetos y a los artefactos —igual que sucede con las palabras— les es transferible algo de esa personalidad sin la cual no sería posible definir a su dueño. Es preciso recordar que la prueba para que Ulises se recordara dueño de casa debía darse a través de la manipulación de un artefacto:

Pero, ¡ea!, entregadme a mí el arco, que aquí ante vosotros haga prueba de brazos y fuerzas y vea si conservo la pujanza de antaño en mis miembros flexibles o puso fin a todo mi vida errabunda y la falta de cuidados (1995: 357).

Al regreso, más que sentirse en casa, es sentirse con los objetos, con los artefactos que hemos dejado y que a nuestra vuelta son a quienes corresponde recordarnos quiénes o cómo somos, qué gestos nos definen. En *Caminos del reconocimiento*, Ricoeur advierte que reconocer las cosas es identificarlas, en gran medida, por sus rasgos genéricos o específicos; empero, “algunos objetos familiares poseen para nosotros una especie de personalidad que hace que reconocerlos sea sentirnos con ellos en una relación, no sólo de confianza, sino también de complicidad” (2005: 75).

Pese a no haber realizado el viaje sugerido por Tiresias para ganar la indulgencia de Poseidón, alguien, en algún momento, de un lado o del otro, realizó dicha travesía y de esa manera promovió el progreso de la cultura y una civilización global. Ahora no es posible sostener, como lo hace Lévi-Strauss, que cada una de las culturas que pertenecen a lo que se conoce como la civilización mundial preserve su originalidad. De no ser por las —cada vez más escasas— comunidades indígenas que fabrican sus propios artefactos y, por supuesto, de la apropiación individual que cada uno de nosotros hace de sus propios objetos, estaríamos ante las mismas formas y condiciones de apropiación. Es, en definitiva, esto último lo único que otorga a los objetos el rasgo que les hace falta para escapar de cualquier tipo de categorización, pese a que en su condición de recursos ellos sean el mejor ejemplo para comprender la ausencia de fronteras. ■

Carlos Andrés Salazar (Colombia)

Magíster en Hermenéutica literaria de la Universidad Eafit. Ingeniero de control. Docente e investigador de la Universidad Eafit. Miembro del grupo de investigación en modelado matemático.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (2010). *El sistema de los objetos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Brooks, David (2012). *El animal social*. Barcelona: Ediciones B.
- Gladwell, Malcolm (16 de mayo de 2011). Myth creation. *The New Yorker*. Disponible en http://www.newyorker.com/reporting/2011/05/16/110516fa_fact_gladwell
- Homero (1995). *La odisea*. Barcelona: Planeta-DeAgostini.
- Lawler, Diego (2003). Las funciones técnicas de los artefactos y su encuentro con el constructivismo social en tecnología. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*. Buenos Aires, pp. 27-71.
- Leroi-Gourhan, André (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Lévi-Strauss, Claude (2009). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996). *Raza y cultura*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, Paul (2005). *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Trotta.
- Valencia Giraldo, Asdrúbal (2004). *De la técnica a la modernidad: Construcciones técnicas, ciencia, tecnología y modernidad*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

LA ANTICUADA COSTUMBRE DE HALLAR PELÍCULAS PERDIDAS

JACOBO
CARDONA
ECHEVERRI

En un almacén de la pequeña localidad italiana de Pordenone fue encontrada en agosto de 2013 la película inacabada *Too much Johnson*. Nada menos que la ópera prima de Orson Welles, una pieza rodada por el director norteamericano tres años antes de filmar *El ciudadano Kane* (1941) como parte de los preludios de una obra de teatro. La película, que todos daban por perdida, y que según Welles pereció en el incendio de su casa de Madrid, apareció de forma insólita en un poblado que se caracteriza por su pequeño festival de cine mudo. Si la mayor parte de las películas del período silente se han perdido, estamos ante la continua posibilidad de experimentar los cruces y desencuentros más apasionantes. La bisneta de Georges Méliés, por ejemplo, encontró películas del genio francés en un gallinero belga. Pero hay más. Podríamos empezar una historia similar de la siguiente manera: En 1981, Derek, el tímido y pelirrojo jardinero temporal del sanatorio mental Kikemark Sykehus de Oslo, busca en el armario del conserje unas tijeras para podar rosales. Al retirar un par de cajas metálicas llenas de tornillos y tuercas, descubre al fondo de la parte superior varias latas de películas de 35 mm llenas de polvo. Con cuidado las saca y las deja en el piso.



Todas las latas están rotuladas con un nombre escrito en danés. El jardinero no duda en informar acerca del descubrimiento a su superior. Las latas son enviadas al Instituto de Cine Noruego y después de tres años se da a conocer la noticia. Los rollos de celuloide contienen una copia del primer montaje de la película, del original, sin censuras ni recortes, y en perfecto estado, de la obra maestra de Carl Dreyer, *La pasión de Juana de Arco* (1928). Hasta aquel momento todo era parte de la leyenda: una pieza cinematográfica sobre el proceso judicial que se llevó a cabo en contra de la santa heroína francesa, una joya del cine mudo en la que actuó Antonin Artaud y en la que deslumbró con su representación de *pucelle d'Orléans* la francesa María Falconetti, quien años después de la ocupación nazi huyera a Buenos Aires, donde terminaría sus días como maestra de canto y baile. Después de su estreno en Copenhague y su exhibición en Francia, en 1928, la película empieza a desaparecer. Las presiones del arzobispo de París y la censura impuesta en Gran Bretaña por la forma en que son representados los ingleses, obligan a los productores a editarla, a pesar de las resistencias de su realizador. Después de este primer contratiempo, el negativo de la película se pierde durante un incendio en los estudios UFA de Berlín. Dreyer sucumbe a la desolación de una obra destruida y mancillada y muere en 1968, tras rodar unas pocas películas más en las que no dejó de preguntarse, con lucidez y melancolía, por el miedo, la locura y la fe. Pero, ¿cómo llegó la película al sanatorio mental en un país donde jamás fue exhibida? ¿Qué hacía en el armario del conserje?

La belleza del misterio que entraña un encuentro imprevisto depende, sin lugar a dudas, de la singularidad del objeto extraviado y de las particulares condiciones en que es hallado. No es lo mismo encontrar una carta de Oscar Wilde en un viejo guardarropa que los poemas o novelas archivados en el disco duro del computador de Roberto Bolaño. La carta, que puede ser subastada en miles de libras, posee un aura intransferible que nunca podrá ser alcanzada por la brillante edición amarilla de Anagrama. La condición material de ese objeto —ese y no otro—, más que su propio contenido, es lo que produce, la mayoría de las veces, tanta algarabía entre fanáticos y

coleccionistas. El encuentro con lo que se creía perdido o, lo que es más emocionante, aquello que se halla y no se sabía que había existido, hace parte de una de las experiencias más placenteras y a la vez más escasas en la historia de amor entre el ser humano y los objetos, sobre todo cuanto más nos adentramos en los vericuetos hipermediales de una época que se recrea en el eco virtual de una consistencia opaca. La casualidad, lo fortuito, la coincidencia o lo accidental del reencuentro acrecientan el deslumbramiento. Y, tal vez por eso, este ajuste de cuentas entre tiempo y olvido se resuelve en la literatura con un subgénero, el del manuscrito hallado, una suerte de compendio de elementos narrativos que rozan lo detectivesco y lo mágico. Este artificio literario apela a la excepcionalidad del presunto manuscrito, tratado, libro o pergamino, para incrementar el interés o mérito de lo contado.

De los manuscritos hallados, la pieza fundacional de la novela moderna, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se erige como el tratado más audaz y provocador a la hora de llevarse por delante, entre pitos y zarpazos, cualquier separación ontológica entre realidad y ficción, además de ampliar la perspectiva que permita fijar a los egomaniacos escritores metaficcionales (*enfants terribles* cincuentenarios), tipo Bret Easton Ellis, como simples escribientes de *telepronter*. La novela coral de Miguel de Cervantes Saavedra, en la que lo narrado hace parte de la transcripción, comentada y modificada, de un manuscrito original escrito en árabe, allana el camino que tomará *El nombre de la rosa*, una copia de un manuscrito del siglo XIV que cayó en las manos de Umberto Eco, en el cual se alude, paradójicamente, al libro II de la *Poética* de Aristóteles, obra desaparecida en la Edad Media.

Otros tantos manuscritos dejan entrever el carácter de objeto extraviado a partir del título. Escritos que el azar ha puesto en las manos de un lector desconocido o anónimo, el único transcriptor verdadero de unas imágenes que desbordan el juego de lecturas entre el autor, el ser ficticio que lo escribió y el personaje o confidente que lee. El manuscrito encontrado en una botella que tanto impresionó a Poe, esa crónica en primera persona del trayecto errático y onírico de un gigantesco barco ocupado por una tripulación arruinada por

los cataclismos delicados del tiempo que ya nadie cuenta con los dedos o los calendarios, comporta la complicidad del lector que debe reconocer las claves del imaginario asociado a los mensajes enviados desde islas solitarias por náufragos esperanzados, y que hoy en día podría imponerse como un nuevo subgénero, tanto de los mensajes reales hallados en playas de California o Marruecos, como de aquellos recibidos y respondidos aleatoriamente por viajeros intrépidos que lúdicamente lanzan botellas al mar con mensajes que ponen a prueba la longitud de los hilos que unen a los seres humanos con más rigor romántico que los encuentros casuales por Facebook. Tal vez también tengan su espacio en este apartado las cartas que llegan décadas después a sus destinatarios, esas postales intercontinentales destinadas a países ya desaparecidos o esos reclamos jurisdiccionales suscitados por la Revolución Francesa que nadie sabe cómo responder mediante un *e-mail*.

El manuscrito hallado en el bolsillo, descubrimiento que hace Cortázar de la puesta en juego de las coincidencias a modo de ceremonias eróticas en el metro de París, donde “cada estación era una trama diferente del futuro”, o enlaces de una gran cadena en la que el hombre que escribió el texto podía hallar a la mujer necesaria, aquella que eligiera las sendas topográficas de su itinerario secreto, se convierte en comentario urbano de los desencuentros oceánicos y proyección literaria del espacio-tiempo cuántico, donde todo lo que nos pasa ya está escrito de antemano. No hay elecciones, y si las hay, obedecen a un diseño superior, ineludible. El doble juego del manuscrito que Cortázar encuentra en el bolsillo hace del lector una pieza más del entramado que lo convoca a realizarse en la lectura, a asumir su senda.

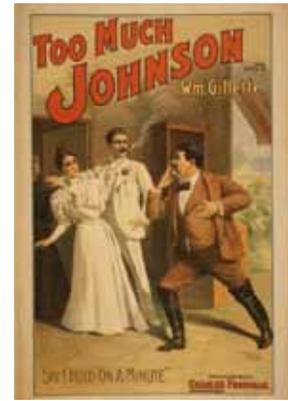
Aquel otro manuscrito encontrado en el libro de Joseph Conrad, tira de papel donde Borges leyó “El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones/El río, el primer río. El hombre, el primer hombre”, hace de los libros un extenso diagrama, más indefinido que los bordes del mar y menos señalado que la estación Châtelet-Les Halles del metro de París. Un plano compuesto de partes disímiles que puede leerse con todas las fotografías, versos, listas y fórmulas médicas que los lectores en todo el mundo han dejado olvidados entre sus hojas. Misivas donde termina de

La belleza del misterio
que entraña un encuentro
imprevisto depende, sin lugar
a dudas, de la singularidad
del objeto extraviado y de las
particulares condiciones en
que es hallado. No es lo mismo
encontrar una carta de Oscar
Wilde en un viejo guardarropa
que los poemas o novelas
archivados en el disco duro del
computador de Roberto Bolaño.

entenderse lo que el autor del libro quería decir o quería ocultar. Abordajes en líneas no numeradas, parajes abisales.

Por otro lado, la obra de Enrique Vila-Matas constituiría una variante de este subgénero, por decir lo menos, pues su ambición metaliteraria ha derivado en todo tipo de indagaciones estilísticas, desde la autoficción hasta las memorias o diarios falsos de otros escritores como Virginia Woolf, Franz Kafka o Sergio Pitol. Y si eso es poco, ¿por qué no pensar en la precocidad literaria, un siglo antes de Rimbaud, de Thomas Chatterton, suicida a los diecisiete, que compuso la égloga *Eleonure y Juga*, haciéndola pasar con notable éxito por un manuscrito del siglo xv? Su presunto autor, el monje medieval Thomas Rowley, fue uno de los primeros heterónimos de la historia.

En el campo del cine puede hablarse también de un artificio similar al literario, aunque menos sofisticado, el *found footage* (metraje encontrado), subgénero con tintes autorales de raigambre posmoderna en el que se recurre a la supuesta veracidad de la película hallada para potenciar los atributos de su contenido. Estos

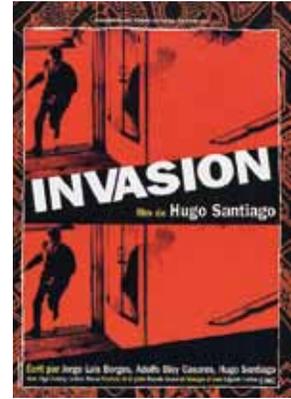
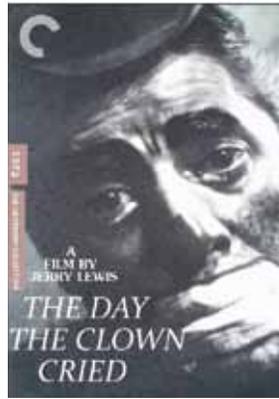


sucesos aparentemente reales, que fueron grabados ya sea de forma amateur o con fines documentales (*mockumentary*), ponen a prueba los límites de la ficción, al menos en sus primeros años de consolidación, apelando a los recursos técnicos sobre los cuales se asienta el régimen de verdad de la sociedad occidental de finales de siglo xx. El predominio del sentido de la vista a la hora de establecer lo verdadero de lo falso —tradicción grecolatina y medieval—, y la implementación de una estrategia formal anclada en los códigos del documental como la utilización de la cámara al hombro, la simulada espontaneidad de la puesta en escena, la iluminación natural y un reparto desconocido, agudizan la sensación de que lo observado ocurrió alguna vez. *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980), película italiana que narra el descubrimiento de unas cintas de cine en las que aparece el sacrificio de varios reporteros lujuriosos a manos de unos caníbales de las selvas orientales de Colombia, y que contó con la participación momentánea de un joven Salvo Basile (la parte más macabra), es considerada la precursora del género. Objeto de una gran controversia y acusada de presentar los asesinatos reales de algunos actores (aunque sí es cierto que se muestra en pantalla la cruel matanza de seis animales), la película fue confiscada y prohibida en muchos países (incluso su director fue encarcelado por varios días), lo que redundó positivamente en la taquilla. *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Ed Sánchez, 1999), la película más exitosa de la historia en cuanto a la relación entre presupuesto invertido y taquilla conseguida, y que contaba la historia de

unos cineastas que son asediados en un bosque por presencias sobrenaturales, supuso el impulso de un género que terminó por consolidarse en términos comerciales con *Actividad paranormal* (Oren Peli, 2007) y sus tres secuelas. Las condiciones materiales que facilitan la apropiación audiovisual de cualquier cosa con un simple celular propicia la producción irreflexiva de las narraciones más absurdas e inanes. De las cintas en 35 mm encontradas en un poblado Yanomami, a la grabación digital de un demonio realizada con las cámaras de vigilancia instaladas en el interior de una casa en San Diego, el catálogo es, por lo menos, descabellado: el secuestro de una familia de Montana por extraterrestres, reporteros parasicólogos en busca de fantasmas en un manicomio clausurado, la crónica de una devastación zombi, los destrozos de un monstruo gigante en Nueva York, exorcismos, brutalidad militar en Irak, cazadores de *trolls*, grabaciones desclasificadas del último viaje del hombre a la luna, el relato de unos superhéroes ordinarios, una fiesta de adolescentes que se sale de control.

Pero ¿sería acaso rentable una película en la cual se narre la forma en que se descubre la copia original de una producción danesa compuesta de primeros planos de gente que no para de hablar sobre si era o no era la voz de un ángel lo que una *loca* francesa escuchaba, como es el caso de la película de Dreyer? Tal vez no, aunque la historia, real en este caso, es hermosa. Hermosa como la conciencia de la desaparición irreversible de las cosas.

Por otro lado, la búsqueda de una película perdida puede ser el argumento de una buena



aventura. El capítulo *Cigarette Burns*, dirigido por John Carpenter, de la serie *Masters of Horror* (2005-2007), trata sobre un tipo que intenta encontrar *La fin absolue du monde*, una película que lleva asociada una larga lista de crímenes y que, según se cuenta, fue destruida después de que su primera proyección desencadenara una ola de asesinatos.

La novela de Ramsey Campbell, *Imágenes malditas*, desarrolla una idea similar, pero en esta ocasión se trata de una producción que supuestamente nunca ha sido vista, *La torre del miedo*, una película interpretada por Boris Karloff y Bela Lugosi.

La realidad histórica, la cotidiana y veraz, sin embargo, está exenta de tales excesos y, como en al caso de *La pasión de Juana de Arco*, los descubrimientos de cintas suelen abarcar requiebres paradójicos, tan solo evidentes para quienes sepan hurgar más allá de los ajustes burocráticos. En 2009, Steve Russell, director del Archivo Cinematográfico de Nueva Zelanda, informó a sus colegas en Los Ángeles sobre decenas de películas estadounidenses que databan de las décadas de los años diez y veinte y que habían sido abandonadas por los productores, pues los estudios consideraron que el flete de regreso era muy caro. Entre las películas se encontraba *Upstream*, la última película muda de John Ford, una singular producción de una hora de duración en la que se narra la crisis de identidad sexual de un actor. La película, que no figura en la biografía del director, se erige como el único acercamiento al tema de la homosexualidad de quien se caracterizó por proyectar la imagen del tipo duro

americano, el mismo que se ufanaba de decir ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas “soy John Ford. Hago *westerns*”. Incluso algunos llegaron a afirmar que la desaparición de la película de los archivos de la Fox fue premeditada. Como deliberado fue el robo de las bobinas originales de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), película vanguardista de ciencia ficción escrita por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares que terminó reflejando el estado de opresión y paranoia de la sociedad argentina tras el golpe militar de 1976. Prohibida, proscrita y desaparecida, en 2004 se descubre una copia en 35 mm que permitió de nuevo su divulgación.

La recuperación de fragmentos también es motivo de alegría para los detectives de películas. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), la obra más cara del cine mudo, fue estrenada en 1927 con una versión de 157 minutos que luego se perdió. Los montajes posteriores tuvieron un 25% menos que el metraje original. Este hecho la convirtió en una de las películas más buscadas de la historia, hasta que en 2008 se encontró una copia completa en la colección privada del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, de Buenos Aires. En ella aparecen imágenes imprescindibles para la comprensión total del filme. ¿Pero cómo llegó esta copia a Argentina? Simple, por mar. La llevó en 1928 Adolfo Z. Wilson, director de la distribuidora Terra. Los amantes del cine bailan en una pata con lo que consideran el santo grial de las películas perdidas, un patrimonio de la humanidad, la joya de la corona del expresionismo alemán.

Pero si los sorprendidos encuentros de películas del período mudo causan alborozo y regocijo

por la naturaleza limitada de sus copias, qué podríamos decir de las películas de la época de la reproductibilidad casera. *Wake in Fright*, película dirigida por Ted Kotcheff, quien años después se encargaría de la puesta en escena de *Rambo* (*First Blood*), fue estrenada en Cannes en 1971, y a pesar de un estimulante recibimiento —perturbadora e inquietante, según Scorsese—, fue poco a poco apartada de los grandes circuitos hasta casi su virtual desaparición. Este clásico *aussie* presenta el alucinado viaje de un profesor de escuela al interior semidesértico de Australia. La crudeza de varias escenas y el acercamiento visceral a los habitantes de estas regiones causaron tanta repulsión como adoración. Nick Cave, quien escribió el guion del áspero *western* *The Proposition* (John Hillcoat, 2005), llegó a decir de *Wake in Fright* que era la mejor y más terrorífica película sobre Australia jamás filmada. Sin embargo, por increíble que pueda parecer, la película desapareció. Fuera de circulación y prácticamente imposible de encontrar en VHS o DVD, el filme parecía destinado al olvido hasta que en 1996 Anthony Buckley, el montador original de la película, decidió embarcarse en la búsqueda de los negativos originales para llevar a cabo una restauración. Y, finalmente, los encontró, en Estados Unidos, almacenados en un sótano de la CBS y marcados con la etiqueta *For destruction*. La película se presentó de nuevo en Cannes, convirtiéndose, junto con *La aventura* (Antonioni, 1960), en las dos únicas producciones en tener ese honor.

Pronto será imposible que alguna película pueda perderse, que los manuscritos no puedan volver a leerse. Ahora las imágenes circulan por todos lados, son almacenadas, copiadas, modificadas. Lo que se ve ya no es obligatoriamente lo real, los trucajes digitales han contribuido a desencantar lo falso de lo verdadero. El prestigio de la pieza única se convierte en un anacronismo más allá de los cerrados círculos de los coleccionistas o los magnates del arte. *Crimen y castigo* o *El ciudadano Kane*, transformados en códigos binarios, sobrevivirán a las inútiles quemaduras de libros y bibliotecas, a los terremotos y guerrilleros musulmanes, a los insectos y la humedad. Almacenados en discos duros, replicados de un lugar a otro, serán protegidos de la erosión, de la arena que borra las letras y nos brinda la satisfacción de los

malentendidos. Nos libraremos del misterio, de los encuentros insospechados. Todo estará en su sitio, expuesto, tras la anulación completa de la intimidad, de los secretos. Un momento de la civilización que ahora debe odiar Jerry Lewis, quien por vergüenza trató de ocultar su película *The Day the Clown Cried* (1972), la historia de un payaso recluido en un campo de concentración nazi que para sobrevivir decide aceptar la tarea de conducir a los niños judíos a las cámaras de gas. La esperanza de Jerry Lewis es que fuera olvidada, que nunca se proyectara, que no se volviera a hablar de ella. Pero su deseo no fue respetado.

Un fragmento de siete minutos de esta película puede verse ahora en YouTube. ■

Jacobo Cardona Echeverri (Colombia)

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

Novedades



Libro de los enemigos
Robinson Quintero Ossa
Letra a Letra
Bogotá, 2013
111 p.

Cuando nada concuerda
Eduardo Escobar
Siglo del Hombre Editores
Bogotá, 2013
303 p.





Lo que no tiene nombre O EL ÉXITO A TODA COSTA

Ilustración: Daniel Segura

ASBEL
LÓPEZ

Leyendo el libro de Piedad Bonnett sobre el suicidio de su hijo Daniel sentí una intensa solidaridad y respeto hacia el dolor que causó la enfermedad mental y la muerte trágica del joven en sus padres y hermanas. La escritora ha demostrado un gran coraje al publicar el relato de esa experiencia extrema. *Lo que no tiene nombre*, en este sentido, me conmovió como hace mucho tiempo no lo hacía una obra literaria.

Pero el libro también me produjo cierto malestar. El pasaje al que me refiero es el momento en que la familia debe decidir si lo alienta o no a regresar a Bogotá en lugar de seguir estudiando en la Universidad de Columbia.

El episodio se remonta a octubre de 2010, dos meses después de ingresar en esa universidad y siete meses antes del desenlace fatal. Es una decisión muy difícil porque Daniel ha batallado muy duro para llegar ahí. Pero al mismo tiempo padece nuevas visiones paranoicas y se torna evidente que la enfermedad mental, que parecía controlada, no lo está.

En octubre, el dilema de la familia es atroz: ¿debe Daniel regresar a casa? Yo opino que no es del caso que vuelva, acobardado, triste, vencido, después de una batalla de un año para llegar a donde está, a vivir como un hijo de familia, a ser maestro de adolescentes, a resignarse a no hacer un estudio de posgrado. Ni siquiera le planteamos esa posibilidad.

Estamos ante el dilema de una profesora que lleva treinta años enseñando literatura en una universidad y que no concibe que su hijo pueda ser profesor de arte en un colegio. ¿Por qué una escritora que ha dedicado la mitad de su vida a la educación considera que fijarse como destino “enseñar a jóvenes” constituye una derrota y un motivo de tristeza?

La narradora también se expresa con desdén sobre los hijos que viven con los padres cuando ya son mayores y considera imperativo obtener un diploma de posgrado en una universidad prestigiosa norteamericana.

¿Cuál es el origen de esta forma de pensamiento que solo considera un camino, es decir, ser profesor *pero* universitario, estudiar un posgrado *pero* en Estados Unidos, vivir con los papás *pero* hasta cierta edad? ¿Por qué esta jerarquización?

Porque la narradora es profunda y devotamente moderna.

Muy probablemente como usted y yo. Así es, todos, en grados distintos, tenemos algo de Piedad Bonnett. Cada uno porta consigo las ideas que ella predica. Denominaré a ese discurso “la búsqueda de la excelencia a toda costa” siguiendo la terminología del filósofo francés Michel Lacroix en su libro *Filosofía de la realización*

personal, construirse en la libertad (Robert Laffont, 2013). El punto de partida de este modo de pensamiento es la idea moderna de “potencialidad”.

Soy una promesa de posibilidades

La modernidad constituye una extraordinaria liberación de energía. En la medida en que los puestos en las sociedades democráticas no están fijados de antemano por títulos de nobleza, cualquiera puede, en teoría, aspirar a un destino excepcional. Para ello, por supuesto, hay que contar con las dotes necesarias. Aquí es donde interviene la idea de potencialidad. Uno de los primeros en evocar esta noción es Heidegger.

El filósofo alemán acuñó una bella fórmula: “El hombre es una promesa de posibilidades”. Ahora bien, quien dice promesa, dice también compromiso. Michel Lacroix lo explica en estos términos:

Lo propio de una promesa es que hay que cumplirla. Tengo por tanto el deber de hacer fructificar mis posibilidades, tengo la obligación de utilizar mi potencial. Heidegger consideraba con razón que este reajuste sobre sí mismo constituye una de las marcas características de la modernidad.

¿Cuál es la “promesa de posibilidades” de Daniel? Su entorno piensa que *es* un artista. Por eso sorprende a muchos que, cuando puede irse a estudiar a la Universidad de Columbia, no escoge Arte sino Administración Artística. O que se pase de Bellas Artes a Arquitectura en la Universidad de los Andes. Esas decisiones son percibidas como una manera de eludir su potencial. La madre aspira en cambio que su hijo se entregue de lleno a la pintura y logre “enfrentarse con su talento”.

La narradora “fantasea” con que algún día partirá con su hijo a “vivir a la playa, a una casa hermosa pero dotada sólo con lo esencial, donde él no tendrá que pensar en arquitectura ni en nada que se le parezca, sólo se dedicará a pintar mientras yo escribo mis poemas y mis novelas”. Así se lo dice al joven después de que este sufre una dramática crisis psicótica.

Por desgracia, Daniel se suicidará el 14 de mayo de 2011 lanzándose de un quinto piso en Nueva York. La madre emprende entonces la

indagación sobre las causas que puedan explicar la tragedia. Necesita argumentos y explicaciones para no sentirse desamparada ante el descomunal drama.

El individuo, entre lo limitado y lo ilimitado

El punto de partida de la indagación de Piedra Bonnett es que Daniel “tiene talento y es intelectualmente brillante”. ¿Tiene razón en pensar ella de este modo? Por supuesto que sí. Es deber de los padres mostrar una gran confianza en las aptitudes de los hijos. De esta manera multiplican las oportunidades de éxito. Este respaldo es fundamental para luchar contra aquello que Lacroix considera el escollo mayor para la realización personal: la “represión de la motivación”, es decir, encadenar las aspiraciones personales, prohibirse a sí mismo soñar, operar una suerte de autocensura a los propios gustos y pasiones.

Pero la idea de potencialidad también puede causar estragos. Hay un reverso de la medalla. El problema con esta noción son los excesos a los que pueda dar pie. A este propósito Lacroix apunta lo siguiente:

Existe el riesgo de fijar en el espíritu de los individuos la idea quimérica de que poseen recursos ilimitados y que por lo tanto la perfección está a su alcance. A este respecto es revelador que el eslogan del movimiento del potencial humano en el decenio de 1950 era un versículo del Génesis: “Seréis como los dioses”. Esta auto-celebración, esta auto-divinización, halaga nuestros fantasmas pero también produce efectos colaterales. Estas ideas tienen un costo psicológico que se traduce muy a menudo en una presión sobre el individuo. “Debes alcanzar la excelencia”. “Tienes inmensas posibilidades: no tienes por tanto derecho a dejarlas sin cultivar, como un terreno baldío”. Hay inclusive una frase muy conocida y a la moda: “Podrías disfrutar una vida intensa, rica y creativa pero estás vegetando en la mediocridad”. Es una frase ambigua, insidiosa, perversa, que nos hace pasar del calor al frío, ya que subraya a la vez nuestra riqueza y nuestra insuficiencia. Esta frase en forma de *double bind* pone en juego una

suerte de tiranía de la excelencia que está en el extremo opuesto de los pensamientos limitantes ya que invita a lo “ilimitado” pero sus repercusiones, al final de cuentas, son igual de nocivas. Bajo su influencia, la realización personal deja de ser una mera invitación que se le hace al individuo. No es solamente una promesa que se le hace. No es solamente un derecho que se le garantiza sino que toma el cariz desagradable de una *conminación*. Adquiere la forma imperiosa del “hay que”. “Tienes imperativamente que realizarte”.

Daniel duda de su talento. “Siente miedo a su propia potencia”, escribe la narradora. Su universo, al mismo tiempo, está plagado de “hay que”: hay que perseverar en el Arte; hay que huirle a la arquitectura y a todo lo que se le parezca; hay que ser artista; hay que dejar obra; hay que ser profesor universitario; hay que devengar un buen sueldo; hay que especializarse; hay que irse de Colombia, país de incertidumbres; hay que quedarse a vivir en Nueva York, ciudad plural; hay que hacer una maestría en una universidad de alto nivel de Estados Unidos como las dos hermanas y varios compañeros del colegio y de la universidad.

La Universidad de Columbia, especie de “Catedral de la Excelencia”, forma parte de lo que la narradora llama “los caminos trazados por una sociedad que determina cuáles son las formas de éxito”. Los esfuerzos para llegar allá son enormes pero es el precio que hay que pagar para evitar que ante la “insufrible amenaza del examen público”, Daniel carezca de un atuendo digno de mostrar.

Los atletas de la realización personal

El telón de fondo de la postura que jerarquiza de esta manera los destinos es el *elitismo*. En el libro da la impresión, por momentos, de que para realizarse en Colombia hay que gravitar en torno a la órbita de los Andes, ya sea trabajando en la universidad como la narradora, su hermana, su cuñado y muchos de sus amigos, o habiendo estudiado en ella, como el marido y los tres hijos.

Pero no se trata de denunciar aquí un elitismo típicamente colombiano, propio de una clase media acomodada bogotana, sino de inscribir el fenómeno dentro de la historia del pensamiento moderno. Concretamente lo que ha ocurrido



No debemos perder
de vista que las
proyecciones que los
padres hacemos sobre
nuestros hijos también
son el resultado de una
presión desmedida
del entorno social.
Por nuestra boca
también puede estar
expresándose la época.

durante los siglos XIX y XX. Durante ese lapso, hemos asistido a lo que Lacroix llama un “romanticismo de la grandeza”:

Los modelos de realización que eran célebres en esos siglos, Napoleón, Lyautey, Saint-Exupéry, etc., eran personajes que habían hecho grandes cosas en la vida. Todos ellos inscribieron su nombre en la Historia. Eran auténticos atletas de la realización personal. Por su parte, los escritores y filósofos que se interesaban en la realización personal desarrollaban de manera complaciente esta temática aristocrática y elitista. Ellos no ocultaban su atracción por los seres superiores, los individuos excepcionales, las personalidades fuera de lo corriente, los genios.

La narradora se inscribe en este movimiento. Ella confiesa, por ejemplo, que ha cumplido con el “secreto deber” de visitar las tumbas de grandes escritores donde, “más allá de la superstición literaria”, ha experimentado “emociones variadas y sinceras”. Esta devoción hacia la grandeza está muy presente a lo largo del libro. Tras el deceso de Daniel, por ejemplo, la narradora trata de buscar consuelo haciendo la lista de grandes personajes de la historia que murieron relativamente temprano como su hijo: Keats (25 años), Sylvia Plath (30), Schubert (31), Alejandro Magno (32) y Alejandra Pizarnik (36).

Excelencia, la nueva cadena

Ante este modo de pensamiento —en el que, insisto, todos estamos inmersos— estimo prudente atemperar los ánimos. No debemos perder de vista que las proyecciones que los padres hacemos sobre nuestros hijos también son el resultado de una presión desmedida del entorno social. Por nuestra boca también puede estar expresándose la época. Es aconsejable, por tanto, permanecer con los pies sobre la tierra y guardar la cabeza fría para resistir a la insidiosa avalancha de fantasmas y malentendidos que rodean la realización personal.

El primer paso es identificar ese discurso y tomar distancia de él. A este respecto, la comparación que hace Michel Lacroix entre la situación psicológica del individuo actual y la del individuo del siglo XIX puede ser muy útil:

En el siglo XIX, el individuo estaba preocupado, incluso obsesionado, por la oposición entre Bien y Mal, y esta última estaba ligada a menudo a la figura del “pecado de la carne”. El individuo temía cometer transgresiones, vivía bajo el temor de franquear la línea roja de las prohibiciones sexuales y se debatía con un lancinante sentimiento de culpabilidad. La situación psíquica del individuo del siglo XXI es muy diferente. El individuo actual no teme tanto transgredir las prohibiciones como no estar a la altura de las exigencias, a veces exorbitantes, que se impone a sí mismo. Por lo general, tiende a fijar la barra de lo exigible a un nivel exageradamente elevado. Es un ser atormentado por la idea de permanecer por debajo de sus posibilidades, por dejar sin explotar su potencial, por vegetar en el registro de lo “limitado” cuando resuena en torno suyo el llamado de lo “ilimitado”. El individuo moderno teme no lograr estar a la altura de la imagen ideal de un hombre capaz, siempre joven, siempre en forma, optimista, positivo, “al máximo”, dispuesto a enfrentar todos los retos profesionales. Es un hombre que se siente espiado, interpelado, juzgado por un yo absoluto que se levanta por encima de él como una suerte de Comendador. Antes, la oposición Bien/Mal era predominante. Hoy, ha sido reemplazada por la oposición Excelencia/Mediocridad. Antes, el hombre se preguntaba: ¿cómo escapar a la culpabilidad? En cambio el hombre actual se pregunta: ¿cómo huir a una vida mediocre?

El enemigo de los padres de hoy es la ideología de la superación personal. El lema de nuestro escudo familiar reza: “No serás un mediocre, hijo mío”. Nuestro purgatorio es la tiranía de la excelencia. Nuestro cepo es pensar que hay un estilo de vida superior a los demás. La voz de la época es tan ruidosa y omnipresente a este respecto que puede silenciar la legítima aspiración de los muchachos. De ahí mi interés en *Lo que no tiene nombre*: porque la narradora expresa el discurso dominante de una manera transparente, en cierto modo ingenua y en todo caso con escasa autocrítica.

El aplauso

Quisiera terminar con una anécdota de Daniel en el colegio donde fue profesor. Para ello, no voy a recurrir al libro, donde se menciona muy brevemente, sino al relato que hizo Piedad Bonnett durante la presentación de la obra en compañía del escritor Héctor Abad Faciolince en la Fundación Gimnasio Moderno. En el video puesto en línea, el momento más conmovedor fue precisamente cuando ella evocó el episodio.

Daniel fue maestro en un colegio y lo hizo muy bien. Maestro de niños, maestro de arte. Lo querían mucho. El día que yo fui a ese colegio —él todavía no se había matado, fue unos meses antes— yo les dije: “Estoy muy contenta de estar aquí porque mi hijo fue profesor en este colegio”. Yo fui invitada como escritora pero no como la mamá de Daniel. Y los muchachos que estaban ahí, que eran de décimo y once, me preguntaron: “¿Cómo se llama tu hijo?” Y yo dije: “Mi hijo se llama Daniel Segura”. Y todos irrumpieron en un aplauso tremendo. Y a mí me dio una emoción tremenda. Él ya estaba en los Estados Unidos. Yo le dije: “Lindo, fui a tu colegio y todo el mundo aplaudió cuando oyó tu nombre (sollozos) Y él me dijo: “Ay, mamá, qué boleta”.

Héctor Abad interviene para precisar que ella escribe en el libro “Qué oso”. Entonces ella se corrige: “¡Qué oso, mamá, qué oso!”.

El aplauso de los adolescentes —espontáneo y sincero como solo puede venir de ellos— fue tal vez el mayor reconocimiento social que tuvo Daniel en vida. Su mayor logro puede estar en la acción modesta que llevó a cabo durante algún tiempo enseñando a jóvenes antes de viajar a Estados Unidos. El amor por el arte que pudo haber despertado en algunos de ellos constituye quizá su mayor legado. Las lecciones que impartió tal vez fructifiquen en algunos de los que le expresaron tanto cariño y admiración delante de su madre en esa ocasión.

De ser así, sería la consagración póstuma del profesor Daniel Segura. ■

Asbel López (Colombia)

Cali, 1966. Periodista en Radio Francia Internacional (París) desde 1994.



La transformación urbana de Medellín: el tranvía de Ayacucho

LUIS FERNANDO GONZÁLEZ ESCOBAR

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR

*La ciudad se aleja de nosotros, deviene en otra
ciudad, otra cosa que una ciudad: aún busca-
mos su medida, y el saber que hace falta para
pasar por ella y alejarse con ella.*

Jean-Luc Nancy



La ciudad es dinámica por principio. Las transformaciones materiales y sociales son hechos inherentes a ella. Cualquier ciudad del mundo pasa por procesos decadentes o de esplendor; en unas, con ciclos cortos, y en otras, con procesos más largos. No hace muchos años, Nueva York colapsaba por su situación crítica en términos de criminalidad, problemas sociales, déficit económico y condiciones urbanísticas, por eso debió reinventarse desde la última década del siglo xx durante las administraciones de Rudolph Giuliani (1994-2001) y Michael Bloomberg (alcalde en ejercicio desde enero de 2002-2013), con una exitosa combinación de esfuerzos fiscales, crecimiento económico, reducción del crimen, mejor educación, nuevos espacios públicos, más áreas verdes y arborización, y mucha arquitectura de gran factura, que consolidaron a la capital del mundo en el siglo xx como en el siglo xix lo fuera París, aunque con grandes críticas en lo social.

Salvadas las distancias, respetando las diferencias demográficas, de escala, de capital económico y cultural, entre otros factores, otro tanto ocurría con Medellín. Por los mismos años en que Nueva York estaba en situación crítica, Medellín era globalizada literalmente a golpes del narcotráfico, alcanzando el clímax mundial por obra y gracia de narcos dementes y asesinos, con 381 homicidios por cada 100 mil habitantes en 1991. Esta ciudad, enclavada en un largo y estrecho vallecito altoandino, también tuvo que reinventarse profundamente para poder superar sus realidades y las estigmatizaciones, que fueron configurando un imaginario de horror.

Pero desde entonces se planteó el dilema entre transformar y mejorar la realidad de las condiciones de vida de la ciudad y sus habitantes, y crear una imagen poderosa que proyectara una nueva ciudad al mundo y superara la imagen atroz que se había formado justa o injustamente en el exterior; un tanto de lo primero ha sido posible y un mucho de lo segundo ha sido la apuesta por la cual se han orientado las administraciones, jugando al *marketing* urbano, o lo que llaman los especialistas el *citymarketing*.¹ Esa dualidad se entrecruza permanentemente en un juego perverso, donde a veces es difícil separar lo uno de lo otro; los mismos habitantes no saben a qué asisten o en qué participan: si en su propia destrucción para

mejorar la imagen de la ciudad o en la demolición de la ciudad para el aparente bienestar propio.

Nadie tiene dudas de que la ciudad se ha transformado, sentando sus bases en esa especie de pacto social que fue la formulación, en 1995, del Plan Estratégico de Medellín y el Área Metropolitana 2015, pero con más resonancia a partir de aquel famoso lema institucional “Del miedo a la esperanza” con que la administración de Sergio Fajardo (2004-2007) cobijó toda una serie de obras de gran impacto urbano y de gran efecto internacional, que implicó reconocimientos para la administración local —que hoy suma 28 galardones internacionales de diferente orden, como lo muestran los cuadros de los diplomas colgados en la galería del primer piso en la sede administrativa de La Alpujarra—, así como premios especializados para los arquitectos y urbanistas responsables del diseño de muchas de ellas, lo cual les ha permitido alcanzar el estrellato dentro del mundillo local e internacional, además de codearse con las grandes estrellas del *star system* y recibir aclamaciones cada vez con mayor entusiasmo.

Sí, es completamente cierto, la ciudad de Medellín también supo reinventarse. Tanto que compitió contra la misma Nueva York en el año 2012 por la ciudad más innovadora del mundo. Todavía más: le ganó a la capital del mundo y a Tel Aviv en ese rubro. Hoy ostenta con renovado orgullo mediático y popular el título de la “ciudad más innovadora del mundo”. Aunque no sé cuántos neoyorquinos o telavivenses votaron por su propia ciudad para tratar de ostentar el título y enorgullecerse como lo hicieron los medellinenses en particular y los paisas en general.

Las obras de infraestructura parecieran dar la razón; ahí está enclavada en las laderas de la zona nororiental de la ciudad la icónica, famosa, premiada y publicada Biblioteca España —dizque una de las “siete maravillas de Colombia”, según un canal de televisión internacional— o la puerta del inconcluso Parque Bicentenario, o las escaleras eléctricas y el viaducto de la Comuna 13, los paseos urbanos, los parques lineales, los parques biblioteca, los megacolegios, los jardines infantiles, los centros de desarrollo empresarial zonal (cedezos), las unidades de vida articulada (uvas)... ¿Quién puede dudar de todo eso?

Faltaría más poner en cuestión todo lo materializado, no importa que una biblioteca se desmone por aquí, otras se desfonden por allá, algún colegio amenace peligro, las paredes y cielorrasos de otro se deterioren o se vuelvan añicos, en fin, son cosas de los materiales y los constructores, no de la arquitectura y los arquitectos, como muchos cínicamente argumentan. Además, a quién le importa que para construir una biblioteca se tuvieran que demoler algunas casas y desplazar sus habitantes, o que para construir un parque se demolicieran otras tantas viviendas, se pagaran a precios inferiores las propiedades, y sus habitantes tuvieran que salir de sus lugares tradicionales o que habían configurado con gran esfuerzo, pues al fin y al cabo son cosas del progreso y el futuro urbano, donde no cabe preguntar por lo que fue, lo que estaba allí, el inexorable pasado que debe ser sepultado.

Ahora, esa aplastante visión futurista, con todo su esplendor y parafernalia, se vuelca sobre la histórica calle Ayacucho. Las imágenes “renderizadas”, ese nuevo y siempre conveniente instrumento de representación y prefiguración, nos muestran la manera limpia, silenciosa y sostenible con que nos movilizaremos por una calle recuperada paisajísticamente para la ciudad. Las figuras simiescas que representan los habitantes-pasajeros se mueven ordenadamente por las asépticas estaciones, mientras los vehículos del tranvía van desde el centro de la ciudad —la estación San Antonio de la línea A del Metro de la ciudad— hasta las estaciones Miraflores y Oriental, donde los pasajeros se trasladan hacia los metrocables que los llevan a los barrios que cuelgan de las laderas del cerro Pan de Azúcar, ya por el Trece de Noviembre o ya por aquel famoso barrio de La Sierra.

Nadie dudaría de todas las bondades que muestran esas imágenes. Pero la realidad es sucia y dolorosa. Para hacer esas obras soñadas, imaginadas y representadas hay que intervenir, demoler, excavar, congestionar, contaminar y, en fin, cambiar el paisaje urbano, para crear esa otra ciudad deseada. ¿A qué costo? No hablo sólo de los valores económicos que ya están previstos y cubiertos por los empréstitos de algún gobierno extranjero y sus empresas interesadas, cuyos dineros salen pero retornarán convenientemente



multiplicados. Me pregunto por otras cosas más prosaicas en torno a la historia, la memoria o el paisaje urbano que, para la gran mayoría de los planificadores, urbanistas, arquitectos y constructores, son cosas menores, sin importancia o prescindibles.

El problema de la ciudad no es que se transforme sino cómo lo hace. Esa condición fundamental la cualifica o da al traste con ella. Pues a la tristeza y las implicaciones históricas de lo que desaparece se suma, muchas de las veces, la pobreza de lo nuevo que se construye. Una acción que siendo una vez podría pasar desapercibida pero repetida con constancia multiplica la desmemoria y la fealdad urbana.

Ayacucho, nombre con que se designó esta calle en el siglo XIX, como tantas otras de la villa decimonónica, en recuerdo de una de las batallas independentistas de las repúblicas bolivarianas, fue un eje fundamental debido a que su prolongación, más allá del antiguo convento de los franciscanos —hoy el Paraninfo de la Universidad de Antioquia—, determinó el crecimiento urbano hacia el oriente. En un principio fue una vía

de comunicación con los pueblos del altiplano —Rionegro, Marinilla y Guarne—, pero a medida que fue mejorada, ampliada y convertida en un carretero, se desarrollaron las primeras urbanizaciones de la ciudad desde finales del siglo XIX, incluyendo además villas, palacetes como el de Ricardo Botero —hoy parte de una clínica y con posibilidades de ser convertida en una torre médica—, casas tradicionales y una gran variedad de propuestas de arquitecturas residenciales. En su fachada urbana se sumaron a los edificios institucionales, como el mismo Paraninfo, la arquitectura religiosa de la iglesia del barrio Buenos Aires; y a las casas de un piso, de tapia y teja de barro, con espaciosos patios interiores, siguieron las arquitecturas de dos pisos con formas modernistas, historicistas o eclécticas construidas en las primeras décadas del siglo XX, con una suma de deliciosos y ricos detalles que iban desde el catálogo neoclásico hasta las apropiaciones y adaptaciones de elementos florales y faunísticos locales que aún hoy se observan en las desfiguradas fachadas o en algún muñón que ha sobrevivido a fatales remodelaciones o al vandalismo comercial que los encubre.

Pero toda esa anónima y probable riqueza arquitectónica, no incluida en los inventarios formales de los bienes culturales, no resistió al asedio especulador urbanístico derivado del proyecto del tranvía. Si bien su inauguración se proyecta para principios del 2015, las expectativas derivadas de su ejecución ya despertaron el apetito voraz de especuladores inmobiliarios, constructores y todos aquellos que han hecho de la ciudad una mercancía en su propio beneficio, de tal manera que en los dos últimos años casas y casonas fueron demolidas para dar paso a los ya arquetípicos edificios de apartamentos: torres de veinte o más pisos, de formas repetitivas, monótonas y poco creativas, abundantes en grises o con algún epidérmico maquillaje, con lo que se encubren corredores interiores desahuciables y apartamentos mínimos, cicateros en espacios. Arquitectura de la mínima inversión y la máxima ganancia privada, que no cualifica la ciudad, sino que la aprovecha y le multiplica los problemas.

Si las autoridades no hacen el más mínimo esfuerzo por recuperar las plusvalías derivadas de las inversiones públicas —millonarias ganancias

entregadas sin esfuerzo a los privados—, menos probable es que se preocupen por un patrimonio que no es monumental sino contextual, en lo que tendrán la conveniente disculpa de que, como no es parte de los inventarios, no podrá protegerse.

Ahora bien, la acción de tumbar casas, por más valiosas que sean, se extenderá a las calles aledañas. El bonito y límpido paisaje urbano de las presentaciones audiovisuales en 3D no incluye, por supuesto, a las calles contiguas de Bomboná y Colombia, a donde se trasladará el tráfico automotor que ya no circulará por la calle Ayacucho. Esto no solo implica que las calles tranquilas, con poco ruido y más baja contaminación, ahora deberán soportar las emisiones de gases, los frenazos y pitidos, sino que además los propietarios estarán sometidos a la presión de la especulación inmobiliaria que ya ronda por allí. Casas valiosas, de gran factura arquitectónica y con valor histórico, desconocidas en la ciudad y aun para la misma historia urbana, ya están sentenciadas. Otro paisaje condenado indefectiblemente a su desaparición.

Con ellas serán cercenadas o demolidas otras casas todavía más anónimas que quizá no tienen cualidades estéticas excepcionales pero sí forman parte de esa arquitectura elemental, sin pretensiones, plena de riqueza en los detalles de carpintería en puertas, ventanas, columnas y techos, generosas en sus espacios, en los largos corredores que unen esos espacios, en donde la luz reverbera y se tamiza en baldosas de colores, patios refrescantes y jardines interiores, como la casa de don Luis Horacio Agudelo, habitada por él hace treinta años, pero con cerca de cien años de construida. Espacios de domesticidad, de vida silenciosa y perezosa, donde don Luis Horacio vive el final de sus días en medio de sus recuerdos personales y cuadros queridos, pinturas originales de Jorge Cárdenas y Gustavo Ramírez; una pinacoteca personal hecha de la amistad con los artistas en tanto fue su marquetero, de ahí que en el solar de la casa todavía preserve el taller de carpintería, con sus equipos, herramientas y olores, no simplemente como recuerdo sino como posibilidad de uso por él o sus hijos. Es esa historia personal y esa vida cotidiana amenazada las que los planificadores no ven, no presienten y no se imaginan cuando trazan sus rectas vías o cuando calculan



Para hacer esas obras soñadas,
imaginadas y representadas hay
que intervenir, demoler, excavar,
congestionar, contaminar y, en fin,
cambiar el paisaje urbano, para crear
esa otra ciudad deseada.

la movilidad urbana. Cuando cercenen la fachada para ampliar la sección vial de la calle, en el escenario menos malo, o cuando la demuelan, lo más factible, el olvido del progreso se apoderará del que un día fuera el mundo cotidiano de don Luis Horacio. La ciudad estará feliz, ensimismada en su vértigo de progreso, con la convicción de que ha mejorado a pesar de que ha destruido el microcosmos de sus habitantes; ¿y quién o cómo reconstruirá ese acumulado de días y de espacios de cotidiana-

nidad en un apartamento impersonal, frío, minúsculo en el que como compensación tal vez se trasladará a don Luis Horacio? Se celebrará el cambio de su paisaje urbano y se sepultarán los encantos del hábitat de muchos habitantes, que deberán reconstruir sus vidas y rumiar recuerdos en otros entornos menos placenteros, pero ¿a quién le importará?

La gran paradoja es que con las obras del nuevo tranvía se demuele la ciudad del siglo xx y se redescubren algunos vestigios de la ciudad de fines del siglo xix. En una esquina —calle Ayacucho con Villa—, debajo de dos casas derruidas para darle espacio a la plaza de una de las estaciones, se encontraron por accidente unas evidencias de obras construidas en ladrillo. Silenciosos, los contratistas de la demolición apresuraban el trabajo para vender todo el material que



ya tenían negociado, como puertas, ventanas, escaleras, tejas, ladrillos, etc., que luego serán utilizados en casas nuevas con cierto aire antiguo. El soplo de un vecino acucioso a unos estudiantes de arquitectura en trabajo académico despertó los rumores de lo que se escondía debajo de las casas, en una especie de sótanos. La prensa y los medios multiplicaron los rumores, desbordando la imaginación de lectores, escuchas y televidentes sobre aquella probable ciudad subterránea, al punto que muchos de ellos corrieron en las noches en busca de las guacas y los tesoros que supuestamente se enterraron allí.

Algún ingeniero español, contratista de las obras del tranvía, frente a las denuncias de los que pedían investigar y preservar los vestigios, solo supo balbucear de manera tonta, en un renovado eurocentrismo, que eso no valía la pena pues no eran ruinas antiguas y que, en la misma España, donde sí había antigüedades, ni se les prestaba atención cuando de obras de infraestructura se trataba. Semejante estupidez, como si nuestras ciudades no fueran jóvenes o como si el valor patrimonial de ellas se midiera solo por la antigüedad.

Lo cierto es que, obligados los responsables del proyecto del tranvía a valorar esas evidencias

y a hacer un seguimiento con un trabajo de arqueología urbana e investigación histórica, se pudo comprobar que se trataba del “desarenador” del acueducto sur, mandado a construir por el municipio en 1896, mediante un contrato con el ingeniero y arquitecto Antonio J. Duque. Era redescubrir la manera como la ciudad de fin del siglo XIX se proveía de agua, la distribuía y la trataba, en ese denodado esfuerzo por mejorar sus condiciones higiénicas y de salud, algo que había comenzado desde finales del siglo XVIII con la instalación de la primera pila de agua en la plaza mayor. El “desarenador” era un hito en el proceso de higienización urbana, que mostraba que las prácticas alrededor del agua ya eran importantes para esta época, con sistemas para su manejo y tratamiento algunas décadas antes de la construcción del acueducto central y los procedimientos de potabilización. De esas huellas surgen memorias fundamentales para la historia urbana y para la arquitectura, en la medida en que los materiales y las técnicas constructivas aplicadas en la obra eran similares a las desarrolladas para las principales obras de arquitectura religiosa, civil, comercial y residencial a finales del siglo XIX. Ante la evidencia y el valor de lo hallado, se



replanteó el proyecto de diseño de la plaza de la estación que ahora involucrará los vestigios, con lo cual este espacio público tendrá un plus adicional y sin duda se convertirá en un referente.

Se conservará algo singular pero el resto del paisaje urbano a lo largo del corredor del tranvía cambiará dramáticamente. De esta manera se cumple uno de los designios fundamentales en el desarrollo urbano de Medellín: conservar algo puntual mientras el conjunto desaparece. Con una obra excepcional que se conserva se expían las culpas por lo demolido. Obviamente servirá para el *marketing* urbano, y la ciudad incluirá un nuevo referente en el mapa de la industria cultural y enriquecerá su oferta para el turista. Tal vez la plaza como espacio público servirá de lugar de encuentro a los grupos de estudiantes de las instituciones educativas aledañas, a las nuevas tribus urbanas o a algunos residentes de las nuevas edificaciones que se aventuren por el lugar y superen el síndrome de seguridad de sus torres grises. Obviamente, pensarán muchos, no podemos detenernos en cosas románticas cuando la ciudad suma una nueva y gran pieza en su permanente renovación y reinvención, en la que no cabe la historia y la memoria sino en porciones dosificadas.

Muy probablemente el municipio se ganará algún premio para engrosar la galería de grandes reconocimientos internacionales por la movilidad, el paisajismo, la innovación o cualquier otra cosa, pero, ¿esto podrá compensar lo perdido y no valorado? No habrá forma de comprobarlo, todo estará sepultado y desmemoriado, como se hizo con el antiguo tranvía que corría precisamente por donde hoy va el nuevo. Igualmente, don Luis Horacio, con su casa, sus espacios y sus cuadros, serán polvo del tiempo. Entonces diremos con Borges: “La ciudad que vemos ya no existe”. **U**

Luis Fernando González Escobar (Colombia)

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

Nota:

¹Nueva York y Medellín comparten la crítica al modelo de ciudad en donde la premisa “desarrollo urbanístico igual a progreso económico” ha dominado para beneficio de promotores inmobiliarios y rentistas del suelo urbano, en detrimento de una sociedad que no supera su inequidad. Se considera que en Nueva York vive el mayor número de millonarios del mundo pero con un 20% de la población bajo la línea de pobreza. Medellín, según el último informe de ONU-Hábitat para América Latina, es la ciudad con mayor desigualdad e inequidad del país, debido al acaparamiento de la riqueza por algunos sectores de la elite.



EL SOMBRERO
de Beuys

ROJO COMO EL DESEO

La exposición Desidium de la artista Adriana Marmorek en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia es una incursión inédita en el imaginario del placer.

SOL
ASTRID
GIRALDO

El oscuro objeto del deseo es oscuro y es objeto... como lo es la mujer en un imaginario patriarcal. Por eso la exposición Desidium¹ de la artista bogotana Adriana Marmorek plantea una significativa transgresión. Marmorek hurta la representación del deseo a quien ha sido milenariamente autorizado a detentarla, llevándolo a la palestra pública desde su perspectiva de mujer. Y este gesto no es de poca trascendencia. Aunque la artista no tiene una postura abiertamente crítica ni realiza una contragramática del deseo como la que han emprendido algunas artistas de la escena internacional como Lynda Benglis, Cosey F. Tutti, Barbara



Hammer o Nan Goldin, el solo hecho de cambiar de punto de vista en una tradición ortodoxamente androcéntrica como la colombiana es bastante provocador. El deseo es un tema casi inédito en nuestro medio, sin lugar, relegado frente a otras urgencias como las políticas, explorado apenas por figuras masculinas como Luis Caballero, y muy esporádicamente por artistas mujeres como Flor María Bouhot en la década de los noventa. Esta curaduría, sin embargo, se sumerge de cabezas en estos agitados territorios.

Para emprender el viaje, la sala del Museo Universitario se abre como una gran matriz donde tiene lugar un contrapunto de imágenes cliché, espejos y tejidos de antiguas y nuevas narraciones. El aséptico cubo blanco se transforma con los colores del cabaret, los bares, las casas de citas, la piel o el delirio. Figuras arquetípicas como Medusa con todas sus cabezas y secretos, Afrodita, salida de un mar inconmensurable, Pandora imprevisible, Penélope fiel o Molly Bloom prosaica dejan escuchar allí sus voces venidas desde relatos milenarios que, sin embargo, siguen dándole forma a lo femenino en la actualidad. Se escuchan así los murmullos del deseo de las mujeres que lo asumieron siguiendo el viejo juego patriarcal, o de aquellas antiheroínas como Medea, convertida en bruja por la leyenda, como castigo por el pecado de haberse atrevido a desear sobre todas las cosas, incluso sobre la maternidad, para la que parecía estar destinado exclusivamente el cuerpo femenino.

En los terrenos húmedos y primordiales del deseo es al hombre a quien se le concibe (desde la historia, el mito, el cine, la publicidad, el psicoanálisis) como el sujeto deseante, mientras a la mujer le ha quedado el papel del objeto deseado. Él mira, ella es mirada.² Él idealiza, ella es idealizada. Él nombra, ella es nombrada. Él posee el lenguaje, ella está en sus márgenes, al lado del misterio, lo oscuro, lo telúrico, lo eternamente reprimido. Lo femenino, como dice Griselda Pollock, “en el plano del lenguaje, la filosofía y el arte sólo significa la diferencia negativa del hombre o la fantasía de su otro”.³ No existe como sujeto autónomo sino como el otro ficcionalizado frente al cual el hombre se constituye discursivamente. El asunto de su inexistencia, solo resuelta cuando una mirada masculina la crea a ella y la saca del vacío de la no presencia, no ha variado mucho desde que Zeus raptaba a Europa, episodio celebrado épica y profusamente por el arte, hasta el imaginario de las vallas publicitarias de nuestra ciudad donde la mujer solo existe si es mirada con deseo por un sujeto masculino. Gran máxima de este sistema: las mujeres no desean, solo desean ser deseadas, tema que precisamente ha explorado entre nosotros una artista como Maripaz Jaramillo con su serie de mujeres convertidas en un gesto de seducción.

Y desde este punto de vista, que es político, cultural, social, pero también epistemológico, el universo patriarcal ha quedado ordenado por los siglos de los siglos. ¿Una mujer que desea? Los parámetros se desbaratan hasta que llegan las categorías tranquilizantes de

Sesenta y nueve caricias



las prostitutas, la *femme fatale* de la novela negra, las brujas, las perdidas. Todas ellas merecedoras de redenciones, castigos o simplemente invisibilizaciones. No estamos pues solas y solos frente a nuestros cuerpos y nuestros deseos, como no lo estuvieron ni siquiera Adán y Eva. El deseo tal como lo conocemos es una construcción patriarcal, una zona normada y legislada, terreno para los interdictos divinos y humanos. También para los mitos, la literatura, el arte, la publicidad, narraciones desde donde se afianza, se recrea y se impone.

Entre la negación de los cuerpos de la religión católica (objetos de pecado) y la exacerbación mediática de las corporalidades femeninas seductoras y dispuestas (objetos sexuales), el deseo femenino sigue expropiado en la contemporaneidad. No conocemos su palabra, ignoramos su mirada. Marmorek, sin embargo, subversivamente quiere hablar del deseo desde una perspectiva femenina activa que comparte con las mujeres que colaboran en sus proyectos. Como artista, tiene una conciencia clarísima del terreno en el que se está moviendo. Su obra no alude a realidades esenciales, sino a todo lo que de artificial, construido, mitologizado y mediado tiene el circuito del desear, el deseante y la deseada. Es ese registro el que le interesa y decodifica. Por ello, paradójicamente el cuerpo casi desaparece de estas obras para dejar al espectador al frente de su ausencia y sus fetiches.

Un fetiche es siempre sustitución, ansiedad, anhelo y marca de la ausencia. Y este es el pathos de Desidium, donde, con los sentidos alterados por el color rojo (el arquetípico color del deseo), la transgresión de las dimensiones, las texturas provocativas, los sonidos burbujeantes o mecánicos, nos sumergimos en los laberintos del deseo entendido no como una pulsión instintiva sino como una construcción cultural, como un lenguaje con el que se comunican los cuerpos, como “una arquitectura”, en palabras de la artista.



Sesenta y nueve caricias

En Desidium la mujer no solo es mirada, sino que es consciente de que está siendo mirada. Ella mira al mecanismo productor de la imagen y este hecho la pone inmediatamente en una posición activa.

El vocabulario básico de esta gramática son los artilugios con los que ha sido simbolizado el género femenino, es decir, todas aquellas prótesis que inventan el cuerpo de la mujer: vestidos, maquillajes, muebles, tejidos, espejos. Ellas aluden a un cuerpo femenino soñado, creado, significado desde una visión androcéntrica. Porque, en el juego de los placeres, el hombre bien puede no aparecer. Basta su mirada como en el arte, como en las películas, como en la retórica publicitaria. El hombre convertido en un ojo ausente mira el cuerpo hiperfeminizado

donde las mujeres se escenifican a sí mismas. El hombre goza, ella produce el gozo. El hombre es voyeurista, ella es exhibicionista, como lo establece Laura Mulvey en su canónico análisis del placer visual producido por las imágenes cinematográficas.⁴ Marmorek acude precisamente a estos restos del banquete iconográfico occidental y desde su perspectiva los escruta y expone produciendo un cortocircuito en el engranaje plácido de las verdades aprendidas. Este extrañamiento es necesario para identificar los imaginarios patriarcales asumidos como naturales en el sistema de las imágenes ancestrales o mediáticas.

Varios espejos de vigilancia abren la muestra y producen el primer efecto de distancia. Estos objetos, que sirven para controlar el espacio público, conviven

aquí con otro espejo, el de la vanidad, que encontraremos más adentro, y muestran de entrada el problema de la relación compleja entre cuerpo, imagen e identidad en el horno de los deseos que planteará esta curaduría. ¿Qué es una mujer? ¿Quién la construye, cómo lo hace? ¿Frente a qué? ¿Cómo debe verse? ¿Cuántos discursos hay entre su cuerpo y su reflejo? ¿Cuántos interdictos? ¿Por qué debe ser siempre deseable? ¿Por qué la seducción hace parte de su

esencia? ¿Cómo se estructura el lenguaje de la seducción?

La imagen, parecen decirnos estos espejos de vigilancia, no se trata solo de un reflejo sin comentarios. La mirada es contenido, como ha dicho Mulvey. La mirada es control y no solo en los espacios públicos. En el acto más profundamente íntimo de una mujer, incluso en el cuarto propio que ansiaba Virginia Woolf, frente a su tocador privado, se despliega la más estricta vigilancia sobre ella en una sociedad obsesionada no tanto con la belleza como con el control de los cuerpos. El espejo mide, estandariza, juzga, impone. El hombre porta la mirada y su control, la mujer la soporta. Él trae los significados. Ella es significada.

Sin embargo, en *Desidium* la mujer no solo es mirada, sino que es consciente de que está siendo mirada. Ella mira al mecanismo productor de la imagen y este hecho la pone inmediatamente en una posición activa. Seguirá los parámetros de esta mirada controladora, cumplirá sus códigos, se pintará la boca y al hacerlo la inventará, tratará de ajustarse a la medida del sostén, se asumirá en el escenario del tocador. Es decir, actuará. Realizará una mascarada de la feminidad con los labiales, los encajes, los tacones. Siguiendo a Judith Butler, quien considera que el género no expresa ninguna esencia sino que es una dramatización de una ficción social, asumirá su feminidad como un performance, una representación, un papel teatral.⁵ Sin embargo, en este juego de roles y maquillajes, su representación de lo que debe ser una mujer no será pasiva. Y este es precisamente el punto de partida de Marmorek en esta exploración que la emparenta con una pionera como Débora Arango. Al revisar su estrategia para realizar retratos femeninos, se reconoce allí el acto transgresor de Débora, seis décadas atrás, pintando con ojos de mujer un cuerpo femenino por primera vez en nuestra tradición. Mujer que mira a una mujer, y que intentan recrear los cuerpos más allá de la ficción patriarcal,⁶ aunque no siempre sea posible.

Marmorek

muestra la

luz al final

del túnel

del temido

cuerpo

femenino. A

su oscuridad

opone luz; a

su pesadez,

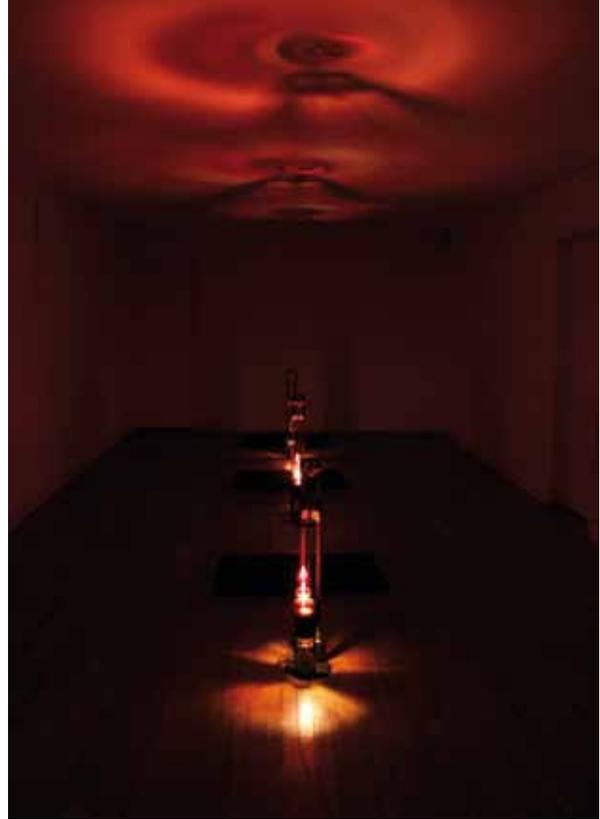
liviandad.



Brasier



Ensayo para un objeto de deseo



Máquinas deseantes

Marmorek continúa desactivando este circuito de la mirada y el control. Entonces nos recuerda que la mujer ha sido concebida como un rompecabezas de deseos, una muñeca armada y desarmada por el ojo masculino, parcelada por la lógica intermitente y caprichosa del erotismo. Aquí están sus piezas desmontables: los senos, la boca, la piel, un tocador-mueble que se llena de secretos, un tocador-hombre que narra los cuerpos.

La primera pieza que nos aborda es el miriñaque gigante que ocupa toda una sala. Esa falda monumental que oculta, prohíbe y reserva alude al imaginario de lo femenino por antonomasia, a esa parcelación del cuerpo con partes vedadas y prohibidas, como quería el discurso católico, privadas y públicas como quería la urbanidad y la moral, o un agujero-carencia como lo quería el psicoanálisis. Ese misterio, esa sexualidad negada para ellas y expoliada por otros, ese útero tan deseado y temido, esa promesa de paraíso y terror, se instalan con su contundencia, su memoria cultural, sus adherencias simbólicas como una fortaleza que pide ser atacada.

El espectador es retado a sumergirse en el interior de lo innombrado, en la experiencia espacial y sensorial que permite este miriñaque-instalación. Se le invita a acceder al misterio de todos los misterios corporales: ese agujero sagrado o maldito donde comienza la vida y termina el lenguaje. Es nuevamente el gran tabú al que los hombrecitos en la obra de Débora Arango se atrevían poniéndose juguetones debajo de las piernas de las mujeres en obras como *Masacre del 9 de abril* o *Los derechos de la mujer*. En la propuesta de Marmorek, el espectador podrá entrar allí, pero para hacerlo tendrá que agacharse. Así, el imaginario hegemónico masculino deberá hacer una venia para acceder a esta promesa de revelación en una posición corporal con la que comienza a perder su control.

Ya adentro de la falda, obviamente se mira para arriba pero no está lo que debería estar según la promesa de la pieza, la lógica anatómica o la de la representación canónica de los cuerpos. Aparece, en cambio, una pantalla de video circular sobre la que se despliega un cielo. Lo femenino está planteado pues aquí en los términos de la mitología

tradicional como un eje entre la tierra y lo oscuro, lo celeste y lo ideal. Marmorek muestra la luz al final del túnel del temido cuerpo femenino. A su oscuridad opone luz; a su pesadez, liviandad. Pero es una claridad densa, cruzada por nubes y movimientos, tan inaprensible como el deseo.

La búsqueda de materia para los intangibles imaginarios continúa. La artista entonces transmuta una caricia en una pluma y la envasa, un deseo en una parafina y lo derrite, gracias a sus máquinas antifuncionales. En ellas, el deseo es movimiento, alquimia, un gasto inútil que se consume en sí mismo. Es el tiempo detenido y abierto por dentro. Es el espacio quebrado. Sus esculturas-instalaciones producen metáforas concretas para hablar de lo inasible del placer, mezclando gramáticas ancestrales con procesos artesanales y soluciones tecnológicas contemporáneas. Máquinas deseantes que también son un eco contemporáneo de las *Históricas*, las *Camas*, las *Bailas mecánicas* de Feliza Bursztyn, en su mezcla de lenguajes, su capacidad simbólica y su alusión al sexo y al placer.⁷

La obra de Marmorek choca con la tradición de un país y una cultura que le han tenido miedo proverbial al cuerpo, que lo han invitado a la escena casi exclusivamente cuando es el cuerpo ultrajado de la religión o el de la violencia. Pero también es un discurso que es capaz de oponerse al monólogo de la publicidad y los medios masivos sobre los cuerpos femeninos en la actualidad. En una escena contemporánea obsesionada con el conflicto, se atreve a ser política de otro modo: hablando de los múltiples controles sobre los cuerpos en la cotidianidad y poniendo en escena una perspectiva de género en una tradición que no suele hacerlo. A los altares de la muerte, les ofrece la roja sinrazón del deseo, la carne y el delirio en una lógica muchísimo más compleja que la patriarcal, en esa búsqueda, apenas iniciada por las artistas colombianas, de otras corporalidades femeninas. ■

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y Magister 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 La curadora Luz Adriana Hoyos reunió en *Desidium* obras que Marmorek había presentado en otras exposiciones como *El tocador*, *Clepsidra* e *Infinitemo* cuerpo: de corrosiones y placeres. Se trata de once instalaciones en formatos como video, sonido, automatismos y luces, que la artista ha realizado en diferentes etapas de su carrera y que son atravesadas por su relación con el deseo.

² La teórica feminista Laura Mulvey, basándose en el psicoanálisis, considera el papel de la mujer en el cine (que aquí extrapolamos a su presencia mediática en general) como el de una contenedora de significados, quien sin embargo no puede, en el lenguaje del falocentrismo, crearlos o producirlos. La mujer como imagen, como objeto, como recipiente, alberga significados, roles, estereotipos creados e impuestos por la cultura masculina. El hombre mira, a la mujer se le mira. Ver Mulvey, Laura. "El placer visual y el cine narrativo", en Cordero, Karen y Sáenz Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 81-93.

³ Pollock, Griselda, "La heroína y la creación de un canon feminista", en Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 165.

⁴ *Ibid.*

⁵ Butler, Judith, *El género en disputa*, Madrid: Espasa Libros, 2011.

⁶ "Adriana deja la cámara en el centro y tiene una entrevista con la persona que está frente a ella y es a partir de esa conversación que se comienza a hacer un registro fotográfico y el personaje es quien va a determinar qué fotos se van hacer, bajo qué estética y qué elementos la van a acompañar en el registro y así ambas podrán involucrarse en la arquitectura del placer y formar la imagen del deseo, del erotismo y la sensualidad". Tomado de Báez Vanessa, "La expresión del desnudo". Blog La cava de la cultura. <http://lacavadelacultura.blogspot.com/2009/05/la-expresion-del-desnudo.html>. Página visitada el 30 de septiembre de 2013.

⁷ La exposición *Máquinas Deseantes*, de la curadora Paula Silva, presentada en mayo de 2010 en el Centro de Formación de la Cooperación Española (CFCE) en Cartagena, hizo por primera vez esta pertinente relación entre la obra de estas dos artistas.



CENTENARIO DE BURT LANCASTER

EL GIGANTE FRÁGIL

Se conmemoró un siglo del nacimiento de uno de los actores y productores más singulares que ha dado Hollywood, un hombre que escapó a los estereotipos y ayudó a redefinir la manera de hacer cine en la segunda mitad del siglo xx.

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

Una fecha y una ciudad difíciles de olvidar: Washington, 28 de agosto de 1963. La “marcha por el trabajo y la libertad” reunió a más de 250.000 personas que luchaban por la protección de los derechos civiles y que ese día escucharon a Martin Luther King Jr. pronunciando un discurso ya mítico llamado “I have a dream”. Entre los oradores de esa jornada estuvo un hombre de 49 años, caucásico, de ojos azules, 1.85 metros de estatura y aspecto de estrella de cine. Se dirigió a la concurrencia para dar un breve discurso. Algunas de sus palabras ese día expresaban que:

Estamos por lo tanto para siempre en deuda con aquellos americanos, representados por el movimiento de la marcha de Washington, por darnos tan estupendo ejemplo de lo que América aspira a convertirse y por ayudarnos a redefinir en el medio de este siglo peligroso lo que se entiende por la revolución americana. Reconocemos que no solo en América se está dando la batalla por la libertad y la dignidad de los pueblos. La lucha hacia la libertad de parte de los previamente subyugados se está dando en capitales y pueblos en todo el mundo. Nuestro futuro y el futuro del mundo dependen de nuestra conciencia de lo que esta lucha significa y del grado de nuestra dedicación a ella.

Ese orador era en realidad un calificado vocero: estaba leyendo una declaración colectiva firmada por 1.500 norteamericanos residentes en Francia que apoyaban la marcha y que le entregaron en París esas palabras para que él las leyera y los representara. Sabían de su compromiso con las causas demócratas y liberales, y entendían que su positiva imagen pública amplificaría ese mensaje que querían dar. No estaba ahí en medio de esa multitud por figurar, estaba ahí porque le interesaba de verdad hacer parte de esa lucha social.

Dos años antes, el 17 de abril de 1961, en Los Ángeles, este mismo hombre recibía de manos de la actriz Greer Garson el premio Oscar por encarnar en el cine a un hombre que también daba discursos. “¡Y el ganador es... Burt Lancaster en *Elmer Gantry!*” gritó emocionada la actriz inglesa al anunciar al ganador. Pero esa vez el elocuente orador de Washington no fue capaz de hablar, la alegría lo desbordó y en escasos treinta segundos agradeció a los miembros de la Academia de Hollywood que votaron por él y también a los que no votaron por él. Había interpretado en la película *Elmer Gantry* (1960) a un autoproclamado predicador evangélico con bastantes máculas en su pasado, suficientes como para invalidar

sus palabras de fe y salvación, en esa necesitada Norteamérica rural de finales de los años veinte del siglo pasado.

Al consagrarlo con el Oscar por esa actuación, Hollywood estaba regocijándose en el histrionismo de Burt Lancaster, en sus facciones masculinas, en su figura viril, en su enorme y franca sonrisa, en su expresiva mirada, en esa voz rotunda, en sus gestos ampulosos y atléticos. Ese tipo de caracterización más grande que la vida se convertiría en su marca característica —hay que ver filmes como *La rosa tatuada* (*The Rose Tattoo*, 1955) o *El farsante* (*The Rainmaker*, 1956) para confirmarlo— y a la vez en su prisión. Contra el encasillamiento como actor lucharía siempre, sometándose a retos permanentes, encarando roles mucho más exigentes y complejos, menos estridentes, más sutiles. Cada vez más lejos de Hollywood, por eso mismo. Debido a ello sintió la necesidad en su madurez de rodar en Europa a las órdenes de Luchino Visconti (*El gatopardo*, 1963) y Bernardo Bertolucci (*Novecento*, 1976) o con autores tan creativos y libres como John Cassavetes (*A Child Is Waiting*, 1963), Robert Altman (*Buffalo Bill and the Indians*, 1976) o Louis Malle (*Atlantic City*, 1980). Envejeció con una dignidad verdaderamente principesca. Nunca dejó de ser un gigante bendecido con una dosis de fragilidad indiscutiblemente humana.

Elmer Gantry fue la primera producción independiente de su director, Richard Brooks, tras trabajar muchos años en la nómina de la MGM. La película se había estrenado en Estados Unidos a finales de julio de 1960, el mismo año que Burt Lancaster da por terminada su asociación con el agente Harold Hecht y con el escritor y editor James Hill. Juntos formaron una compañía independiente, Hecht-Hill-Lancaster (HHL), bautizada inicialmente como Norma Productions al ser fundada en 1948. No era tan raro que los actores se convirtieran en productores independientes: John Wayne, Bing Crosby y Kirk Douglas son tres buenos ejemplos de esta



Contra el encasillamiento como actor lucharía siempre, sometiéndose a retos permanentes, encarando roles mucho más exigentes y complejos, menos estridentes, más sutiles.

tendencia, pero pocos tuvieron tanto éxito como Lancaster y su HHL, que, como anécdota de verdad curiosa, estuvieron a punto de asumir la gerencia de la MGM.

Para 1957, el 58% de las películas realizadas por los ocho grandes estudios principales fueron producciones independientes, un panorama que anunciaba el colapso inminente del “sistema de estudios”. HHL fue una buena muestra de lo que se podía hacer y financiar por fuera de las fronteras rígidas de la industria. Además de filmes protagonizados por Lancaster, como *Mesas separadas* (*Separate Tables*, 1958) y *The Unforgiven* (1960), ellos fueron los productores de *Marty* (1955), esa pequeña película con guión del genial Paddy Chayefsky que ganaría simultáneamente el premio Oscar a la mejor película y la Palma de oro en Cannes. También produjeron *Sweet Smell of Success* (1957), una joya dirigida por el inglés Alexander Mackendrick con guión de Ernest Lehman y Clifford Odets, cinematografía del maestro James Wong Howe y banda sonora de Elmer Bernstein (una

nómina así pocas veces se ve en la vida). En este filme, que fue un fracaso de taquilla al momento de su estreno, nos metemos en los senderos más oscuros del alma de dos personajes consumidos por la ambición y la falta de escrúpulos: un todopoderoso columnista del espectáculo (interpretado por Burt Lancaster) y un obsecuente agente de prensa (un magnífico Tony Curtis). Lo que veremos es una de las declaraciones más poderosas y pesimistas que ha hecho el cine sobre el trasfondo de la información periodística y la manipulación a la que es sometida. Película neoyorquina hasta la médula, necesitaba de una ciudad hostil para mostrarnos las fieras que se adaptaron a vivir ahí. El personaje del periodista J. J. Hunsecker, al que Lancaster da vida, es un titiritero lleno de soberbia y consciente de su poder y de su capacidad de destruir carreras y vidas. Su enorme presencia, más que respeto, infunde miedo. Lancaster no se ríe nunca en ese filme.

Solo se le vio reírse una vez en su auspicioso debut en el cine, once años antes, en

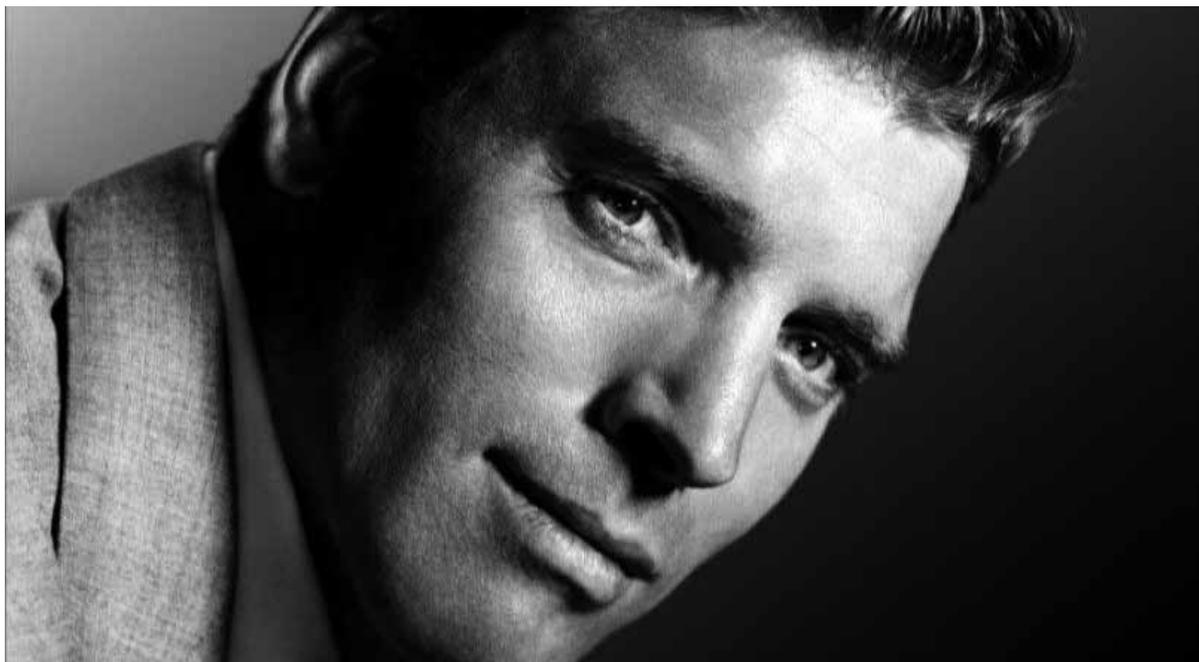
The Killers (1946), adaptación de un cuento homónimo de Ernest Hemingway llevado a la pantalla por Robert Siodmak, en una muestra del mejor *film noir*. En una extraña y contundente decisión de la estructura narrativa del filme, la primera vez que vemos a Lancaster asomarse a una escena, interpretando a Ole “Swede” Anderson, también conocido como Pete Lund, es para morir asesinado. En su rostro está la resignación de un hombre que se sabe condenado. Cansado de escapar, decide, entre las penumbras de su habitación, esperar la muerte. Gracias a los testimonios de aquellos que lo conocieron reconstruimos en diversos *flashbacks* la vida de este ex boxeador, enredado en negocios turbios, obsesionado con una mujer fatal inalcanzable (interpretada por Ava Gardner, ya entenderá el lector la obsesión del personaje), cómplice de un gran robo a la nómina de una empresa, traidor que engañó a sus compinches y que terminó refugiándose en un pueblo remoto haciéndose pasar por empleado de una gasolinera, luego de que a él mismo lo engañaran y le hicieran pedazos el corazón. La nostalgia, el remordimiento y la desazón son los principales sentimientos que refleja este hombre que nunca se ve feliz o satisfecho.

¿Cómo hizo un completo desconocido como Burt Lancaster para debutar directamente en el papel protagónico de un filme tan exitoso como este y que de inmediato lo lanzó al estrellato? La respuesta está en el teatro Lyceum en Broadway, donde entre el 20 de noviembre y el 8 de diciembre de 1945 se presentó, con nada de éxito, el drama *A Sound of Hunting*, de Harry Brown, y en donde un actor acreditado como Burton Lancaster interpretó al sargento Joseph Mooney. Allí lo vieron cazatalentos de por lo menos siete estudios de Hollywood, que impresionados por su actuación le ofrecieron contratarlo. Un agente artístico de 38 años de edad llamado Harold Hecht también quedó impactado, y antes de la que sería la última función de la obra teatral fue a los camerinos y le dijo a Lancaster algo que este quería sin duda oír: “Ven conmigo,

y estaremos produciendo nuestras propias películas en cinco años”.¹ Aceptó. Y a través de Hecht escucharon y aceptaron la oferta del productor Hal Wallis, que en enero de ese año había abierto una unidad independiente en la Paramount. En enero de 1946, Lancaster viajó a Hollywood a hacer una prueba de cámara (*screen test*) que fue favorable y tuvo luego la fortuna de que se le confiara a hacer *The Killers*. A partir de ahí los éxitos se sucedieron con rapidez: al terminar 1950 ya había participado en once filmes, incluyendo *Sorry, Wrong Number* (1948) de Anatole Litvak y *Criss Cross* (1949) de nuevo para Robert Siodmak.

La década siguiente fue la de su consolidación: fue un alcohólico en *Come Back, Little Sheba* (1952) y estuvo al lado de Gary Cooper en *Vera Cruz* (1954) y junto a Kirk Douglas en *Gunfight at the O.K. Corral* (1957), dos de los *westerns* en los que participó. Además se convirtió en icono eterno de la historia del cine por el beso apasionado que le da junto a la orilla del mar a Deborah Kerr en la multipremiada producción *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, 1953) de Fred Zinnemann. Que la relación entre ambos en el filme fuera ilícita contribuyó sin duda a la intensidad de la famosa escena.

En cuatro de los filmes que hizo en los años cincuenta, *The Flame and the Arrow* (1952), *Ten Tall Men* (1951), *The Crimson Pirate* (1952) y *Run Silent, Run Deep* (1958), Lancaster incluyó en el reparto a Nick Cravat, un actor al que conocía desde que ambos eran muy jóvenes y que sabía que iba a poder ayudarlo en las acrobacias que estos filmes requerían. Lo sabía bien, pues ambos crearon en los años treinta un acto acrobático llamado “Lang and Cravat” y se unieron al circo Kay Brothers hacia 1932. Entre shows circenses, vodevil y club nocturnos pasaron esa década, pero en 1939 una lesión en una mano le impidió a Lancaster seguir con su acto. De ahí hasta que se enroló en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial sobreviviría como vendedor y mesero. Sin embargo sus habilidades



Envejeció con una dignidad verdaderamente principesca.
Nunca dejó de ser un gigante bendecido con una dosis de
fragilidad indiscutiblemente humana.

atléticas y circenses nunca las olvidaría. En la película de Carol Reed, *Trapeze* (1956), por ejemplo, en la que caracteriza a Mike Ribble —un apesadumbrado ex trapeceista lleno de rencor y cinismo que se retiró tras un accidente y que tiene ahora la oportunidad de formar un discípulo—, la mayoría de las veces es realmente a Burt Lancaster a quien vemos en el trapecio y volando de un lado a otro. La película fue tremendamente popular, quizá debido a eso.

Con *Trapeze* cumplía un viejo sueño: hacer una película sobre el mundo del circo, el medio que había sido su sostén y su aliento. Nada mal para un muchacho que creció en las calles de Harlem y ahí aprendió a hacer acrobacias, mientras por otro lado se destacaba en el equipo de básquetbol de la secundaria. Sus habilidades atléticas le hicieron acreedor a una beca para estudiar en la Universidad de Nueva York, pero terminaría retirándose para enfrentar

un futuro —a no dudarlo— incierto. No era ese el destino que hubiera querido para él su madre, Elizabeth, cuando en Nueva York lo trajo a este mundo el 2 de noviembre de 1913, hace ya un siglo, pero no sabía ella lo que la buena fortuna le tenía reservada a su pequeño Burton Stephen Lancaster. ■

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 Kate Buford, *Burt Lancaster: An American Life*, Nueva York: Da Capo Press, 2000, p. 62.

Payday 2. Llevando el esquema de las *heist movies* al terreno interactivo



Payday es un *shooter* cooperativo, tal como lo era *Left 4 dead*, salvo que el juego que nos ocupa está ambientado en el mundo de los atracadores de banco, recordando películas emblemáticas del género, como *Point Break*, *Heat* y la más reciente, *The Town*. Como con la mayoría de los juegos cooperativos, su versión en *single player* resulta mecánica y repetitiva, dado que una vez aprehendido el esquema del modus operandi básico (infiltración, apagado de cámaras, defensa frente a los guardias y robo del dinero), el resto es mera ejecución del mismo patrón con variaciones mínimas. Así que el mayor provecho se le sacará en las partidas *online*, o cuando se comparta consola en vivo con otros jugadores, en una cooperación reflejada en situaciones que van desde salvar al compañero una vez está herido o esposado por la Policía, hasta repartir funciones para llevar a feliz término la misión.

Todo parece indicar que Overkill, el sello desarrollador de *Payday*, pretende seguir los pasos de *Valve* en varios sentidos. Como ya se dijo, su jugabilidad cooperativa recuerda a ambos *Left 4 Dead*, especialmente en lo que tiene que ver con ayudar a un compañero caído y en la básica (aunque disfrutable) modalidad de enfrentamiento compartido de varios enemigos (ya sean policías o zombies), aunque hay varios elementos que se echan de menos, como lo es la imposibilidad para adquirir armas de los enemigos que se dan de baja, y la ausencia de un sistema de recuperación de energía y sangre, como los clásicos botiquines que alimentaban el espíritu cooperativo en el ya mencionado juego de zombies de *Valve*. De otro lado, la primera edición del

título, *The Heist*, fue lanzada a través de una versión descargable compacta que actuaba más como demo, tal como sucedió en su momento con *Portal*, esa modesta obra maestra que solo apareció como parte del paquete de la legendaria Orange Box.

Así pues, *Payday 2*, cuyo lanzamiento se llevó a cabo en agosto de 2013, se muestra como el desarrollo pleno de todo lo que la primera versión prometía y como la corrección de algunas de las faltas previamente mencionadas. Por ejemplo, los desarrolladores aseguran que la animación en esta nueva versión es mucho más elaborada y presenta mayor realismo con respecto al armamento, que viene configurado para que el jugador experimente matices en su manipulación de acuerdo al peso y otras características reales. Permanece el sistema de recompensas y mejoras conforme se adquiere experiencia, como en cualquier RPG, salvo que en esta versión se extiende a otros escenarios, no solo a la adquisición de nuevas armas. Ahora también es posible acumular experiencia canjeable por nuevas máscaras, vestuario, accesorios, patrones de voz y otras variables de inventario que ayudan a personalizar la experiencia del jugador. En esta secuela el jugador podrá escoger un rol dentro del trabajo de robo de bancos, teniendo la posibilidad de elegir entre cuatro "profesiones" diferentes: *Mastermind* (el cerebro de la operación, encargado de planear el golpe), *Technician* (encargado de dispositivos electrónicos de seguridad y de implementos como taladros, sierras y demás), *Enforcer* (el ejecutor, quien aplica violencia física de ser necesario y se encarga tanto del control de rehenes como del combate con policías y miembros del equipo SWAT) y *Ghost* (puede tratarse o bien de un infiltrado que lleva meses proporcionando datos a la mente maestra como empleado del lugar donde tendrá lugar el golpe, o alguien especializado en el sigilo, que prefiere las operaciones silenciosas, sin violencia). Como se ve, cada rol cuenta con habilidades, acciones específicas e instrumentos de trabajo muy puntuales de acuerdo con su especialidad, aunque no por ello el jugador se verá obligado a encasillarse ya que el juego le ofrece la posibilidad de mezclar profesiones.

A diferencia de *The Heist*, donde el jugador irrumpía en los escenarios y los iba conociendo conforme los exploraba, aplicando la lógica de ensayo y error, en esta versión se cuenta, de antemano, con un plano del lugar, que permite acceder a una información totalizadora que da pie también a la opción de realizar un robo limpio, sin sangre ni tiroteos, más a modo de infiltración discreta y sigilosa. En este mismo sentido, también es posible

ahora controlar las cámaras de seguridad y usarlas en favor del propio robo, para vigilar a los rehenes y controlar el flujo de fuerza policial. Pero además de las cámaras, este juego introduce nuevos y más complejos dispositivos de seguridad que van desde láseres que salvaguardan el botín de turno, hasta detectores de metales y cerraduras electrónicas que harán más difíciles las misiones, que en esta ocasión se han ampliado de 6 a 30, y todo indica que tendrán continuidad entre sí y no se manifestarán como asaltos independientes incoherentes, como ocurría con *The Heist*.

Parte de la estrategia de promoción de esta secuela incluyó el lanzamiento de una serie web titulada igual que la primera edición del juego, lo cual revela su estrecha relación con el cine, conexión que su director David Goldfarb hace explícita al declararse fan de los llamados *heist movies* (películas de robos). Si bien era claro que al menos la misión con que arrancaba el primer juego bebía directamente de la secuencia inicial de *The Dark Knight* y que la banda sonora del mismo segmento era deudora de la partitura que Elliot Goldenthal desarrolló para *Heat*, en esta secuela el director confiesa su admiración por películas como *Dog Day Afternoon* y revela incluso que ha sido literal al recrear escenarios basados en los que se muestran en estas producciones, a guisa de homenaje cinéfilo.

Las promesas suenan tentadoras. Solo resta esperar que el juego esté a la altura de las expectativas que los demos, las declaraciones de prensa y los *gameplays* de la web están generando. **U**

Deivis Cortés (Colombia)

{ Novedades }



Apócrifos
Contra los 'ismos'
dominantes
Julián Serna Arango
Ediciones Sin Nombre
México DF, 2013
74 p.

Los escogidos, memoria poética de un río



Los escogidos
Patricia Nieto
Sílabas Editores
Medellín, 2012
110 p.

El agua es la tumba del fuego y la tumba de los hombres.
Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, p.123

El periodismo literario actual oscila entre la ficción y la narración periodística de un hecho. En esta clase de periodismo prevalece la visión subjetiva del cronista para resaltar la vivencia del ser humano sobre el fenómeno narrado. El libro *Los escogidos* es uno de ellos, donde se impone la poesía sobre la información periodística. Este es un texto que conservamos vivo en nuestra memoria porque nos martilla una idea, nos canta un eco, una imagen, una metáfora. Es un libro hecho con poesía que fluye como un río. Es periodismo poético tejido con filigrana; una narración bien contada y con imágenes precisas y bien elaboradas. Además, nos da cuenta de una escritora que por medio de un acto de inmersión nos lleva al lugar donde está la materia que investiga para buscar el detalle, captar el gesto, la palabra, la sustancia de los personajes de sus historias. Es también un libro que supera el lenguaje del periodismo y crea un universo poético particular.

En estas historias, los habitantes de Puerto Berrío "escogen" un muerto como la manera de vincular la vida y la muerte en cada acto de sus vidas. El rito para la escogencia del muerto es un acto de entrega y selección; de amor mutuo. Se selecciona un muerto para que salve al vivo de los males terrenos y el vivo a su vez salvará al muerto de su soledad en la muerte y de lo que

queda de él en la tierra. Es una unión simbólica entre vida y muerte, fuerza y debilidad, guerra y paz, certeza e incertidumbre. Y lo más deslumbrante de esta última es la pregunta que persigue al protector al seleccionar su muerto: "¿A quién amaré cuando lo invoque?" (20).

Superstición y realidad

La magia de los pueblos costeros o ribereños de los ríos colombianos radica en sus creencias, en las explicaciones supersticiosas que le dan a todos los fenómenos que la naturaleza presenta. Para los habitantes de estos pueblos los fenómenos que no explica la razón, los explica el corazón, pero en forma mágica. La escritora entonces establece un vínculo entre lo lírico y lo lógico, y para comunicarlo recurre a la creación literaria de gran factura. Un ejemplo de ello es la crónica "Vuelo del alma", cuya síntesis de la historia es una antítesis: "El pueblo dormía sin cerrar los ojos" (50). Esta crónica narra la historia del jugador de fútbol profesional que no llegó al estrellato porque le pudo más el peso de la ausencia de su familia en la ciudad distante que la capacidad para jugar.

Para los habitantes de estos pueblos la vida se sobrelleva, se entiende y se explica a partir de la superstición. Es tan fuerte la convicción del personaje de esta historia por la "protección" de *NN Mujer* en su vida, que no percibe que no es la invocación de su protegido lo que lo salva de caer preso o muerto sino su propia fuerza física y mental las que lo alientan para obtener el sustento por medios ilegales: robar y controlar unas canecas con gasolina por una montaña por las cuales le dan dinero.

Dentro de ese universo supersticioso, está la crónica que más resalta el fenómeno: "Darles un hogar". La mujer que protagoniza esta historia llega hasta el delirio de pensar que son las ánimas quienes le determinan sus actos: la castigan, la maltratan, le forman su carácter, hablan con ella. El inicio de la crónica es la manifestación cimera de ese delirio: "Soy devota de las ánimas desde que nací" (54). La locura es la razón para comunicarse con su escogido porque tenerlo es establecer un vínculo entre realidad y superstición.

Para la protagonista, el rito más importante para adoptar un protegido es contarle su vida. Además, está convencida de que el causante de sus pérdidas laborales no es su mundo "real" como trabajadora de finca que malgasta el salario en licor, sino el "olvido" en el cual tiene a su protegida al no hacer peticiones a los santos por ella, ni volverle a rezar; dejar la oración perdida, la novena iniciada.

Periodismo poético

En este libro lo más destacable es el tono con el cual se narran las crónicas. Hay en ellas una aprehensión y apreciación poética del fenómeno. Cuando no son metáforas o *unidades poéticas* incrustadas en los intersticios de lo narrado, es en el inicio de alguna de ellas o en la expresión con la cual finalizan otras. En la titulada "Volver a nombrarte" hay una carga poética propia de un poema en prosa. Es un soliloquio donde el yo poético invoca al protegido de quien no conoce ni el nombre, pero lo nombra como Milagros. "Vuelvo a ti, Milagros, esta tarde de lunes". "Siento ganas de sacarte del silencio, Milagros, pero no tengo fuerzas" (73). En esa comunicación el yo lírico se responde con un símil: "...una vida no se rearma como se ordenan las estaciones" (75). Finaliza esta crónica con el verso que se clava como la flecha disparada que da en el blanco: "Dime, por favor, cómo llamarte para volver a nombrarte" (75).

Por otra parte, "El niño está herido" es la crónica que narra poéticamente el hecho más nefasto de la historia colombiana reciente: los falsos positivos. La narración se inicia con el proceso de formación de un esqueleto en las manos de una antropóloga. Hay en la historia un hecho simbólico: mientras la antropóloga le da forma al esqueleto, emerge, en forma paralela, la narración de la madre contando cómo nació su hijo. Afirma la protagonista que instantes antes del parto sintió "...un río de agua bajando por sus piernas" (78). Se conjugan entonces nacimiento y muerte atravesados por las aguas. Un doble nacimiento: el original, el parto; y el que viene desde la muerte, armar el esqueleto.

Este segundo nacimiento se expresa con una antítesis. Median apenas unas palabras entre la fragilidad y la fortaleza: "La delgadez de las costillas me sorprende... Nuestra caja fuerte es demasiado débil" (80). Son apenas 24 huesos que guardan la válvula de la vida y la celda del amor. Es una descripción admirable de cómo se arma un esqueleto y cómo en esa estructura guardamos esa dualidad: fragilidad tal vez con el amor y fortaleza con el corazón que es la válvula de la vida, o viceversa.

Aunque sabemos que desde la muerte no se revive a nadie, la narradora nos afirma otra certeza: la madre acunó los huesos durante 12 horas desde cuando lo encontró hasta donde llegó para que lo armaran en huesos. No para darle vida, sino para nombrarlo otra vez: "...devolverle el nombre" (81).

En esta crónica el lector asiste al nacimiento de un muerto desde sus huesos porque "los huesos hablan pero es necesario saber interrogarlos" (82). La precisión

para describir el proceso de formación del esqueleto es una manera de verlo “nacer”. Con este nacimiento la narradora se imagina el mundo de los vivos que a Róbinson le tocó vivir: qué hacía, cómo trabajaba, qué cargaba en sus hombros en el trabajo y, tal vez, cómo llegó a amar para tener un hijo que también es testigo del “nacimiento” de su padre en huesos. Mientras la antropóloga arma la mano de Róbinson, la narradora se devuelve en la historia del muchacho. Las manos que alguna vez amasaron harina para el pan, redondeó buñuelos, batió tortas; hizo la vida.

En estas crónicas el recuerdo de cada muerto es vivirlo en la dimensión de lo que fue: cada hueso recuerda, habla y mide la distancia entre el asesino y la víctima. Como en otras crónicas, son mordaces las últimas palabras para mencionar el dolor de la madre del muchacho cuando ya el esqueleto está completo: “...su propio vientre fue asesinado” (89).

“La mamá volvió a la casa” es otra crónica que ahonda en la búsqueda por el ser y la vida, pero desde la muerte. Aquí se narra la tragedia del campesino colombiano y se manifiestan las paradojas de la existencia; los hijos se convierten en padres de los muertos que vuelven a casa hechos huesos o los padres se vuelven hijos para recuperar el pasado de sus muertos. Como le sucedió a Nelson para recuperar a su madre muerta. “Se arrodilló para contener la energía que le partía el vientre como si él fuera la madre y le estuvieran lacerando a un hijo” (96).

Conclusión

En *Los Escogidos* se conectan elementos cosmogónicos de la existencia del hombre: agua, memoria y muerte. Los muertos pertenecen al agua y es el río el que los conduce a la última morada. En algunos casos los muertos son salvados de las aguas, pero ¿cuántos seguirán el curso del río? Los muertos se purifican en el recorrido solitario hasta cuando llegan al puerto. *El escogido* existe para los habitantes de los pueblos ribereños en el momento de ser nombrado, así como nombramos las cosas para que existan.

La violencia de tantos años ha convertido nuestros ríos en hilos de sangre donde arrojamos los muertos. En el río de estas historias el vientre de algunos muertos está formado de piedras porque ellas son hechas de silencio. Además, las aguas de nuestros ríos han dejado de acunar la vida, de ser útero y alimento para la vida y han cedido todo a la muerte; no pescamos peces sino muertos.

Un libro son muchos libros, y en este libro un muerto son todos los muertos. El recorrido de la narradora por cada tumba es trascurrir por nuestro territorio (en términos de tierra) y por nuestra piel; geografía donde guardamos nuestros mejores sueños. La periodista nos introduce en las experiencias de los vivos, pero a través de los muertos. Ella se devuelve sobre los pasos de cada *escogido* y no solo lo revive con las palabras sino que lo resucita con sus vivos en el dolor y en los sueños de cada uno.

Es un libro que nos remite a los clásicos de la literatura que han hecho de la existencia humana un canto a la memoria de la humanidad: Pedro Páramo de Juan Rulfo, algunos cuentos de García Márquez y Antígona de Sófocles. Es un texto fronterizo entre literatura y periodismo donde la que reina es la palabra. El pueblo de donde salen las historias no es Comala, pero se respira el mismo aire, el vaho que trae cada muerto. Existe un Abundio (el arriero de Comala) en cada *escogido* porque él es quien señala el camino de sus ascendientes o descendientes para hablar con ellos y reconocerlos en su historia, en la voz de sus huesos y en el eco que habita en cada uno. En ellos vive la voz de un padre, de un hijo, de un hermano, de una madre que reconoce a su hijo hasta en los huesos y viceversa. Cada muerto es memoria y con este libro la perpetuamos.

Tener un *escogido* es encontrar el trozo de amor al que nos aferramos para no naufragar en el diluvio de la soledad o la locura. También puede llegar a ser un delirio porque la locura es la razón para comunicarse consigo mismo, con el mundo o con su *muerto*, porque tener el suyo es establecer un vínculo entre la muerte y la vida, la fragilidad y la fortaleza, la locura y la razón.

Por otra parte, es un texto escrito con el dolor y la ira de las víctimas de la impunidad. Es un poema hecho con el ardor del duelo para denunciar la muerte. Con estas crónicas descubrimos las vísceras de nuestra tierra y aprendemos a “apartar la tierra parte a parte” —como nos lo enseñó Miguel Hernández— para descubrir la memoria poética en el espejo de un río.

Además, con la dedicatoria, la escritora nos insinúa un camino: si buscamos y narramos con poesía el encuentro de nuestros muertos, nos amaremos más los vivos. Es también una manera de hurgar en la impunidad de sus muertos, una denuncia o un arrojo para señalar victimarios. El apéndice es un poema porque la poesía nos despierta y nos salva. Ojalá entonces sea ella quien pueda exhumar “libres” nuestros muertos. ■

Joaquín Arango R. (Colombia)



Para los que aman el cine



Estrenos y festivales de cine formación académica, Revista Kinetoscopio

Consulta nuestra programación en:
kinetoscopio@kinetoscopio.com
www.kinetoscopio.com

Colombo Americano Carrera 45 No. 53 - 24
Tel: 513 44 44 ext. 110
www.colomboworld.com



cine EN TU MUNDO

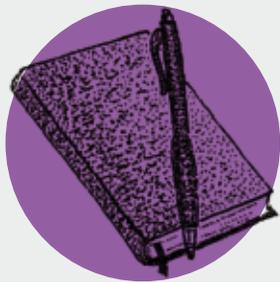


ColomboAmericano
Medellín



EMISORA CULTURAL UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Escúchenos en:



Medellín 1410 AM



Occidente 90.6 FM

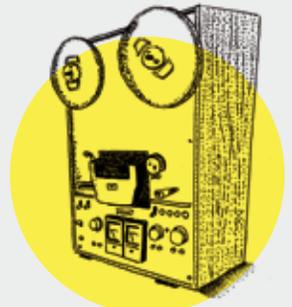


Magdalena Medio 94.3 FM



Suroeste 100.9 FM

Somos la voz
de la Universidad



Urabá 102.3 FM



Bajo Cauca 96.3 FM



Oriente 103.4 FM



Medellín 101.9 FM

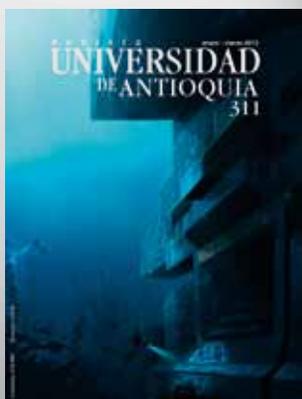
<http://emisora.udea.edu.co> -  /EmisoraCulturalUdeA -  @emisoraudea



Emisora
Universidad de Antioquia

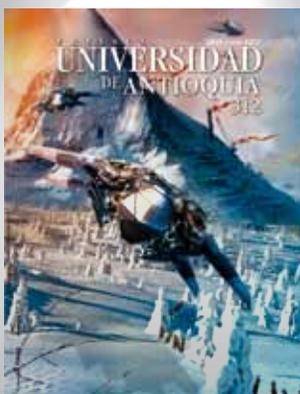
101.9 FM - 1.410 AM





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



312

- * Especial 7 nuevos autores colombianos
- * Sofía Kovalévskaia:
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



Número anterior 313

- * Especial Nuevos ensayistas
- * Cuento: *La estafa*
- * Perfil: Mario Donadío, el cuarto elemento
- * El edificio La Naviera y el modernismo arquitectónico en Medellín
- * Hacer y deshacer el Horizonte
- * Alfred Hitchcock. La vida se nos va
- * Casablanca cumple 70 años

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

ISSN 0120-2367

