

r e v i s t a

enero - marzo 2014

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

315



¿QUIERES ENTERARTE
DE LO ÚLTIMO DE LOS FAMOSOS?
NOSOTROS TAMPOCO.



Loya

piauí

...para quien le sobra un tornillo.



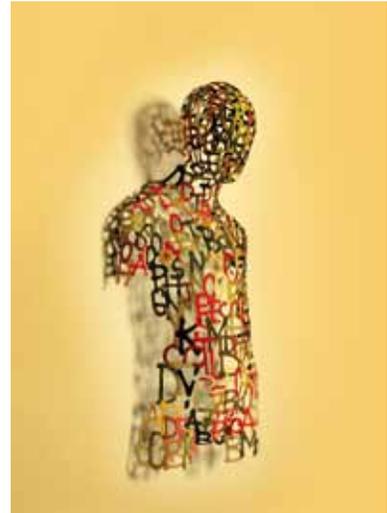
Ruth (negra con papaya)

Ricardo Gómez Campuzano, óleo sobre lienzo.

Colección de Artes Visuales del Museo Universidad de Antioquia. Esta colección tuvo sus orígenes en 1956.

Contenido 315

ENERO - MARZO 2014



Portada: *Monólogo*
Miriam Londoño, 2011



4

MINÚSCULAS



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

12

Especial Literatura brasileña

17

Animales
Michel Laub

25

Cristal y plomo
Heloisa Seixas

27

Confesiones de un hincha feliz
José Miguel Wisnik

33

Vía-sacra
Paula Scarpin

44

Poemas
Paulo Leminski

46

Ensayos
San Basilio: la historia de una maravilla
Anastassia Espinel

52

Tecnología bélica medieval:
Giro en la historia de la tecnología
Carlos Eduardo Sierra C.





61 Leo Matiz, poeta de la vida
Alexandra Matiz

68 Perfil
Francisco Lopera: el cazador de olvidos
Ana Cristina Restrepo Jiménez

76 Cuento
Carátula
Selnich Vivas Hurtado

 FRAGMENTOS A SU IMÁN

Libros

85 El peso espeso de la gloria
Eduardo Escobar

88 El teletrófono, el celular y la literatura
Carlos Andrés Salazar

93 *Tierra de cementerio*
Una eficaz ilusión de realidad
Jairo Morales

98 Adiós al siglo xx
La poesía de Affonso Romano de Sant'Anna
Luis Fernando Afanador

101 Rainer María Rilke
Poemas

105 **Arquitectura**
De los parques bibliotecas de Medellín
a los museos de Ciudad de México:
Poder, arquitectura y tectónica
Luis Fernando González Escobar

 EL SOMBRERO DE BEUYS

114 **Plástica**
Dibujando el vacío
Miriam Londoño

122 Crónica de un salto al vacío
Sol Astrid Giraldo

 LA MIRADA DE ULISES

Cine

129 Europa'13
Juan Carlos González A.

 RESEÑAS

134 Literatura de la incertidumbre
Juan Carlos Jiménez Tobón





REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador:

Alfonso Mora Naranjo

Rector:

Alberto Uribe Correa

Vicerrector general:

John Jairo Arboleda

Secretario general:

Luquegi Gil Neira

Director:

Elkin Restrepo

Asistente de dirección:

Janeth Posada Franco

Diseñadora:

Luisa Santa

Auxiliar administrativa:

Ana Fernanda Durango Burgos

Corrector:

Diego García Sierra

Comité editorial:

Jairo Alarcón, Carlos Arturo Fernández,

Patricia Nieto, Juan Carlos Orrego,

César Ospina, Margarita Gaviria,

Luz María Restrepo, Alonso

Sepúlveda, Nora Eugenia Restrepo,

Carlos Vásquez.

Impresión: Imprenta Universidad
de Antioquia, Medellín, Colombia

Correspondencia y suscripciones:

Departamento de Publicaciones,

Universidad de Antioquia

Bloque 28, oficina 233,

Ciudad Universitaria

Calle 67 N.º 53-108

Apartado 1226, Medellín, Colombia

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

Fax: (574) 219 50 12

revudea@quimbaya.udea.edu.co

Página web:

www.udea.edu.co/revistaudea

Versión digital

www.latam-studies.com

http://oceanodigital.oceano.com/

Publicación indexada en: MLA,

Ulrich's, CLASE

Canje: Sistema de Bibliotecas,

Universidad de Antioquia

Bloque 8, Ciudad Universitaria

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

Licencia del Ministerio de Gobierno

N.º 00238

La Revista Universidad de

Antioquia no se hace responsable

de los conceptos y opiniones

emitidos en los artículos, los cuales

son responsabilidad exclusiva de

los autores.

minúsculas



Perspectivas

Hay que ver de qué manera el narcotráfico desnudó la locura de una educación orientada a la rentabilidad y al éxito, demostrando que esas cosas pueden alcanzarse sin pasar por la escuela, y demostrando sobre todo que la riqueza separada de un sentido profundo de dignidad y de comunidad sólo trae espanto a los individuos y a las sociedades.

William Ospina

PALOMA PÉREZ SASTRE

El hombre al que más admira Alejandro es Pablo Escobar; tiene todas las películas y los variados suvenires. ¿Por qué? Porque salió de la nada, fue capaz de desafiar al Estado, tuvo muchísimo poder y, sobre todo, porque ayudó a los pobres. Mi yo colombiana se ofendió. De nada sirvió recordarle los miles de crímenes y decirle que tal vez la distancia y el halo de leyenda que le han construido le impiden ver que estuvo lejos de ser un revolucionario y un filántropo. Intentar advertirlo de los horrores incontables que sufre la humanidad en nombre de la caridad

por parte de salvadores de todos los colores era una tontería que había que descartar.

Qué clase de persona nos conducía hacia las pirámides de Teotihuacán, nos preguntamos ya en camino hacia el norte, por la calzada de Tlalpan. El diálogo se había limitado a negociar el valor de la carrera. Ya nos habían timado varias veces en los escasos días que llevábamos en el DF y habíamos aprendido a acordar el precio antes.

Muy seguro de sí mismo, expresó su deseo de ir a Colombia a conseguirse una mujer; “son buenísimas”. Mi yo mujer herida prefirió callar. Adrede, conduje la conversación hacia la inequidad y las injusticias en nuestros países, y en algún momento dijo que había sido un mojado: “Es que me cansé de ser pobre”. De ello hacía diez años. Humillaciones, hambre, hacinamiento, frío, dolor físico y moral habían valido la pena. Con ello se despidió de una infancia de pesadilla en tugurios con piso de tierra, que cuando llovía se convertía en barro, y de la condena a la delincuencia que había terminado con la vida de la mayoría de sus compañeros de juegos.

La noche del cruce, en la orilla del Río Bravo, el coyote les notificó a quienes sabían nadar que ellos llevarían a los que no sabían. Hizo siete viajes de una orilla a otra con pasajeros dóciles, hasta que una salvadora estuvo a punto de ahogarlo. El coyote lo instaba con insultos a soltarla en la corriente, pero no desistió. Alcanzó la orilla, pero la pendiente barrosa como un tobogán la devolvía al agua. Varios enviones fallidos,

y el coyote le dio el ultimátum: partirían sin él. Desesperado, la cogió por el trasero y con un esfuerzo supremo logró subirla al barranco.

Fue masa hambrienta, sucia y maloliente transportada sin piedad en contenedores y cajuelas de carros, hasta que entró a ser parte de una cuadrilla itinerante de recolectores al mando de un contratista desalmado. Lo peor era recoger tabaco. Los suelos dedicados a su cultivo son arenosos y hay que agacharse; se laceraban las rodillas y se rompían la espalda. Además, tenían que meter la inmensa hoja bajo el brazo y les hería las axilas. Los fumigantes los hacían convulsionar y muchos perdían el sentido, y a los que se ponían muy mal los dejaban tirados en las puertas de hospitales de otros condados.

Ser alto y fornido le ayudó a Alejandro a inventar un método para afectarse menos, y logró ubicarse por su cuenta en una posición en la que sólo tenía que arrumar las hojas para el almacenaje. Liberado, empezó a ganar un dinero que la administración acertada de la esposa convirtió en una buena casa y un taxi. Muchas fueron las ofertas para ingresar a la mafia; fáciles parecían las tareas y elevada la paga para transportar droga, pero nunca cayó en la tentación. Hasta que un día lo pilló la migra.

La llegada al sitio arqueológico interrumpió la narración. De buena gana se quitó la corbata y nos acompañó en la larga caminata bajo un sol duro y picante por la calzada de los muertos hacia la pirámide de la

luna, sonriendo, tomando fotos con su celular y señalando detalles inadvertidos.

De vuelta, camino a la UNAM, contó que su hija mayor se graduó de contadora en esa universidad. Después de un silencio largo como los kilómetros de puentes y avenidas que nos tragábamos a gran velocidad, sin pensarlo me salió con voz grave: “¿Sabe qué, Alejandro? Para mí el héroe es usted”. De haber sido colombiano habría dicho “¿cómo así?”. Eso interpreté, porque empezó a gaguear y a mover la cabeza para los lados. Mi yo maestra quiso explicar, pero la sorpresa ante la vista del Museo de Arte Contemporáneo la había dejado con la boca abierta.

A la hora de pagar, hubo que sumarle doscientos pesos a lo acordado, “es que la universidad es muy lejos, señora”. Sí, grande y lejos, como todo en México. ■

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





El giro del terror

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

Las palabras pueden ser huecas, pero nunca están vacías. Son como paquetes cerrados, siempre con un contenido, pero que rara vez resulta evidente a la vista. Se les puede sacudir para tratar de descubrir a partir del sonido qué contienen, pero algunas son muy frágiles y por ello al hacerlo uno se arriesga a escuchar sólo el ruido de cristales rotos. Otra alternativa es olerlas, tratar de descifrar a partir del olfato su contenido, lo que también tiene sus riesgos, pues aunque a veces puedes encontrar un aroma a flores, igual de frecuente es que te golpee la nariz un fuerte aroma a basura o excremento.

La alternativa final es, por supuesto, abrir el paquete y ver qué contiene, pero ese es el método más complicado y arriesgado, pues para hacerlo se tienen que desatar los lazos que ha puesto la historia, ya que el contenido de las palabras cambia con el tiempo y solo viendo el recorrido se puede entender su presente. Además, como si todo

esto no bastara, algunas palabras son bombas y, como tales, estallan. Lo cual demuestra que si hay alguna palabra que realmente carezca de contenido real, un paquete vacío, no es otra que la palabra “obvio”... Nada es “obvio” y menos con relación a los conceptos que día a día usamos para comunicarnos, así los usamos con prodigalidad, sin darnos cuenta de la esperanza o el veneno que encierran siempre.

Para demostrar esto último, un buen ejemplo es una de las palabras cuyo uso más se ha ampliado en los pocos años que llevamos del tercer milenio. La palabra, por supuesto, es “terrorismo”, puesta en boga por la Guerra contra el Terror luego del horror de 2001 en Nueva York. En su edición de 1884, el diccionario “oficial” del español, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, usaba sólo una acepción del término: “Dominación por el terror”. Más tarde, en 1924, se añadió una segunda acepción: “Sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror”. Esas dos acepciones no hacían distinción entre las fuentes de terror, pues podían aplicarse por igual a gobiernos o grupos subversivos, y se mantuvieron en las distintas ediciones del DRAE hasta la del 2001, la última publicada. Pero en el avance de la vigésima tercera edición del DRAE, a publicarse en 2014, se incluye una tercera acepción mucho más excluyente: “Actuación criminal de bandas organizadas, que, reiteradamente y por lo común de modo indiscriminado, pretenden crear alarma social con fines políticos”.

Lo interesante es que esas tres acepciones describen tres momentos a lo largo de 130 años en que se ha dado a la misma palabra usos distintos, que, si son mirados en conjunto, no solo describen una historia, sino un giro de 180 grados, donde la tercera acepción contradice incluso la posibilidad de la primera y más duradera realidad del terrorismo. La más antigua de las acepciones, la de la “Dominación por el terror”, se la debemos a Maximilien Robespierre, presidente de la Convención Nacional luego de la Revolución Francesa. “El Incorruptible” fue el primero en ufanarse del terror como método de gobierno, aunque ciertamente no el primero en usarlo, pues ya Maquiavelo le había advertido a su ubicuo Príncipe cuatro siglos antes que era más seguro ser temido que amado. Un razonamiento que, de hecho, ya había sido seguido por múltiples gobernantes durante miles de años, desde Babilonia hasta China, de Roma Imperial a la India. Pero fue Robespierre quien dijo en medio del furor de las guillotinas: “El Terror no es nada más que la justicia rápida, severa e inflexible”. Y afirmó incluso: “El terror, sin virtud, es desastroso. La virtud, sin terror, es impotente”. La primera acepción de “terrorismo” proviene entonces de lo que hoy llamamos “terrorismo de Estado”. De hecho, el término mismo parece haber sido inventado por los monárquicos como propaganda antirrevolucionaria durante la persecución que sufrieron; interesante contrapartida de un lema revolucionario surgido

en la misma época: “Libertad, Igualdad, Fraternidad”.

Luego de esa primera acepción, vino la segunda, que surgió en un tiempo en que los revolucionarios europeos y americanos se dedicaban a volar por los aires carrozas reales, y a engordar con plomo a presidentes, dictadores y primeros ministros. Sin embargo, esta segunda acepción es bastante neutra, pues la característica de una “sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror” puede endilgarse no solo a los terroristas que secuestran atletas olímpicos y hacen atentados y secuestros, sino también a los bombardeos masivos, bien se trate de Guernica, Dresde o Londres, y de hecho a toda guerra donde se ataque de forma sistemática a la población civil, así como a toda represión despótica.

Entonces llega el 2001 y se da un giro radical en la definición. Surgen nuevas leyes anti-terroristas que no se basan en las viejas acepciones, sino en algo distinto, quizás incluso opuesto. De hecho, resulta curiosa la similitud básica entre la nueva definición de terrorismo que el DRAE incluirá en 2014 con la que ya empleaba el código de gobierno del país que sufrió los atentados del 2001. El *Code of Federal Regulations* afirma que el terrorismo incluye: “el uso ilegal de la fuerza y la violencia contra personas o propiedades para intimidar o hacer coerción sobre un gobierno, la población civil, o cualquier segmento de esta, en persecución de objetivos sociales o políticos” (28 C.F.R. Section 0.85).¹ Ambas definiciones tienen una palabra sobre

la que giran. El DRAE contiene la palabra “criminal”; el CFR, la palabra “ilegal”. La base de las dos definiciones es entonces la ley y, a partir de esto, ambas afirman que el terrorismo sólo puede surgir de lo ilegal. Con ello no se limitan a defender el monopolio de la violencia por parte del Estado, sino que impiden que el abuso de dicha potestad pueda catalogarse como terrorismo, pues lo único que queda automáticamente por fuera de las nuevas definiciones de terrorismo es la violencia estatal, bien se trate de actos de represión o de guerra, pues estos últimos son violencias legales.

Así, bajo el nuevo concepto, cuando las fuerzas antimotines golpeen o disparen a manifestantes que reclamen derechos ciudadanos básicos, podrá presentarse esto no como represión, sino como una acción heroica en el enfrentamiento con “terroristas” que pretenden crear “alarma social”. Igualmente, cuando alguien rompa una vitrina de la tienda o desinfele la llanta de un camión que sea propiedad de una corporación que envenene los ríos o que manipule las semillas para que nadie pueda sembrar nada sin pagarle primero, se podrá juzgar a esa persona como “terrorista”, pues pretendió intimidar con la violenta destrucción de propiedad a un sector de la población civil, el corporativo. Ese mismo sector que va hoy en camino de apoderarse de cada fuente de riqueza del planeta, siempre por medios legales, gracias en parte a leyes cada vez más laxas de financiación de campañas que le permiten comprar legisladores para

que aprueben normas a la medida de sus intereses en cada vez más Estados del globo.

Así, las nuevas definiciones de terrorismo han dado un giro de ciento ochenta grados con respecto a la idea original. Y con ello se abre el camino para llevarnos al mismo método de dominación que impuso Robespierre, pero sin la honestidad del líder francés. Gobiernos que podrán dominar desde el terror sin poder ser nunca llamados terroristas, ya que por definición solo la violencia ilegal podrá serlo, con lo que se excluirá de entrada toda forma de guerra o represión. Y, por supuesto, qué es legal y qué no lo es siempre será algo que los Estados —y por tanto sus dueños— podrán mover a conveniencia. ■

agarlon@hotmail.com

¹ Traducción del autor de este artículo del texto siguiente: The unlawful use of force and violence against persons or property to intimidate or coerce a government, the civilian population, or any segment thereof, in furtherance of political or social objectives” (28 C.F.R. Section 0.85).

revista
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

f /revistaudea

t @revistaudea

www.udea.edu.co/
revistaudea





La piedra solar

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Escandinavia. Mares fríos y costas grabadas por sinuosidades caprichosas. Riscos de piedra que caen a pique sobre las olas oscuras. En una naturaleza como esta, es más fácil adentrarse en el mar que en las montañas, de ahí que el viaje por el océano sea siempre una tentación. Tal vez por eso los vikingos se lanzaron a recorrer los mares, donde encontraron nuevas islas y tierra firme. Y una vez allí, sabedores de que su lugar de origen sería inexpugnable para cualquier enemigo, atacaban y saqueaban, y volvían a sus bahías, a sus fiordos perdidos entre la bruma del Báltico.

Las costumbres de los nórdicos, sus dioses y los colores de su tiempo fueron recreados por la televisión el año pasado para History Channel en la serie *Vikingos*. Irlandeses y canadienses se unieron para realizar una producción que según los expertos tiene la gran virtud de ser fiel a los hechos históricos. El personaje principal, Ragnar Lodbrok, es un guerrero real presente en las crónicas

de la época, así como los escenarios, los vestidos y muchos otros detalles que su creador, Michael Hirst, se propuso conservar.

La serie se ha encargado de recrear la sociedad de estos pueblos viajeros y agresivos durante la llamada Era Vikinga, que comenzó con el asalto al monasterio católico de Lindisfarne en Gran Bretaña en el año 793. De ahí en adelante, y por un lapso de tres siglos, los vikingos asaltaron y despojaron no solo las costas de Europa y Gran Bretaña, sino además del Mediterráneo y de mares interiores como el Negro y el Caspio. También otros pueblos ubicados río arriba sufrieron sus ataques, pues el escaso calado de sus ágiles *drakkar* les permitía adentrarse en aguas poco profundas. Entraron por el Sena hasta aterrorizar París, y subieron por el Volga hasta tomarse Nóvgorod, en el corazón de Rusia.

Sin embargo, la serie no se queda en retratar únicamente el saqueo perpetrado por los rudos escandinavos en Europa, sino que se adentra en sus modos de vida e intenta reproducir su universo religioso y cultural. Con este fin, la historia de *Vikingos* sigue de cerca la vida familiar de Ragnar, donde se muestra, por ejemplo, que la mujer podía ser también guerrera, y que en cuestiones sexuales se regían por principios democráticos. Tal vez sin proponérselo, la serie ha desplazado el ideal romántico del guerrero vikingo, que desde el siglo XIX se encargó de perpetuar mitos falsos como el estereotipo del hombre rubio de gran estatura o los cuernos en

los cascos que retomó el autor de *Olafo, el amargado*.

Uno de los aspectos que se han explorado en la serie son las técnicas de navegación de la época, que han suscitado un gran interés entre los historiadores, quienes se preguntan cómo bajo un cielo casi siempre nublado pudieron los nórdicos navegar con tanta precisión. En uno de los primeros capítulos, Ragnar le muestra a su hermano Rollo la nueva técnica que ha llegado a sus manos. Se trata de un instrumento de madera con la forma de un pequeño disco marcado con círculos concéntricos. La longitud de la sombra que proyecta un clavo desde el punto medio del disco les señalará el rumbo correcto. Y, ¿qué pasará cuando no haya sol?, le pregunta Rollo. Para ello utilizarán la piedra solar.

La veracidad del uso de la piedra solar permaneció en duda por siglos hasta que en 1967 un arqueólogo danés sugirió que podría tratarse del espato de Islandia, un mineral común en las canteras de este país. Dicho mineral es una variedad translúcida de la calcita que tiene la propiedad de polarizar la luz dispersa hacia un solo punto, de la misma manera que puede duplicar una imagen que se observa a través de uno de sus cristales. Con una piedra de estas, los vikingos podrían haber esclarecido la posición del sol oculto tras las nubes. Solo tenían que recorrer el cielo rotando la piedra en sus manos, tal como lo hace Ragnar, para descubrir la posición velada del astro mayor que los guiaría en la travesía.

Nuevos estudios apoyan la teoría del arqueólogo danés por medio de experimentos en los mares del norte, lo cual ha generado aún más interés por este tipo de detalles de una historia que involucra a toda Europa. Si bien muchas de las crónicas posteriores a la Era Vikinga retrataron a los escandinavos como pueblos bárbaros interesados únicamente en el pillaje, la evidencia muestra que muchos de ellos se asentaron y nutrieron la cultura europea para siempre. No se trata solo de haber dejado hijos rubios dispersos en las costas mediterráneas. Normandía, en Francia, fue la tierra dominada por los “hombres del norte”, desde donde llegarían a reinar sobre Inglaterra y otros países europeos.

Vikings ha despertado el interés por las gestas de los antiguos escandinavos y ha intentado dar una mirada más amplia a las consecuencias de sus agresivas razias por el continente europeo. Gracias al interés que la serie ha suscitado, han salido a la luz magníficas costumbres y técnicas llenas de ingenio e imaginación, que tienen expectantes a historiadores, creadores y público por igual. Han pasado más de mil doscientos años desde ese primer asalto a Lindisfarne por parte de los vikingos, y ahora, al ver sus descendientes en Dinamarca, Suecia y Noruega, sociedades que son modelo para el mundo, uno se pregunta por los misterios de la transformación que trae ese abismo que es el tiempo. ■

agromena@gmail.com



La muchacha salvaje **Mujeres dibujando muñequitos**

ALVARO VÉLEZ

Siempre que leo un cómic hecho por una mujer recuerdo un pasaje del libro *La revolución de los cómics*, de Scott McCloud (Editorial Norma, Barcelona, 2000), en donde el autor habla de la importancia de que haya una representación de las minorías étnicas y, en este caso, de un equilibrio de los sexos en la producción de historietas. Por cerca de tres décadas he leído cómics que en su gran mayoría han sido hechos por hombres, por eso aún para mí es extraño —aunque afortunado— que puedan llegar a mis manos buenas historietas dibujadas por mujeres. Uno de esos casos es *La muchacha salvaje* (Ediciones Sinsentido, 2011), de la española Mireia Pérez.

Justamente de lo que habla Scott McCloud en ese párrafo, que me viene a la cabeza cada que tengo en las manos un cómic de una autora, es de la posibilidad de ver otra mirada, algo diferente a lo que nos tiene acostumbrados la mayoría

de los cómics hechos por varones. No es ni mejor ni peor, es solo que ensancha el horizonte de posibilidades que bajo una mirada únicamente masculina termina tornándose aburrido. Creo que, justo eso, es lo que hace Mireia Pérez en su libro.

La muchacha salvaje es una historia que sucede en los albores de la humanidad; nos situamos entonces en la prehistoria, en donde la vida, ligada esencialmente a la sobrevivencia, está perfectamente enmarcada en oficios y obligaciones para cada uno de los sexos: el hombre es el cazador, el proveedor y tiene a disposición a las hembras para, por ejemplo, la copulación; por el otro lado, la mujer se encarga de la crianza de los más pequeños, es la que recolecta los cereales y otras plantas comestibles, además de que debe estar disponible para las necesidades sexuales de los varones. Pero no todo el mundo parece estar contento con lo establecido; como es lógico, siempre habrá alguien que quiera cambiar el sistema, y en el caso de esta historieta es justamente una mujer. Así que la muchacha salvaje parece ser salvaje no solo porque existe en un mundo de cavernícolas sino, al parecer, porque también quiere subvertir el sistema en el que vive.

La subversión será infructuosa dentro de la tribu, y la muchacha salvaje no tendrá otro camino que salirse del sistema con el que no está de acuerdo. De ese modo, la chica iniciará un viaje por diferentes lugares, desde las cuevas hasta un bosque, de ahí a una urbe y, finalmente, a un vergel; estos

lugares en el libro representan, cada uno, un capítulo de la historia.

El valor añadido del relato de *La muchacha salvaje* es el que ya insinuaba más arriba: la visión de una protagonista desde el punto de vista de una autora. El libro reboza en rebeldía; es la muchacha salvaje siempre luchando por hacer de su vida y sus aventuras algo propio y no impuesto, los hombres siempre parecen asirla pero es ella, dueña de su propio destino, la que elige quién puede o no entrar en su mundo, y bajo sus condiciones. Mireia Pérez no solo nos recrea con las peripecias y rebeldías de su protagonista, sino que además nos regala, por momentos, situaciones en las que reconocemos el mundo interior que posee la muchacha salvaje, un universo que no parecen intuir muchos de los personajes que ella tiene a su alrededor.

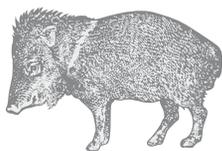
Esta es la ópera prima de Mireia Pérez; sin embargo, la autora parece estar bien curtida en este asunto de dibujar “muñequitos”: es una historieta que se deja leer fácil porque cuenta con un montaje de viñetas sencillo en el que la autora, muchas veces, deja correr la narración sin necesidad de palabras. Además, tiene un dibujo suelto pero efectivo que le imprime también un carácter como de obra primitiva, como si con la estética quisiera mostrar algo más de ese mundo prehistórico.

Mireia Pérez pudo publicar esta historieta gracias al Premio Internacional Fnac-Sins sentido de novela gráfica (en su cuarta edición), que otorga cada año la Editorial Sinsentido, en una

especie de beca para que un autor pueda dibujar y publicar una novela gráfica, sin las incomodidades y la estrechez de la falta de dinero.

Es bueno aprovechar la ocasión para mencionar solo algunas otras autoras dentro del orbe latinoamericano, como la colombo-ecuatoriana Paola Gaviria (Powerpaola), que ya ha tenido un amplio reconocimiento internacional por su primera novela gráfica *Virus trópic*; las argentinas Caro Chinaski, Alejandra Lunik y Deluis, cada una con un estilo particular, bien definido y, sobre todo, de muy buen nivel; la chilena Sol Díaz Castillo, a la que se le puede leer un conjunto de historietas cuyas protagonistas son feas, horribles o, como ella misma las ha llamado: *Bicharracas*; la colombiana Mariana Gil, que hace poco editó su primera novela gráfica *Raquel y el fin del mundo*, un relato de amigos y despedidas. Y, obviamente, hay muchas otras y ojalá sean cada vez más mujeres que dibujen historietas, que amplíen ese horizonte, que nos muestren a los lectores otras posibilidades diferentes dentro del mundo del cómic, que realmente exista —como afirma Scott McCloud— un verdadero equilibrio de sexos en el mundo de las narraciones dibujadas, para que ese potencial no se desperdicie nunca más. ■

truchafrita@gmail.com



Las caras

LUIS FERNANDO MEJÍA

Las caras son fachadas. Usted está perdido si es malacaroso. La cárcel puede ser su próximo destino. Siempre deberá probar su inocencia. No es conveniente tener un rostro desagradable para efectos de ganarse la confianza del prójimo. Diferente es la situación del portador de cara de persona honesta o inteligente. Lleva las de ganar. Siempre parte cinco pasos adelante de los demás.

El individuo con cara honesta tiende a estar bien peinado y, si es hombre, bien afeitado. Damas y caballeros ponen expresión de yo no fui frente a cualquier problema, y rien moderadamente; nunca han sentido el placer de una carcajada. Usan ropa bien aplanchada, con cero arrugas, y siempre parecen recién bañados.

La persona con rostro de bípedo inteligente es o será calva, y si es hombre se inclina por llevar barba. Cualquiera sea el sexo, usa permanentemente gafas, aunque no las necesite sino para leer de vez en cuando. Habla pausadamente, y cuando es

cuestionado responde solo con una estudiada sonrisa, con un sutil halo de desprecio. También ha proscrito la carcajada de sus costumbres.

Aunque se siga repitiendo el dicho de que caras se ven, corazonas no, la apariencia sigue imperando en muchas relaciones sociales. Aún no ha llegado a la conciencia general el concepto de que el ser humano antes que rostro tiene antifaz, unas veces elaborado de modo cuidadoso, y otras inconscientemente impuesto.

Nos quedamos con el antifaz del otro y luego vienen las sorpresas, cuando el tiempo y las circunstancias delatan la verdad del corazón o la mente de cada fulano o fulana conocido. El caradura puede ser un ángel, el honesto un diablo y el inteligente un mar de superficialidad. Todos más o menos farsantes, aunque el malacaroso casi nunca lo sea intencionalmente.

Pero ¿cómo no quedarse con el rostro y avanzar a las entrañas del otro? Tal vez no haya una receta, aunque se puedan intentar algunas acciones. Una muy importante: aunque vaya contra las elementales normas de cortesía, cuando hable con alguien no lo mire siempre a la cara, por momentos distraiga sus ojos hacia otros objetos pero sígalos oyendo, sin que nada lo perturbe, con absoluta atención. Concéntrese en analizar lo que se escucha y olvídense de lo demás. Separe definitivamente la cara de las palabras. Es probable que por este camino se descubra en el caradura de mirada sucia a un ser amable e indefenso, en el aparentemente honesto

ciertos lapsus que delatan a un simple vividor y en el de aspecto inteligente un analfabeta funcional que reitera dos o tres frases pronunciadas por un sabio de verdad. Si el individuo es un personaje público distante a usted, no lo mire en la televisión cuando esté hablando, simplemente escúchelo con sumo cuidado, sin interferencias visuales.

Si la receta anterior es insuficiente, péguale a su interlocutor un puño, cuidadosamente leve, en el pecho. Analice la reacción de cada uno. Puede que el malacaroso huya de usted, o sea, no pasa de tener una cara repulsiva; es probable que el de rostro honesto lo insulte y exagere la agresión, y es factible que el de semblante inteligente no entienda que recibió un merecido golpe. Luego de evaluar esta experiencia verá que la percepción sobre cada uno de los individuos pudo haber cambiado radicalmente.

En el evento de que las fórmulas descritas sean un fiasco, y que usted no logre descubrir otra característica en el individuo sometido a prueba, no se desanime, repita los ejercicios cuantas veces sea necesario. No olvide que los organismos generan sus propias defensas, que los hacen inmunes a los primeros ataques.

No actuar de acuerdo con estas sencillas recomendaciones significa aceptar vivir entre máscaras, sin certezas, a tientas en el reino de las apariencias, con todo su poder, en especial en sociedades con una educación elemental, donde lo visual sin perspectiva predomina en el conocimiento de los seres y objetos

del universo. Comunidades donde el adjetivo “bonito” se impone sobre la expresión “bueno” para referirse a las personas y a las cosas. Es el imperio absoluto de los sentidos.

Se trajina, entonces, con los cinco sentidos, en especial con el de la visión, sin ninguna conexión con la razón, en una convivencia frenética con el olfato, el tacto, el oído y el gusto las 24 horas del día. Por eso casi nunca llega al pensamiento la necesidad de desenmascarar al otro. Se participa en un evento teatral sin clara conciencia de ello, donde se funden actores y espectadores.

Por supuesto, se siguen vendiendo máscaras para eventos, especialmente para los festivos, pero se ha de entender que es para disfrazar al disfrazado. El con cara de honesto tiende a ir a estas jornadas con alitas de ángel, el con rostro de inteligente siempre aparecerá pintado como Einstein, y el malacaroso sí se sale de este escenario, pues no lo invitan a ninguna parte. Aunque todos, en palabras de Bertrand Russell, son en esencia una “colección de cargas eléctricas en violenta agitación”. ■

lfmejia@udea.edu.co



literatura
Brasileña

LAUB • SEIXAS • WISNIK • SCARPIN • LEMINSKI

[Ir a contenido >>](#)

Especial



Sérgio Luiz Silva

[Ir a contenido >>](#)

Presentación

Este número de la *Revista Universidad de Antioquia* entrega a sus lectores una muestra literaria de nuestro país vecino, Brasil. El motivo parece obvio, el mundial de fútbol, pero también es una invitación a adentrarnos en la complejidad de ese gigante. Obviamente, abordarlo no es fácil, de ahí que seleccionar temas o autores resulte una acción arbitraria. Pero creemos que esta selección nos da cuenta precisamente de algo que caracteriza al Brasil: la diversidad. Un gaucho descendiente de judíos, un curitibano de origen polonés, una carioca y dos paulistas. El fútbol y la religión como experiencias colectivas y universos simbólicos de identidad nacional.

Presentamos a un joven escritor que ha ganado reconocimiento en los últimos años dentro de la literatura brasileña. Michel Laub, escritor, periodista y editor. Nació en Porto Alegre en 1973. Fue seleccionado por la revista *Granta Brasil*, en 2012, como uno de los veinte escritores jóvenes más promisorios y fue invitado por el gobierno brasileño a la Feria de Libro de Frankfurt en 2013, dentro del grupo de escritores vivos más representativos de Brasil. Ha publicado varias novelas, siendo *Diario de la caída* su obra más conocida, publicada en siete idiomas y ganadora de premios como el Bienal de Brasilia o el Bravo Prime.

Heloisa Seixas nació en Río de Janeiro en 1952. Formada en periodismo, trabajó como redactora y subeditora en el periódico *O Globo*, uno de los más importantes de Brasil. Heloisa transita con fluidez por los más variados estilos, es reconocida como escritora de cuentos cortos, pero también ha publicado novelas, crónicas y piezas de teatro. En su libro autobiográfico *El lugar oscuro: una historia de senilidad y locura*, la autora nos describe la experiencia con su madre, que padeció la enfermedad de Alzheimer. Ese drama personal es compartido con el lector de manera cruda y desgarrada, sumergiéndonos en el asombroso mundo de la locura senil, sin ahorrarle al lector la rabia, el dolor e incluso el humor de la convivencia con ese otro en el que la enfermedad transforma a su madre.

El curitibano, Paulo Leminski, hijo de militar de origen polonés y de una negra de ascendencia africana, nació en 1944 y murió en 1989. Poeta, novelista y traductor. Salió del convento donde hacía carrera como monje para irse a Belo Horizonte a participar en la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia. Allí conocería a Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, creadores del movimiento Poesía Concreta. Tradujo para el portugués obras de James Joyce, Samuel Beckett, Yukio Mishima, Alfred Jarry, entre otros.

Incursionó en la música junto a Caetano Veloso e Itamar Assumpção. Su poesía es coloquial y rigurosa en la construcción formal, herencia del movimiento concretista. En ella pueden verse influencias de la música brasileña, pero también de las expresiones de la cultura popular y de la jerga de la ciudad. Están presentes los recursos visuales de la publicidad, pero también la concisión de la poesía japonesa. En el año 2013 fue publicada una antología de su poesía. Con la primera edición rápidamente agotada y con récord de ventas, demostró ser un poeta que le habla al Brasil de hoy.

Solo un músico, escritor, compositor renombrado, profesor de literatura de la Universidad de São Paulo y, claro, hincha de corazón del Santos Fútbol Club, podía escribir un texto tan maravilloso como “Confesiones de un hincha feliz. San Vicente y el Santos de Pelé”. José Miguel Wisnik retoma la tradición del ensayo como interpretación de la identidad nacional, recurriendo al fútbol como metáfora. El texto que presentamos es el primer capítulo de su libro *Veneno remedio*, porque el fútbol es aquello que sana y envenena. Como explicaba Pedro Meira Monteiro en una reseña sobre el libro, para Wisnik el fútbol es un sistema simbólico que aproxima amplios sectores de la sociedad en una experiencia real de ganar y perder. De ahí que no se pueda disminuir su poder político e identitario. Pero ese primer capítulo es sobre todo una invitación a trasegar por la iniciación amorosa de un joven por su equipo del corazón, el Santos. Y no cualquier Santos, nos referimos al Santos de Pelé, en las décadas del cincuenta y del sesenta, que lo ganó todo y que forjó ese amor incondicional de sus hinchas.

Y para hacernos una crónica de la diversidad religiosa en Brasil y de los cambios surgidos en las últimas décadas, Paula Scarpin se sirve de una extensa calle que

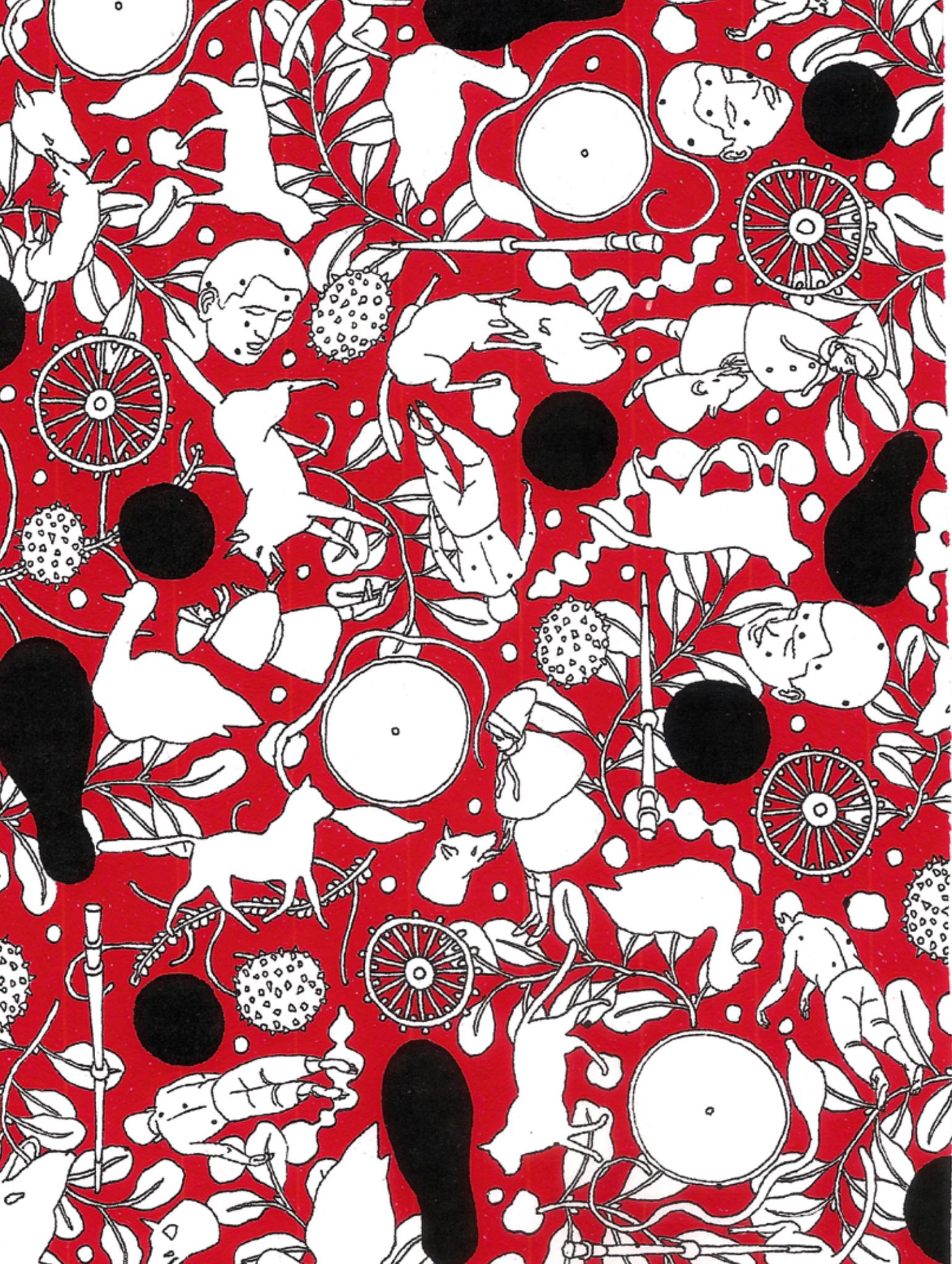
cruza Ilhéus, pequeña ciudad de Bahía. Esa diversidad nunca pareció ser un problema, Brasil supo convivir con la religión católica, el candomblé, la umbanda y el espiritismo. Sin embargo, hoy la proliferación de iglesias pentecostales, metodistas, bautistas, entre otras, pone en riesgo ese frágil equilibrio. Realidad que Scarpin ilustra como si nos llevara de la mano a recorrer esa calle, que puede transformarse en un calvario de no preguntarnos por lo que significan y representan esos cambios en la sociedad.

Las fotos que acompañan los artículos fueron cedidas a la Revista por Sérgio Luiz Silva y Carlos Murad. Sérgio es sociólogo, fotógrafo y documentalista. Trabaja en el área de investigación con imagen, memoria y sociología en el programa de posgrado en Memoria Social de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro. Ha publicado sus trabajos fotográficos en *Revista Continente Multicultural*, *Caros Amigos*, *Historia e Imagem*, *Revista Sul Sports*, entre otras. Su trabajo fotográfico puede ser consultado en www.flickr.com/photos/sergiosilvaimagens y en www.sergiosilva.carbonmade.com

Por su parte, Carlos Murad es un artista visual y fotógrafo. Doctor en Esthétique Et Sciences de L'art - París I. Profesor titular de la Universidad Federal de Río de Janeiro, donde imparte clases en el posgrado en Artes Visuales en el área de poética visual. Coordina el grupo de investigación “Fotopoética” y edita la revista electrónica *ALICE*. Su obra puede ser consultada en www.flickr.com/carlosmurad y www.vimeo.com/carlosmurad y en www.fotopoetica.ufrj.br

Agradecemos a los autores, a la editorial Companhia das Letras y a la Revista *Piauí* por cedernos los derechos para la publicación. ■

Sandra Arenas Grisales
Profesora Universidad de Antioquia



MICHEL LAUB

Animales

TRADUCCIÓN: FELIPE RESTREPO DAVID

ILUSTRACIONES: JOSÉ ANTONIO SUÁREZ

1.

Cuando tenía once años, en Porto Alegre, a mi perro Champion lo mató el dóberman del vecino.

2.

Ese vecino era un coreano dueño de una fábrica de galletas, y donde su familia vivía ahora hay un edificio. Donde nosotros vivíamos también hay uno, así como en todo el barrio, que estaba lleno de terrenos baldíos y aceras para montar *skate*.

3.

Quien paseaba a Champion era la empleada. El día de su muerte estaba olfateando en un arbusto, y en un momento de distracción de ella jaló la correa y logró soltarse a tiempo para ir a meter el hocico entre el enrejado del coreano. Ella trabajó en mi casa por uno o dos años más, nunca la volví a ver, y de los once años hasta hoy no tuve otro perro. Los animales que tuve fueron un hámster, un pato, un gato y un segundo gato.

4.

Recibí el hámster después de Champion. Me gustaba cortarle zanahoria, cambiar los periódicos y verlo correr en la ruedita, y solo paré de jugar porque comenzó a morder el dedo de quien se acercase, y tenía el ritual de tragarse los pedazos de zanahoria y meterse debajo de su cobijita y tirar todo para fuera con ayuda de las patas, como si se estuviese rascando. En una ocasión, una tripa vino junto con la comida, y a la mañana siguiente fui a limpiar la jaula y el hámster estaba duro y frío.

5.

Quien me habló de la muerte de Champion fue mi padre. Entró en el cuarto, se sentó en mi cama y, después de darme la noticia pidió que no le contase a mi hermana, que tenía presentación de ballet en la noche y podría ponerse nerviosa. Mi hermana es dos años menor y baila desde pequeña. Cada año íbamos a un espectáculo con treinta niños en escena. Aguantaba unos diez minutos y esperaba en la salida; una vez mi papá hizo lo mismo, el teatro quedaba en la plaza de la Matriz y nos quedamos en la escalera conversando y mirando la Catedral, la Asamblea Legislativa, el Tribunal de Justicia.

6.

Hace dos años que mi padre murió de fibrosis, una especie de cicatrización progresiva que disminuye el área útil del pulmón. La expectativa de vida a partir de los primeros síntomas es aproximadamente de cinco años. Mi padre comenzó teniendo dificultad para subir escaleras, después vino el bastón, después no logró sostenerse en pie, después tuvo un tanque de oxígeno al lado de la cama. Los últimos meses, un enfermero ayudó a cuidarlo. Nos acompañaba en los paseos, empujaba la silla de ruedas, íbamos a una heladería y nos quedábamos en la mesa de la acera, una calle llena de árboles, mi padre con apariencia saludable por causa de los corticoides. En el entierro, el rabino dio un discurso, y cortó un pedazo de ropa de cada familiar, y cantó el rezo de los muertos antes de que bajaran el ataúd, y cada uno de los presentes tomó la pala y tiró un poco de tierra.

7.

Mi padre vino de Alemania por causa del nazismo, en 1937, junto con mi madre. Tenía seis años. Mi abuelo emigró con su hija mayor a Israel. Mi padre solo viajó a ver a su hermana en 1970, y nunca más volvió a ver a mi abuelo porque en ese viaje, y él solo fue porque mi abuelo estaba en el hospital, con cáncer terminal, en ese viaje mi abuelo se rehusó a recibirlo. Para mi abuelo, mi padre era un capítulo aparte. La razón es que mi padre, aún de niño, no había respondido a las cartas que mi abuelo había mandado al Brasil. Mi padre solo me contó eso en 2007, cuando yo ya vivía en São Paulo, en una conversación de dos minutos mientras esperábamos un taxi en la calle Alameda Itu.

8.

Mi padre era ingeniero. Participó de varios proyectos grandes, la reforma del mercado de Porto Alegre, el metro de Recife, un hospital en Sierra Leona. En mayo de 1992, como en el mismo día de la muerte del perro, entró a mi cuarto para hablarme de un amigo mío. Ese amigo siempre iba en *skate* y fuimos muy cercanos hasta por lo menos el segundo año de colegio. Cuando tenía unos trece años nos asaltaron a él y a mí, un niño de la calle que tenía una navaja nos pidió las rodilleras y los guantes, yo me quedé parado y mi amigo salió

corriendo de la misma forma como correría en mayo de 1992, al ser abordado por un bandido cuando salía del carro. Recibió tres tiros en la espalda. Mi padre dijo, ocurrió algo muy serio. Fui a la casa de mi amigo aquella noche, mi padre me acompañó, el padre de mi amigo nos recibió, estuvimos cerca de media hora. Mucha gente estaba llegando, conocidos, parientes. El padre de mi amigo estaba en medias. Estaba con la camisa afuera, la corbata floja, y según me pareció habló como pidiendo disculpas: ¿Qué puedo decir sobre esto?

9.

Aquella noche fui con mi padre a una cafetería. Comimos sánduche y bebí cerveza. Mi padre obvió el asunto y recordó el día en que llegó a casa con el pato, tal vez cinco años antes, un regalo recibido en una feria agrícola. El amigo que murió estaba en nuestra casa. Le dimos agua al pato, maíz, y el animal anduvo de aquí para allá en el jardín y mi amigo quedó fascinado; la madre de él siempre me daba regalos y como no le había encontrado mucha gracia al pato entonces le pregunté si mi amigo quería quedarse con él.

10.

El nombre del pato era Donald. El nombre del amigo que murió era Marcelo. El nombre de otro amigo que murió, y eso ocurrió en 1987, preso en una red de pesca mientras surfeaba, era Víctor. El día del accidente estábamos Víctor, Marcelo y yo dentro del agua, la playa era Capão de la Canoa, hacía unos cinco grados y estábamos cerca de la salida del alcantarillado. En las playas de Rio Grande do Sul uno camina kilómetros y ve el mismo paisaje, casitas salvavidas, unos montecitos de hierba, una mula que sufre y es golpeada porque no logra empujar más la carroza. Por la posición del cabo de la red, que después localizamos en la arena, y la corriente, que estaba jalando para el sur, se podría decir que la malla pasó por debajo de mí y luego debajo de Marcelo antes de enredarse en la cuerda de Víctor, o en la quilla, o en la pierna de él, nunca pude saberlo. Fue llevado inconsciente a un puesto de salud. Salía una baba de sal de la boca. En el puesto le dieron respiración boca a boca y le pusieron electrodos en el pecho, primer choque, segundo choque, un muchacho vistiendo bata que contaba los segundos. Después dijeron que el procedimiento fue incorrecto, que ni lo pusieron boca abajo, ni le expulsaron el agua o le quitaron el traje de neopreno para facilitar la expansión del pecho, yo creo que él ya estaba muerto cuando lo sacaron del mar.



11.

Estaba hospedado en la casa de Víctor. Habíamos llegado en la tarde, comimos salchicha en la cena y jugamos cartas antes de dormir. Regresé a Porto Alegre a las dos de la tarde del día siguiente, mi padre al volante, él y mi madre fueron a Capão de la Canoa cuando supieron del accidente. El día de la muerte de Marcelo pensé en aquel viaje a la laguna de los patos, el peaje, una hora y media hasta Porto Alegre; salí de la casa de Marcelo con el recuerdo vivo de aquello, le

comenté a mi padre en la cafetería y me dijo que no pensara en esas cosas. Hay cosas que suceden. Hay cosas que a veces no tienen sentido, dijo, y hoy me doy cuenta de que nunca conversé con mi padre sobre su infancia, sus compañeros de escuela que tal vez se hayan quedado en Alemania, algunos o todos yendo a parar a campos de concentración, o sobre los recuerdos que él tenía de las calles y de la ciudad y del país que fue arrasado en los siguientes años.

12.

Mi padre no frecuentaba la sinagoga. No participaba de las actividades benéficas relacionadas con la comunidad. No demostraba interés en temas religiosos, nunca citaba un pasaje bíblico, nunca rezaba, ni decía que creyese o no en Dios, y en casi cuarenta años no le oí mencionar esa palabra, y cuando el rabino pronunció su discurso en el entierro exaltándolo como *hombre que vivía su judaísmo todos los días* no pude recordar tan solo un momento de su vida que justificase ese rótulo.



13.

Después de que mi padre murió, mi madre quedó un poco sola. El luto vino en un periodo igualmente difícil, en el que ella perdió a su mejor amiga. Mi hermana tiene un cachorro de labrador, su vida es babear y dañar el apartamento y robar la comida y latir de noche, mi madre se empezó a encariñar con él, y a llevarlo a una plaza donde hay otros cachorros con dueños y adiestradores. A mi madre le gusta hablar de mi padre, para ella no es algo mórbido, por el contrario, a mí también me gusta porque sus recuerdos de vez en cuando incluyen algo que yo no sabía o había olvidado: la vez en que él recibió un premio del Consejo de Ingeniería, en que decidió hacer un asado y encendió el fuego con un secador eléctrico, en que montó un teatro con arcilla por causa de mis sueños con las nutrias.

14.

En 1977 un sargento salvó un niño en el zoológico de Brasilia. Cayó en la jaula de las nutrias, y el sargento saltó y fue atacado, y las mordidas le causaron una infección que acabó matándolo en el hospital. El caso fue comentado durante días en la TV, una noche mi padre me llamó y en su cama tenía una toalla imitando una cortina y atrás de ella varios muñecos. Él los había hecho uno por uno, y la historia comenzaba con la nutria, nadando de espaldas con sus hijos comiendo peces. Mi padre lo hizo por varias noches, y explicaba que la nutria solo era feroz cuando se sentía amenazada, y era imposible encontrar una en Porto Alegre; antes de dormir veía el espectáculo y según mi madre jamás volví a despertar gritando.

15.

Mi padre me enseñó a conducir, nadar, usar soldadura, instalar una caja de luz que servía para cuatro lámparas a tres metros de distancia, con ella hicimos un



tren fantasma en el garaje de la casa. Fue él quien me llevó a que me aplicaran la vacuna triple. Fue con él que monté en avión por primera vez. Fue él quien me abrió una cuenta de banco, y me enseñó las primeras palabras en inglés, y me trajo las revistas de vaqueros que me despertaron el gusto por la lectura para más tarde volverme escritor.

16.

Cuando tenía treinta y un años, mi papá me llamó un viernes para contarme que un compañero mío de universidad, recién nombrado promotor de justicia en Santa Rosa, interior de Rio Grande do Sul, había recibido seis tiros de un policía borracho. Durante muchos años ese compañero estuvo entre mis dos o tres mejores amigos. En la época que pasé en Londres, viví en la pensión donde él había vivido. El había prestado servicio como yo, pensó en ser diplomático como yo, leíamos los mismos libros y durante todo el curso hablamos sobre dejar el derecho e intentar con otra profesión. Llegamos a ser socios en una oficina de derecho antes de que yo me volviese periodista y me viniese para São Paulo. El asesinato salió en los periódicos y tuvo repercusión por varias semanas. Una calle de Porto Alegre recibió su nombre, que también era Marcelo. El entierro fue al final de la tarde del viernes, no fui porque tenía algo importante en el trabajo, o porque no me daría tiempo de tomar un avión, o por los dos motivos o por ninguno de ellos, pero mi padre se ofreció y fue en mi lugar.

17.

Un año después de la muerte de mi padre, estuve en Porto Alegre para la inauguración del túmulo. Allí estaban primos que viven en Florianópolis, en Vitória, en Francia e Israel. La ceremonia fue un domingo por la mañana, estaba frío, removieron un paño negro sobre la lápida y colocaron algunas piedras, y después fuimos a un restaurante, varios primos ya tienen hijos y no hubo una persona en la mesa que no me preguntase si voy a tenerlos también. Siempre me quedo pensando en esos encuentros, el modo como las personas lidian con los hijos, mi prima dándole comida en la boca a un niño de ocho meses, mi primo jugando a patear una piedrita. Lo más cercano que estuve de ser padre fue cuando me casé. El matrimonio se acabó, y nunca pensé más en el asunto, y hoy no logro responder a preguntas como las del restaurante a no ser con un comentario simpático y vacío.

18.

El primer gato que tuve murió atropellado. Al segundo se lo llevaron en la separación. El día que mi ex mujer salió de la casa fui a un bar de la calle Roosevelt, después a un bar de la Augusta, después entré a un club donde presentaban un show, después a otro club donde presentaban un segundo show, después a un último bar donde hay una rocola y se desayuna con chocolate y coñac, y las noches de los tres siguientes años de mi vida fueron básicamente así. Perdí un trabajo por eso. Comencé varias relaciones y no funcionaron por

eso. Nunca más hablé con mi ex mujer, ni con ninguna de las novias que tuve, ni con la mayoría de los compañeros de colegio, de universidad, de trabajo, con los amigos que hice a lo largo de cuarenta años y que no sé más dónde viven, lo que hacen, si están vivos.

19.

El retrato en el t́mulo de mi padre es de cuando ́el tena unos sesenta, la sonrisa es bastante t́pica, pero cuando estoy solo e intento recordar no es una pose espećfica la que me viene a la cabeza, ni la voz, porque las personas cambian de voz con la edad y en los ́ltimos doce ańos tuvimos muchas ḿs conversaciones por teĺfono que personalmente. En las novelas que he escrito retraté a mi padre de varias formas: como judío marcado por la memoria de la guerra, como personaje secundario en la historia del accidente con la red, como un hombre que le da la peor noticia de la vida al hijo antes de un partido de f́tbol. Todo verdad y todo mentira, como siempre ocurre en la ficción, y ya pensé mucho en el porqué de haber escrito siempre sobre ́el, y si cuando sea viejo voy a confundir la memoria suya con la memoria registrada en esos libros: los hechos que escogí contar o no, los sentimientos que tenía o no, quén fue mi padre de verdad y lo que me volví por causa de eso o no, o a pesar de eso, o independientemente de eso, la historia que por varias razones comienza en el espect́culo de ballet despús de la muerte de Champion.

20.

Mi padre estaba en la butaca al lado de la mía. La platea estaba llena, y de repente todo quedó oscuro, y poco despús se encendió una luz, apenas mi hermana en el escenario, la coreografía era Caperucita Roja.

21.

Mi hermana supo lo de Champion en la casa. El dóberman le arrancó la mitad del hocico, y la empleada vio su cuerpo como colgado, el hueso maxilar expuesto. Los primeros auxilios a un perro son los mismos de una persona, uno lo asegura en posición horizontal, cuida de que no haya obstrucción en la boca y presiona en la herida para que no se forme un coágulo. Champion estaba quieto cuando lo montaron al carro, envuelto en una toalla de sangre, y en la clínica el veterinario midió el pulso y la temperatura de las patas, y miró el color de las encías, y entonces le dijo a mi padre que no había ya qué hacer y que lo mejor era aplicar la inyección letal.

22.

Mi padre fue a la casa del coreano cuando regresó de la clínica. Nadie de nuestra familia había ido allá. La sala era grande, y al fondo había una piscina y una cancha de básquet. El coreano ya sabía lo que había ocurrido y le dijo a mi padre que la culpa era de la empleada. Fue ella la que soltó la correa. No es culpa mía que su perro metiera el hocico donde no debía, no es culpa mía que ustedes no

lo cuidaran, un día mi padre estaba en el teléfono y me paré atrás de la puerta mientras él contaba toda la historia, con todos los detalles, antes, durante y después del ataque del dóberman, y entonces comenzó a decir *mierda, qué mierda todo esto*. Fue la única vez que le escuché la voz temblar. Al final era casi un susurro. Nunca más comentó el episodio, y de Champion conservo apenas *flashes*, el plato donde comía su ración, la cobra de plástico que pasaba todo el día mordiendo, el pelo oscurecido después del baño, una noche de juego en que nos quedamos junto a él, yo y mi padre, hasta que terminó el ruido de los voladores.

23.

Un perro muere de varias maneras. Puede contraer rabia, moquillo, parvovirus. Puede tener hepatitis y cáncer. Puede recibir un tiro o intoxicarse con una planta. O uno puede tomar una botella de vidrio, envolverla en el periódico, un día húmedo en el sótano, toda la casa en silencio, y pisar encima del periódico varias veces hasta que los pedazos queden bien pequeños. Algunos, casi invisibles. Entonces uno coge esos pedazos uno por uno, los fija en un trozo de carne cruda, por cada lado y sobre toda la superficie, de forma que el trozo quede pesado y con textura arenosa. Uno sube las escaleras, cruza la sala, abre la puerta, pasa el jardín y la calle, hasta el lado del enrejado, lo más cerquita por causa de los arbustos; el plato preferido de cualquier perro en cualquier lugar y época, y tira la encomienda al otro lado.



24.

Mi hermana lloró toda la noche por causa de Champion. Mi padre fue a su cuarto varias veces, oía los pasos de él arrastrando las piernas y recordaba nuestra conversación en la tarde, pidiéndome que fuese fuerte, teníamos que proteger a mi hermana, ya era grande y era el hermano mayor y eso es lo que un hermano mayor hace. No vale la pena tener rabia, dijo. La rabia es el peor sentimiento que alguien puede guardar. Alguien con rabia nunca será dueño de su propia vida, afirmó mi padre, pero en el teatro surgió un lobo y mi hermana hizo los gestos que simulaban las preguntas sobre las orejas, por qué los ojos tan grandes, y la boca enorme, y durante esa y las demás escenas del espectáculo lo único que se me venía a la cabeza era el coreano. La casa del coreano. Las pocas veces que vi al coreano en la puerta, saliendo de traje para el trabajo, y lo que haría la próxima vez que lo viese. Y lo que él haría cuando me viese. Y si lo miraría bien a los ojos sabiendo que yo sabía que él sabía. Y nunca más, ni en la muerte de Víctor, ni en la de Marcelo, ni en la del otro Marcelo, ni incluso en la de mi padre y en la ceremonia de inauguración del túmulo, porque no lloré en ninguna de esas ocasiones, una lágrima tan solo, una vida entera sin derramar una lágrima, nunca más fue como aquella noche en el ballet: cuarta fila, mi padre a media luz, miré hacia él y fijé la imagen de su perfil, la nariz, el mentón, los ojos y la expresión, la imagen más nítida que conservo de mi padre, yo ya tan cercano de tomar una decisión mientras él esperaba por la respuesta del lobo. ■



HELOISA SEIXAS

Cristal y plomo

TRADUCCIÓN: FELIPE RESTREPO DAVID

ILUSTRACIONES: TOBÍAS DIVAD NAUJ

La mujer observa la copa que tiene entre las manos. La delicadeza del tallo, labrado, abriéndose luego para formar el fino cáliz, surcado por pequeños arabescos. A contra luz, el vino color de sangre no hace más que resaltar la delicadeza de los dibujos trazados en la sustancia transparente.

Y ella piensa en las palabras que escuchó sobre la formación del cristal. Para llegar a él, para obtener su transparencia, casi impalpable, es preciso añadir plomo al vidrio.

Sí. Plomo.

Es el plomo, materia ruda y pesada que, adicionada a la masa de vidrio caliente, le da la maleabilidad necesaria para que esta se transforme en cristal. Manos también rudas, blandiendo garras de hierro, bajo el calor del fuego, harán el resto. Y así, el cristal, con su belleza casi beatífica, no es nada más que la mezcla de plomo, fuerza, sudor, hierro y fuego. Elementos brutales unidos, en un escenario de oscuridad y calor, para componer —mediante un soplo— la forma más delicada del vidrio.

Pensando en eso, la mujer deja la copa sobre la mesa, con una sonrisa triste.

Después, se levanta. Y se encuentra con su propia imagen, reflejada en el espejo que cubre toda la pared de la sala. Los cabellos castaños rizados bajando hasta los hombros, el rostro redondo, los ojos muy abiertos, brillando.



Tal vez haya sido mejor así, piensa. De cierta forma es bueno estar nuevamente sola. El dolor del amor, su viejo conocido, allí está, envolviéndola mansamente. Pero no se siente mal. Sabe que, como las otras veces, saldrá adelante, mucho más fuerte. Las lágrimas son apenas un condimento, la sal de la vida. Gotas poderosas que, como el plomo en el vidrio, crearán nueva materia, llena de belleza renacida.

Camina lento hasta la ventana y mira el paisaje.

A través de los cuadros de vidrio del balcón, el crepúsculo despeja sus colores sobre la laguna, que se desborda en dorados y lilas. Al fondo, en las montañas azuladas, la noche ya llegó, pero las aguas aún guardan mucha luz en su superficie brillante.

Allá están los remadores. Remar, así como pescar, es algo que generalmente se hace en las horas de transición, cuando el día se vuelve noche o viceversa. Hoy los barcos son muchos. Pero —cosa curiosa— hay en cada uno de ellos apenas un remador. Varias soledades sobre el espejo de agua más lindo de Río.

La mujer sonrío otra vez, caminando de regreso hacia el centro de la sala. Se inclina sobre la mesa y recoge la copa, aún con unas gotas de vino. Y, ahora sin quitar los ojos de la propia imagen en el espejo, levanta el cristal finísimo, en un brindis:

—Por el plomo. **U**





JOSÉ MIGUEL WISNIK

Confesiones de un
hiercha feliz

San Vicente y el Santos de Pelé

TRADUCCIÓN: SANDRA ARENAS GRISALES

FOTOGRAFÍAS: CARLOS MURAD

Nací en la Baixada Santista, en el litoral paulista, en San Vicente, ciudad que comparte la isla del mismo nombre con su vecina, la tradicional ciudad portuaria de Santos, pegada a ella como si fueran una sola ciudad. Viví allí hasta los dieciocho años, entre 1948 y 1966. Era un mundo mezclado de ciudad, playa y mangle, donde el fútbol estaba en todas partes. En los terrenos vacíos y en las calles no pavimentadas, en terrenos inundados de lama oscura, los muchachos esperaban ansiosos la digestión del almuerzo para comenzar un juego que terminaba siempre al iniciar la noche y se extendía por todo el verano. Muchas veces regresé cubierto de la cabeza a los pies, siempre descalzo y sin camisa, de aquella lama —como una camisa diez—. Más tarde, las clases de educación física de mi colegio se hacían en la playa, y consistían en un juego de fútbol sin tregua, desde las siete hasta casi el final de la mañana, por connivencia de un profesor interesado en otras actividades.

Todo eso tenía correspondencia, es claro, con lo que se veía alrededor, en el mundo de los adultos. Como en tantas ciudades de

Brasil, si no en todas, en San Vicente pululaban las canchas de fútbol expuestas a la calle, a las plazas, a la vega, rodeadas de simples cercas bajas de madera, donde cada domingo se disputaban los campeonatos de la “división principal” y de la “primera división”.

El campo de grama de Itararé nacía casi directamente de la arena de la playa, y el de Vera Mar, que quedaba curiosamente al lado opuesto al mar, era una plaza irregular donde se distinguían en el piso, además de las áreas y el círculo central difusos, senderos de los transeúntes habituales que tenían en el campo de fútbol su camino, y donde, en trechos más concentrados de grama, algún caballo pastaba descuidado durante la semana, entre ropas puestas a clarear. El Beija Flor de la Villa Margarida extraía su gramado impecable de los alrededores del manglar, en medio de un barrio pobre, arriesgándose, a partir de un modesto esbozo de graderías, a la aventura de un ensayo de iluminación nocturna. Y el San Vicente Atlético Club simulaba un estadio real cercando su césped, corto y duro, de muros altos y alambrado, además de una hilera de graderías de tosca madera oscura y cruda, con cabezas de clavos a la vista, pero osadamente cubiertas.

Era el fútbol, por encima de todo, lo que hacía de San Vicente y Santos dos ciudades diferentes, aunque unidas en un continuum urbano en el cual el visitante no percibía fallas a primera vista. El fútbol vicentino era esencialmente local, con la modestia y la proximidad animada que le corresponden, mientras que el de Santos tenía dimensión estatal, con tres equipos de la división principal: el Portuguesa Santista, el Jabaquara, con su inolvidable uniforme rojo y amarillo y su incurable condición de equipo sin estadio, y el Santos Fútbol Club. Este ganaría, como todos saben, exactamente a lo largo de esos años, su fulgurante dimensión nacional, internacional, mundial y única. Lo que no disminuía en absolutamente nada, que quede claro, la vibración



de las tardes impecables, o de los días dramáticos de canchas lamosas e inundadas del campeonato vicentino.

En la playa, ese movimiento de clubes, divisiones y campeonatos se dejaba derramar en una dimensión atemporal y utópica. Las playas de Santos y San Vicente, así como las que se extienden desde la Playa Grande a Itanhaém y Peruíbe, son planas y de arena dura, contrario a las arenas blandas y movedizas de Río de Janeiro.

Cuando la marea baja, ellas se ofrecen como extasiantes y granuladas mesas de billar al sol, plateadas al crepúsculo, en la vera líquida y firme del vaivén del mar. Allí se jugó, durante tardes infinitas, un fútbol sin fronteras definidas y donde, ahí sí, no se distinguían más las dos ciudades.

El modo de organización de esa cultura lúdica era simple: quien llegaba a la playa y se aproximaba a un grupo ya reunido en torno a una pelota, en el momento de la formación de los equipos, entraba en el juego a partir de la definición por pares o nones de dos representantes señalados para escoger a los demás. Quien se presentaba para el juego ya en curso, de preferencia en dupla, era admitido de a uno para cada lado, hasta el límite numérico de lo generosamente razonable. Ese régimen de inclusión espontánea me parecía tan natural como la propia naturaleza, el mar y el morro.

A lo largo de los años, siempre que volvía a San Vicente, buscaba inmediatamente el imperio de las tardes en la playa, entrando en aquellos juegos donde se mezclaban libremente clases sociales y edades, y reconociendo en ello uno de los bienes preciosos que es posible compartir de manera informal y gratuita en el mundo.

En los años noventa, si no me engaño, fui sintiendo un cambio que la conciencia se demoró en registrar: se tornaba más difícil entrar en los juegos. Ellos escaseaban. Los grupos ya llegaban equipados con camisetas básicas pero predistribuidas, largueros y redes instaladas, y un cordón de aislamiento

con el que cercaban y cercenaban el espacio de la disputa. Varias veces vagué de juego en juego por la playa, azulísima y apaciblemente dorada, bajo una temperatura ideal en la tarde declinante. (Surgían ahora, aquí y allí, juegos organizados de fútbol femenino, disputados con una furia inédita por chicas pobres que parecían reeditar en la arena “el picadito” de otros tiempos).

El fútbol de playa, junto con la escuela pública y los campeonatos de calle, formaban un campo de contacto democrático e informal que iba siendo desactivado, demarcado y regulado por los nuevos patrones de consumo y por la reorganización de la separación social, donde no cabía la misma permeabilidad. Como sucede en la constitución de todas las formas míticas, aquella utopía lúdica me fue revelada, con toda su evidencia, justamente cuando se mostraba ya transitoria y pasada. La entrada en escena de los patrones de consumo de masa, la relativa conversión de San Vicente en ciudad-dormitorio de empleados de Santos y Cubatão, su crecimiento demográfico, la especialización del entretenimiento de las poblaciones pobres que mejoraron de vida en ese periodo y las señales esparcidas de la violencia urbana se iban haciendo sentir, indirectamente, en aquellos sábados solitarios.

Los estudios sociológicos sobre el fútbol tocan casi siempre el tema de los conflictos sociales que hacen del juego su manera de expresión —como si el juego fuera antes que nada un instrumento de la necesidad de manifestar los choques sociales, casi que su alegoría—. Esos conflictos, ciertamente, están y estaban allí, en aquella San Vicente. Pero eran menos esquemáticos y menos visibles para un muchacho de clase media como yo, inmerso en las posibilidades dadas por una isla de fantasía que era, al mismo tiempo, real. Ante el sociologismo automático prefiero mi idealismo estudiantil —porque me fue dado ver allí el sustrato auténticamente lúdico del juego, y el margen de cierta gratuidad irreductible



que él guardaba—. Ese margen fue volviéndose inverosímil en un mundo ostensivo, extensivo e intensivamente capitalizado.

En 1956, con siete u ocho años de edad, tuve que elegir el equipo a apoyar. Para un niño ya atrapado por la fascinación del fútbol, tal vez esa sea la primera decisión presentida como un acto que alteraría su vida entera.

Después de un examen de las alternativas, mi duda se concentró en dos posibilidades: el San Pablo Fútbol Club, que era el equipo de mi padre, y el Santos Fútbol Club, que tenía el atractivo de albergar un aura de proximidad y haber sido, después de veinte años sin títulos, campeón en 1955. Era lo viejo y lo nuevo (el símbolo de San Pablo era, exactamente, un viejo de barbas blancas). Por esa época era la final del campeonato de 1956 que, no por suerte, incluía a los dos protagonistas de mi dilema, ritualmente confrontados. El día del juego decisivo, escogí al Santos Fútbol Club. Me dormí escuchando el partido por la radio, en el intervalo de medio tiempo, cuando el Santos perdía por 2 a 1, y desperté campeón, con una goleada de 4 a 2, y la foto de mi equipo estampada en una página entera del periódico.

Un día de 1957 vi, en una gaceta deportiva, la foto de un muchacho que venía destacándose en el Santos. Al año siguiente ese muchacho se llamaba Pelé y hacía parte de la selección brasileira, y la selección

brasileira, en un domingo infinito que parece la propia final de los tiempos, era campeona del mundo. Cuando Pelé volvió a la Villa Belmiro —el pequeño estadio del Santos— ya se podía escuchar por la radio, en el momento en que la bola llegaba hasta él, un alarido diferente en la platea, un clamor excitado y ansioso, una marca de consagración.

Un acontecimiento de esa potencia nunca se da aislado, no solo porque un equipo de fútbol tiene once jugadores, sino porque un poder magnético parece arrastrar, por azar y necesidad, lo que está a su alrededor. Pelé estaba al lado de un *crack*: del volante Zito, del centro delantero Pagão, del punta izquierdo vicentino Pepe (que se reivindicaba, con razón, como el mayor artillero de la historia del Santos, contando con el hecho de que “Pelé no cuenta”). A ellos se sumaban el centro delantero Coutinho (cuyas marcas con Pelé hacían de él un alter ego, una suma y un plus, como si no bastase, y de ellos una dupla de héroes germinados, a la manera de ciertas narrativas míticas), Calvet, Dorval y Mengalvio, venidos del fútbol gaúcho, e incluso el arquero Gilmar, el central Mauro, además de Lima, el “Coringa”. Se aseguró la supervivencia de ese periodo de glorias con la llegada del lateral derecho Carlos Alberto, con las sustituciones posteriores de Laércio por Gilmar y de este por Cejas, de Mauro por Ramos Delgado, de Calvet



En 1956, con siete u ocho años de edad, tuve que elegir el equipo a apoyar. Para un niño ya atrapado por la fascinación del fútbol, tal vez esa sea la primera decisión presentida como un acto que alteraría su vida entera.

por Orlando, de Pepe por Edu, de Zito por Clodoaldo, de Coutinho por Toninho Guerreiro, de Dorval por Manoel Maria.

Como es sabido, el Santos ganó —en el periodo de 1956 a 1969, que coincide, en mayor parte, con mi “vida útil” de hinchada en la Baixada Santista— los campeonatos Paulista (de los años 58, 60, 61, 62, 67, 68, 69), Brasileiro (61, 62, 63, 64, 65, 66), Río-San Pablo (59, 63, 64, 66), Suramericano (62 y 63) y Mundial (62 y 63), al mismo tiempo que incursionaba por todos los cuadrantes. De esa época, la hinchada de Santos y yo somos una especie de envés de Nick Hornby, el novelista inglés que escribió, en *Fiebre en las gradas*, su autobiografía de hinchada de Arsenal en un periodo en el que el equipo no le ganaba a nadie. La situación se invertía en toda la línea: mi padre se volvió santista, y nos asoció al club, con derecho a dos asientos permanentes (el San Pablo construía el Estadio de Morumbí y debilitó el equipo; el Santos era realmente irresistible para las hinchadas adversarias). La pequeña Villa Belmiro, con su calmada y aireada atmósfera de provincia, que pasé a frecuentar casi semanalmente, contenía una

parte considerable de la expresión máxima que el fútbol jamás haya conocido.

Lo que pasó allí tiene poco registro en video. Pelé es un ser de transición entre el fútbol de radio y el de la televisión, cuyos videos contribuirían a convertirlo en el símbolo de alcance universal que es. Sin embargo, en lo que se tiene para ver, falta la masa del día a día del fútbol de la Villa. Allí sucedió de todo lo que se puede y no se puede imaginar en materia de creación futbolística. Uno u otro jugador más limitado, como los laterales Dalmo o Geraldino, resplandecían como *cracks* en el cuerpo de aquel equipo, inducidos por el ritmo del juego que tanto podía reventar en ola blanca cuanto pasear por el campo como un tapete de espuma suave e implacable. La pureza del uniforme, por señal, sin la contaminación del logotipo del patrocinador, que no existía, en contraste con las pieles negras de su línea atacante (descontando Pepe, la oveja blanca), y solo dejándose marcar por el distintivo blanco y negro en el corazón, era un ícono y un ideograma de alguna fórmula alquímica que hubiera sido lograda allí.

De los goles de esa época que se perdieron de la memoria colectiva, escojo uno que no es de Pelé, sino de Coutinho, y no sucedió en Villa Belmiro, sino en el Maracanã, en una noche de 1962, en el primer partido decisivo del Mundial Interclubes, entre Santos y Benfica.

Vi ese gol, de una perfección rara, una sola vez —él es de antes de la existencia del *replay*—. La televisión en blanco y negro doblaba hipnóticamente el blanco del uniforme blanco y negro, redoblado también por el contrapunto visual de la piel negra con la pelota blanca (que solo se usaba, entonces, para juegos nocturnos). Todo en un flash —en aquella época estallaban flashes, confundidos en la luz de la pantalla y en la memoria con el propio gol fulminante en tiempo-espacio mínimo—. Más que producir el efecto de “una pintura”, me recuerda aquella técnica de diseño japonés en blanco y negro, el *sumi-e*, en que el artista remata la obra con una única pincelada. No conozco a nadie que recuerde ese gol. Un compañero del colegio me dijo en su momento que lo había visto en el cine, pero nunca lo reencontré en las raras y extasiantes retrospectivas del Canal 100. La película *Pelé eterno* no lo muestra, reduciéndolo literalmente a una mutiladora fracción de segundo. Leí en un periódico, dos días después del juego, que, al embarcarse de vuelta a Portugal, un dirigente del Benfica declaró sobre el gol, en una auténtica clave de oro camoniana, que valió la pena atravesar el océano sólo para sufrirlo.

Al mismo tiempo, el Santos era un equipo real que también perdía. Algunas veces, Pelé jugaba mal —aunque pudiese revertir ese hecho en cualquier momento—. El equipo tenía épocas de crisis. Incluso en un gran día se podía encontrar con un adversario a la altura, como el Palmeiras lo fue tantas veces en ese periodo. Los ataques eran más directos, las defensas más abiertas. Podía ser goleado por un equipo pequeño, como sucedió frente al Portuguesa Santista y al Jabaquara. Ese es, de todos modos, un

correctivo a hacer a las insistentes idealizaciones de los equipos mitificados y supuestamente listos y perfectos desde siempre, contraponiéndolos a los equipos actuales, vistos como insatisfactorios desde el primer instante. El imaginario, y tal vez en especial el brasileiro, tiende a renegar de la necesidad de la continua construcción de un equipo por medio de la invocación idealizante de un pasado impecable (como si el fútbol no fuera, entre todas las artes, aquella que exhibe el bosquejo de sí misma como si fuera el resultado final).

En ese periodo, el equipo de Santos pasó a transitar entre el barrio y el mundo, convirtiéndose en leyenda transcontinental, con sus episodios inéditos y folclóricos conocidos (guerras interrumpidas en África para ver los juegos, árbitros depuestos por la hinchada en Colombia para que Pelé, expulsado, volviese al campo, etc.). La memoria, por otro lado, guarda restos de una domesticidad provinciana: Pelé, ya campeón del mundo, como centinela en el cuartel del Segundo Batallón de Cazadores, en San Vicente, donde cumplía el servicio militar, contratado como gerente de publicidad del almacén A.D. Moreira, cerca de la plaza Barón de Río Blanco, en el inicio de su fama, dejando a la hermana, temprano en la mañana, en la puerta del colegio público donde estudiaba.

En cuanto a mí, fui condenado a no poder dejar de vivir todo aquello sino como si fuera natural —insisto, como el morro y el mar—. Un amigo diez años menor que yo, y también hincha del Santos, al ver los videos del auge de la era Pelé, afirmó sin dudar que el hecho de yo haber sido expuesto, en la más tierna edad, a la fuerza de aquellos hechos, “como si eso fuera normal”, produjo daños irreversibles en mi personalidad. Él no fue más explícito, pero la frase me llegó. En la mejor de las hipótesis, ella se refiere a mi incurable tendencia a ver sentido en todo. ■

Este artículo fue publicado en portugués en la revista *Piauí*, en 2008.



PAULA SCARPIN

Via-sacra

Historias de fe en una típica calle de Brasil

TRADUCCIÓN: FELIPE RESTREPO DAVID

FOTOGRAFÍAS: SÉRGIO LUIZ SILVA

Una larga vía atraviesa Ilhéus de norte a sur. En un extremo, el final de la ciudad es el inicio del camino que lleva a los destinos turísticos del norte, como Itacaré y Marauá; en el extremo opuesto, en dirección al sur, el centro comercial y el aeropuerto. Se trata esencialmente de una misma arteria de varios kilómetros y muchos nombres, que van cambiando conforme los barrios pobres van cediendo lugar a otros más prósperos. En ella, se puede estar en la avenida Proclamação (casi solitaria), calle Da Linha (balcones de losa sin acabado), avenida Ubaitaba (pequeña clase media), avenida Antônio Carlos Magalhães (enrejados, muros) o calle Tiradentes (comercio popular).

Quien viene del norte, siguiendo en dirección al sur, tal vez vea, a la derecha de quien acaba de entrar a la ciudad, un balcón azul turquesa, no mucho mayor que los otros. La fachada tiene dos puertas metálicas de rodillo, como las de una panadería. Desde la calle, es posible ver un cobertizo en el piso de arriba, atravesado por una baranda llena de ropas coloridas. En la fachada, pintado a mano, se lee “Iglesia Pentecostal Asamblea de Dios”.

No es una edificación imponente, y es probable que el viajero no advierta su existencia. Lo mismo ocurre con la Iglesia Evangélica Redención en Cristo, más adelante. Y con la Iglesia Pentecostal Unción Divina, mucho después. Todas son casas pobres, sin pompa ni ornamento. Lo que se nota es la acumulación, la sucesión de templos e iglesias que se propagan por toda la vía, a veces dos o tres por cuadra, en una conformación cada vez más típica del paisaje urbano brasileño. Quien llegue al fin del trayecto habrá pasado por 36 templos de devoción, cada uno de ellos luchando por sobrevivir a la creciente competencia por las almas de las personas.

Una descripción de la Ilhéus de los años 20, cuando la ciudad vivió el gran apogeo del cacao, dice así:

Se abrían calles para los lados del mar y de los cerros, nacían jardines y plazas, se construían casas, balcones, palacetes. Bares, cabarés, cines, colegios. Tierra de poca religión [Ilhéus], se enorgullecía, sin embargo, con la promoción de la diócesis y había recibido entre sus fiestas inolvidables al primer obispo. Hacendados, exportadores, banqueros, comerciantes, todos dieron dinero para la construcción del colegio de las monjas, destinado a las jóvenes ilheenses, y del palacio diocesano, ambos en el Alto da Conquista. En aquellos años Ilhéus comenzó a ser reconocida en los estados de Bahia y de Sergipe como la Reina del Sur. La cultura del cacao dominaba todo el sur del estado de Bahia, no había trabajo más lucrativo, las fortunas crecían, crecía Ilhéus, capital del cacao.

Eso fue antes. Hoy es así: poco cacao, que solo en los últimos años amaga con un retorno, después de haber sido diezmado por una plaga; empobrecimiento, en relación al pasado. Ilhéus es una tierra en busca de empleo y de una nueva vocación. Sobrevive como centro turístico, sirviendo principalmente como punto de difusión para las playas del norte y del sur, para la pequeña agricultura y como eje comercial de la región.

En el camino de quien avanza por la ciudad, desde el norte: Asamblea de Dios Remanente, Dios es Amor, Asamblea de Dios Raíz de David, Iglesia Casa de la Bendición de Dios, Iglesia Bautista Santa Generación.

Exactos mil metros después del balcón azul turquesa con la baranda de ropa, se llega a la Asamblea de Dios - Ministerio de la Restauración. La voz tímida del presbítero Assis es proyectada por un micrófono conectado a seis alto parlantes y alcanza hasta para quien anda por la acera opuesta. “Así como llegué a la puerta de la congregación por primera vez, visiblemente embriagado, y acepté la provocación del pastor, les recuerdo: quien quiera hacer una alianza con el Señor Jesús, levante sus manos”. Las trece mujeres y los tres hombres sentados a lo largo de las sillas de plástico blanco reaccionan inmediatamente. Una joven, de cabellos largos amarrados en una trenza, exclama: “¡Aleluya! Gloria a Dios”.

Antônio Carlos Nunes de Assis, presbítero de Assis, es un hombre moreno y de apariencia delgada. A los 55 años, sus cabellos comenzaron a escasear. Vestía por fuera del pantalón una camisa verde dos tallas más de la indicada, y calzaba tenis. Saco y corbata, solo en los cultos de domingo en la noche. Los fieles también vestían ropas del día a día —bermudas y sandalias—. Varios aseguraban Biblias de pastas coloridas o estampadas. “Si hay alguien que aún no es cristiano, preste verdadera atención a las maravillas que Dios tiene para nosotros. ¿Alguien aquí aún no es siervo del Señor?”, prosiguió Assis. Sentada al fondo de la iglesia, una mujer fue codeada por una compañera y, avergonzada, se persignó. Una misionera de la iglesia la cogió de la mano y la llevó hasta el altar. “¿Hermana, quieres aceptar a Dios en tu corazón?”, preguntó, con el micrófono que tomara el presbítero. “¿Hacer el bien en esta tierra, hacer la diferencia?”.

“Aquellas personas que se dicen católicas, en verdad, solo se están engañando a sí mismas”, explicó Assis a la joven, después de retomar el micrófono. “Porque el católico bebe cachaça¹ en la puerta de la iglesia

de Bonfim,² y dice ‘Gloria a Dios’. El verdadero cristiano solo quiere servir al Señor y venir a la iglesia”.

Assis se convirtió en la Asamblea de Dios en 1999, llegó a ser bautizado en una inmersión en el río, pero acabó alejándose de la iglesia. “Solo regresé a los pies del Señor diez años después, cuando entré a la reserva de la policía”. Una amiga de su esposa invitó a la pareja a conocer el templo del Ministerio de la Restauración, disidente de la tradicional Asamblea de Dios, y los dos se identificaron. “La diferencia de nuestra congregación con la de los asambleístas primitivos es el desarrollo del culto. El de ellos es más tibio, el nuestro es pentecostal, más vivo”, explica Assis.



En 1910, la Primera Iglesia Bautista de Pará abrió las puertas a dos misioneros suecos que habían tenido inconvenientes con las órdenes de una congregación americana. Laboriosos, Gunnar Vingren y Daniel Berg no demoraron en formar grupos de oración y vigilia, y sus bullosas reuniones comenzaron a incomodar a los demás fieles que preferían orar en silencio. Los reclamos de que los quince frecuentadores estarían

formando una secta hizo que el pastor los expulsara de la congregación. Nació allí la mayor iglesia evangélica del Brasil, la Asamblea de Dios.

Desde su origen, la Asamblea se diferenció de la Bautista por tener un culto más vibrante e impetuoso, justificado por la presencia inspiradora del Espíritu Santo, que se manifiesta directamente a la congregación por medio de los fieles por Él tocados.

Al culto más expansivo y suelto, los misioneros suecos opusieron la sobriedad de las vestimentas, observada aún hoy en día —saco y corbata para los hombres, y falda por debajo de la rodilla para las mujeres, que deben también mantener el cabello largo y no usar maquillaje.



Con más de setenta congregaciones en Ilhéus, unidas o no a la sede, la Asamblea de Dios heredó muchas directrices de la Bautista que la originó —entre las cuales está el énfasis en la multiplicación de la palabra—. A diferencia de las demás iglesias protestantes tradicionales que llegaron a Brasil en el siglo XIX, como la Luterana, la Presbiteriana, la Anglicana y la Metodista, la Bautista enfatizaba la catequesis a partir de un lenguaje popular. Cada nuevo miembro se convertía inmediatamente en un evangelista, sin que la iglesia se preocupase

demasiado por el rigor de su formación teológica. Semejante pragmatismo doctrinario conllevó al desprestigio de la iglesia entre los protestantes tradicionales, que los llamaban “zapateros inspirados”. Los zapateros inspirados se multiplicaron. El número de iglesias Bautistas en Brasil pasó de ocho en 1889, a 83 en 1907. En la Asamblea, la expansión fue todavía mayor.

Como en la mayoría de las iglesias evangélicas, también en la del Ministerio de la Restauración existe movilidad dentro de la jerarquía eclesiástica. Antonio Assis fue invitado a ser diácono después de cuatro meses de culto, presbítero después de un año, y sigue empeñado en la misión. “Si yo te dijera que no deseo ser pastor, estaría mintiendo. El ascenso nos es dado por Dios, pero nadie está exento de ser arrastrado por el demonio”, dice. Se enorgullece de sus dotes como misionero: “Al poco tiempo de haber llegado, el pastor me designó como profesor de la escuela dominical, dijo que yo hablaba bien, que cantaba bien los himnos de la *Harpa*” —sonrió, citando los himnos que animan los cultos.

Como jubilado, el presbítero Assis se dedica exclusivamente a la iglesia, pero no recibe salario por lo mucho que hace. Su pastor, Joselito Pereira dos Santos, es dueño de un almacén de autopartes, nunca dejó de trabajar como electricista de automóviles, y de allí paga sus gastos. El pastor Joselito prefiere no revelar cuánto recauda con los diezmos y las ofrendas, pero dice que por ahora prefiere reinvertir todo el presupuesto en la propia iglesia —lo que obliga a Assis a esperar el tiempo de las vacas gordas.

La Asamblea de Dios Héros de la Fe. Iglesia Familia de la Gracia. Iglesia Bautista Luz de El Iguape. Iglesia Cristiana Maranata

Trescientos cincuenta metros más delante de la Asamblea de Dios - Ministerio de la Restauración, se llega a otra pequeña iglesia, también amarilla y mucho menor. Es la iglesia Metodista Wesleyana, como se

lee en la fachada. El *Wesley* que la bautiza es una referencia a John Wesley, fundador, en la Inglaterra del siglo XVIII, de la Iglesia Metodista. A pesar de la diferencia en el tiempo y en el espacio, el nacimiento del metodismo como disidencia de la Iglesia Anglicana no difiere tanto del origen de la Asamblea de Dios por el rompimiento con la Iglesia Bautista. Junto con su hermano Charles y su colega George Whitefield, Wesley organizó pequeños grupos de oración entre fieles anglicanos. Los encuentros, exaltados, eran marcados por lágrimas, agitaciones convulsivas y gritos de dolor y alegría. Con la muerte de Wesley, el movimiento, que se llamaba Avivamiento de la Iglesia Anglicana, terminó escindiéndose de la iglesia-madre y se volvió una de las principales iglesias evangélicas de Brasil.

Vestido de saco y corbata negros con camisa roja, el pastor Edevaldo Silva Santiago predica sin misericordia para con sus cuerdas vocales. Salta y gesticula con tanto vigor que usa un paño absorbente en lugar de pañuelo para secar el sudor. Los fieles acompañan el entusiasmo con puños al aire y gritos de "Aleluya". El pastor recurre a la parábola de Dios y el alpinista. No es una parábola canónica, y el fiel perdería el tiempo intentando encontrarla en los Evangelios. Sin embargo, circula en presentación de Power Point por internet: al escalar una montaña, un alpinista se deslizó, cayó oscuridad abajo y quedó colgando de la cuerda. Oyó entonces la voz de Dios, que le ordenaba: "Corta la cuerda". Temeroso y sin fe, el alpinista no obedeció. Días más tarde, los amigos lo encontraron. Estaba muerto, suspendido apenas a dos metros del suelo.

"¿Cuántas veces la gente no está con el cordón atado a algo, y Dios diciendo: Hijo, corta la cuerda?", pregunta el pastor. De súbito, comienza a gritar: "¡CORTA LA CUERDA, CORTA LA CUERDA!", a lo que los fieles responden, en coro, "Aleluya" y "Gloria a Dios".

Al día siguiente, la iglesia ahora vacía, el pastor Edevaldo contó su historia.

Un poco ronco debido a los excesos de la víspera, explicó que había sido invitado por primera vez a un culto por un compañero de trabajo. Edevaldo comentó que tras unas vacaciones andaba con resaca, ya que había bebido mucho después de un partido de fútbol. Al darse cuenta de que había alguien para salvar, el compañero lo llevó a la iglesia Wesleyana de Itabuna. Edevaldo Santiago cuenta que allí mismo sintió el llamado. "Desde el primer día supe que quería ser pastor. Aquella noche soñé que predicaba para una iglesia a reventar", recordó.

"Desde siempre, en Brasil hay gente que frecuenta tanto la Iglesia Católica como el candomblé, la umbanda, el espiritismo. [...] Está toda la historia de este pueblo, no hay cómo sacarla de la sangre".

A quien pretenda subir en la jerarquía, la iglesia Wesleyana exige algún estudio teológico más formal. Con dos años de conversión, Edevaldo se matriculó en un curso de la Asamblea de Dios de Itabuna. Como la Metodista no ofrecía curso en la ciudad, era aceptable que sus aspirantes a pastores cursasen el de la Asamblea, con tal de que supieran distinguir las diferencias doctrinarias y se atuvieran a las de la confesión metodista. Edevaldo trabajaba como ayudante de albañil durante el día y estudiaba en la noche. Se graduó en un año y comenzó a acompañar a los pastores en algunos cultos, hasta ser llamado para establecer congregaciones en ciudades al interior de Bahía, como Buerarema, Gandu y Eunápolis. Por esa época, consiguió un trabajo de vigilante en el Ministerio Público de Itabuna, pero renunció para seguir el llamado de la iglesia. Antes de llegar a Ilhéus, su última parada había sido Palmas, en Tocantins, donde permaneció tres años.

Cuando la comunidad se estableció en Ilhéus, aún sin pastor, él fue llamado a

organizar la nueva sede. “Se cambió la cubierta del techo, se colocaron ventiladores, se compraron esas sillas buenas, se pintó”. Piensa que su tiempo en la construcción civil le dio sensibilidad para las cuestiones técnicas y estéticas de los templos, tanto así que siempre es llamado a dar sugerencias en el establecimiento de iglesias iniciantes. Edevaldo Santiago sueña en grande, le gustaría comprar el inmueble arrendado por 630 reales por mes, abrir nuevas congregaciones en otros barrios. Pero la apretada renta todavía no da margen para esas hazañas: entre los diezmos y las ofrendas de los fieles, la iglesia ha recogido 1.500 reales por mes. De este valor debe salir el arriendo, su salario y eventuales caridades de la iglesia, como la cesta básica que ofrece a una familia necesitada.

Es posible verificar el salto en número de evangélicos en Bahía, al comparar el censo de 1940 con los de 2000 y 2010. En el primero, 98,9% de los 3.918.112 bahianos se declaraban católicos, mientras que los evangélicos poco superaban los treinta mil. Sesenta años después, la población se triplicó, mientras que el número de católicos cayó al 74% de la población. En el mismo periodo, los evangélicos crecieron

casi cincuenta veces. Pasados otros diez años, el censo de 2010 registró un pequeño aumento poblacional en el estado. Por primera vez, sin embargo, el número absoluto de católicos sufrió una caída real: quinientos mil fieles menos desde el cambio de milenio. Esa disminución coincidió con un aumento de casi 70% de aquellos que se dicen evangélicos. En Ilhéus, ese movimiento es todavía más pronunciado. De las 184.236 personas registradas en el censo de 2010, los católicos formaban el 52,5% de la población, mientras que los evangélicos llegaban al 24,5%.

Iglesia Cristiana Nueva Vida. Iglesia Naciones para Cristo. Asamblea de Dios Luz es el camino. Templo de Adoración al Dios de Israel

Quien deja la Wesleyana atrás y sigue en la misma dirección, encontrará, quinientos metros adelante, una inmensa construcción. La cobertura metálica en arcos recuerda a la arquitectura de canchas polideportivas, pero la inscripción en el muro dice: “Iglesia Bautista Memorial”. “Todo el mundo dice que parece un gimnasio”, concordaba el pastor Abraão Barbosa da Silva, la mañana de un martes. En el antiguo templo ya no se acomodaba el creciente número de fieles, la iglesia vivía un momento de prosperidad. “La renta fue aumentando, y cuando





llegamos a 90 mil reales decidimos que era hora de invertir en un espacio mayor”.

El antiguo templo todavía está a dos cuadras de allí, entre la nueva instalación y la Iglesia Metodista Wesleyana. La primera idea de la congregación fue intentar comprar el inmueble de al lado y hacer una obra de ampliación, pero no pudieron cerrar el negocio. “Dios siempre guarda algo mejor de lo que pensamos”, dijo el pastor Abraão. Algunos meses después, un inmenso terreno baldío de la Shell fue puesto a la venta por 115 mil reales. “Algunas personas en la congregación pensaron que era muy grande, pero prevaleció la idea de que hay que pensar verdaderamente en grande, para atraer más gente”, dijo el pastor.

Para sacar el valor del terreno y levantar el templo, la iglesia tomó dinero prestado de algunos fieles y recibió donaciones de otras congregaciones bautistas. Después de retirar más de doscientas volquetadas de basura del terreno se inició la obra. El proyecto arquitectónico fue firmado por Udo Landenberger, hijo de una misionera gaucha radicada en Ilhéus. “Cada decisión en la iglesia Bautista se lleva a votación, y



siempre hay alguien que no está de acuerdo. Pero la mayoría aprobó el proyecto, que es un proyecto en realidad muy bonito. Es una tarjeta de presentación para Udo, él ha sido muy solicitado”, contó el pastor Abraão.

El domingo de aquella semana, Abraão da Silva no predicó en la Iglesia Memorial. Como era el día del pastor, el culto giró en torno a homenajes a él. Una misionera condujo la ceremonia a la manera de una presentadora, comenzando con un saludo a los visitantes: “Sean bienvenidos en nombre de Jesús, vuelvan siempre, traigan más gente”. Ella llamaba cantantes y fieles al altar para que ofreciesen testimonios edificantes sobre el pastor. Las letras de las canciones, en estilo gospel melódico, eran proyectadas con subtítulos en fotos de paisajes, como en un karaoke, para que los fieles pudieran seguirlas. De pie, las cerca de doscientas personas —que no ocupaban ni siquiera la mitad de la capacidad total del templo— cantaban y danzaban. La mayoría de las mujeres llevaba vestido de fiesta, y los hombres pantalón formal y camisa. Una joven traducía en lengua de señas las letras de las canciones para tres fieles sordos, que acompañaban también danzando.

El lema de los homenajes era: “Pastor: atleta espiritual”, y los fieles subían al palco para leer la descripción de cada deporte practicado por él, como “tiro al blanco:

el pastor no puede fallar el blanco, que es Jesús Cristo”. En la pared, eran proyectados fotomontajes de atletas con el rostro de Abraão da Silva. Todos reían. La congregación era una fiesta.

Iglesia Pentecostal Misión de Jesús. Asamblea de Dios Fraternal, Iglesia Bautista Lirio de los Valles. Comunidad Cristiana Unida de Brasil

Dejando la Bautista Memorial, la vía pasa a bordear el mar. A la izquierda de quien sigue en sentido aeropuerto, es posible ver el malecón, la fila de palmeras y las balsas coloridas de los pescadores, el lugar común de Bahía. Las casas ya no parecen pertenecer a familias de clase media baja, ahora son mayores, con muros y pequeños jardines. Se llega así a una iglesita de fachada de piedra adornada por una enorme cruz blanca. Es la católica Nuestra Señora de Fátima, una de las trece parroquias de Ilhéus.

Un sábado al final de la tarde, un grupo de 55 mujeres y seis hombres asistían a una misa, acompañando disciplinadamente el folleto *El Domingo*, publicado por la Editorial Paulus, de distribución nacional. Si las confesiones cristianas fueran bailes de salón, el culto pentecostal sería el *twist*, y la misa católica, el minueto. Formal, la liturgia es conducida por el padre, que orienta a todos acerca de aquello que la mayoría ya conoce: “De pie, por favor”. “Vamos, de rodillas, a celebrar el cuerpo y la sangre de Cristo”. “Se pueden sentar”. Incluso las misas de la Renovación Carismática, corriente católica surgida en los años sesenta en reacción al pentecostalismo evangélico, no se salen de la estructura del rito romano. Así lo exige el Vaticano.

A los 65 años, Gilberto Reis se considera un padre tradicional. Nacido en la caatinga bahiana, en una comunidad cercana a Jequié, sintió la vocación desde su infancia, cuando jugaba a la misa con sus hermanos. Con mucho esfuerzo suyo y de sus padres,

concluyó la escuela y comenzó el seminario siendo todavía adolescente. “Pero en aquella época pensaba que el padre no podía haber pecado, esas cosas medievales, y terminé desistiendo”, contó un domingo en la mañana en su casa mientras preparaba su café. Para no necesitar madrugar, celebra misa de siete en ayunas, y solo después desayuna. El don de predicación lo llevó al magisterio; dictó historia, portugués y educación moral y cívica —hasta ser estimulado por una hermana a invertir en su vocación.

Café con leche en mano, el padre Gil se mostró preocupado con la expansión de las “iglesitas de garaje, en que cualquiera pone un alto parlante y se dice pastor”. No escondió la pena al contar acerca de una pareja que hizo la primera comunión y la confirmación con él y, de repente, desapareció de las misas. “Cuando pregunté por ellos, me dijeron que se habían vuelto evangélicos. Casi me fui de para atrás”, dijo, entristecido. Tiempo después, encontró a la pareja en el mercado y se les acercó para darles la bendición. Incómodos, la aceptaron, pero le informaron que se habían convertido, y ahora eran creyentes. “Les pregunté: entonces ¿ustedes nunca fueron creyentes antes?”. Perplejo, el padre Gil no logra entender la necesidad que ciertos fieles sienten de saltar de iglesia en iglesia.

“Desde siempre, en Brasil hay gente que frecuenta tanto la Iglesia Católica como el candomblé,³ la umbanda, el espiritismo. La Iglesia no va a influir en la libertad de los asistentes. Está toda la historia de este pueblo, no hay cómo sacarla de la sangre”, ponderó, untando la tostada de mantequilla. Recordó al babalorixá Pai Carlinhos, muy amigo suyo. “Otro día me contó que antiguamente se ganaba hasta seis mil por mes con trabajos. Hoy en día, como los evangélicos ven el candomblé como el demonio, no llega a producir mil reales”.

En la homilía del sábado en la Capilla Nuestra Señora de Fátima, el padre Gil habló sobre la importancia del amor y de la



empatía. “Hay personas que no son católicas, no son creyentes, pero tienen el corazón lleno de amor. El templo no salva, quien salva somos nosotros, con la energía de Dios. Ya sea Dios, Tupã, Krishna. Conozco muchos que se dicen ateos, pero tienen a Dios en el corazón, trabajan con niños de la calle. Yo creo en el hombre”, predicó, mirando a un grupo de fieles más viejo y más blanco que el de las iglesias evangélicas. De las 61 personas aquella tarde, solo tres señoras eran negras.

Iglesia Bautista Celebrai. Iglesia Mesiánica Mundial de Brasil. Asamblea de Dios de la Misión Shekinah. Iglesia del Evangelio Cuadrangular. Iglesia Internacional de la Gracia de Dios. Iglesia Mundial del Poder de Dios.

De ahí a poco se llega al Centro de Ilhéus, donde la vía cambia de nombre prácticamente en cada cuadra. Osvaldo Cruz, Visconde de Mauá, Coronel Berilo y, finalmente, Tiradentes, en el punto alto del comercio popular: vendedores ambulantes, pastelerías, almacenes de zapatos y de celulares. Entre un almacén de ropa y la “Bahiacred - su almacén de préstamos” se destaca un inmueble con un inconfundible letrero: “Jesús Cristo es el Señor”, de la Iglesia Universal del Reino de Dios.

El edificio ya abrigó uno de los dos únicos cines de Ilhéus, el Vitória Palace. Pasados los días áureos de la economía del cacao, la sala comenzó a llamarse Cine Brasil. En los últimos años, no era raro encontrar ratones circulando entre las butacas.

Hoy, de cada uno de los lados de la escalera que lleva al primer piso, por donde se entra, existe el mismo anuncio “¡PARE DE SUFRIR!”, acompañada del anuncio de los cultos.

El jueves en la noche, un pastor joven, atlético y de saco ajustado subió al altar con veinte minutos de atraso. Comenzaba con una canción que nadie parecía conocer y, para estimular la platea, declamaba cada verso antes de cantarlo. Solo 43 personas habían aparecido. Como el templo puede con más de quinientos, el pastor pidió que todos se reuniesen adelante. “Que las fuerzas del mal sean vencidas, pídele a Dios que venza las fuerzas del diablo, dile: no acepto el mal en mi vida, no acepto el mal en mis caminos, no acepto el mal en mi casa, en mi familia, no acepto el mal en mi mente, actuando en mis pensamientos, que ese espíritu sea atado, extirpado. Nosotros vamos a atar al diablo ahora, el espíritu maligno que ha actuado sobre tu vida. Di: ¡que el diablo sea atado ahora!”.

Iba y venía por el palco, iba y venía, iba y venía, las palabras saliendo por su boca con esfuerzo. Las personas parecían sumergidas en un trance colectivo, repitiendo lo que oían, obedeciendo. “Quisiera que ahora cerrasen los ojos y pensarán en todo aquello que está atando sus vidas”, propuso el pastor.

¿Quién había traído el diezmo aquel día?, preguntó luego, señalando la urna de la recolecta. Mientras algunos se manifestaban, les pidió a sus misioneras que distribuyesen “el protector”. Era un gorro quirúrgico, y todos lo recibieron. “Saquen el protector de la bolsita”, explicó. “El próximo viernes quiero que traigan una ofrenda adentro. Digan: Gracias a Dios”. En cuanto al protector, les pidió a todos que se lo pusieran allí mismo. El diablo entra por la cabeza, enseñó.

No tardó mucho para que el diablo volviera a ser mencionado. El demonio desea pisotear a los fieles, y es necesario reaccionar, recordó el pastor. Ordenó que pisaran bien fuerte al diablo, y fue obedecido. A una orden suya, las misioneras pasaron por la platea distribuyendo el dibujo de un pie. En él, el fiel debía escribir el nombre de la

persona o de la cosa que estaba intentando pisotearlo. “La próxima semana, quiero que coloquen ese papel dentro del zapato y vengan pisándolo hasta aquí. Envuelto en ese papel, harán una ofrenda de cincuenta o cien reales”, exigió. En seguida, imitó la voz aguda de quien reclama: “Pastor, no tengo condiciones”, y amenazó: “¡El diablo te pisará! ¿Quién tiene un billete de cien? ¿De cincuenta? ¿Y quiere donarlo ahora?”. Tres personas se levantaron y depositaron los billetes en la urna.

(El pastor de la Iglesia Universal del Reino de Dios no quiso recibir a la reportera ni tampoco reveló el nombre, alegando no tener autorización para hablar con la prensa).

Siguiendo adelante, se llega a un puente, y después de él, por fin, se divisa el anuncio para el aeropuerto.

El aeropuerto de Ilhéus lleva el nombre del hombre que dio espesura literaria a la ciudad y le enseñó a parte del mundo a conocer Brasil desde Bahía. Jorge Amado vivió allí desde su primer año hasta los dieciocho, y retrató la sociedad cacaotera que lo rodeó. El fragmento citado al comienzo de este reportaje es una compilación de fragmentos de la más famosa de sus novelas del ciclo del cacao, *Gabriela, clavo y canela*, lanzada en 1958. Antes, Jorge Amado ya había ambientado tres novelas en la ciudad: *Cacao, tierras del sin fin* y *San Jorge de los Ilhéus*. Después de *Gabriela*, Ilhéus serviría de escenario para *Tocaia Grande* y *De cómo los turcos descubrieron América*. El primer libro es de 1933; el último, de 1944. Profesor titular de literatura brasilera de la Universidad de São Paulo, Antonio Dimas no recuerda ningún personaje evangélico en la obra de Jorge Amado. “Ciertamente, no existe ninguno con importancia narrativa”. ■

Notas

¹ Aguardiente brasilero hecho de caña.

² La Iglesia Nuestro Señor de Bonfim es el templo católico más famoso de Salvador de Bahía.

³ Religión derivada del animismo africano.



P R E M I O S
nacionales de cultura
Universidad de Antioquia

2 0 1 4



15°. Premio Nacional de Cultura por Reconocimiento

Premio: \$21.560.000 y un video documental sobre la vida y obra del ganador



42°. Premio Salón Nacional de Artes Visuales

Premio: \$13.552.000 y la exposición de la obra en el Salón Nacional de Artes Visuales



32°. Premio Nacional de Literatura, modalidad Novela

Premio: \$13.552.000 y la publicación de la obra



5°. Premio Nacional de estudios en Cultura

Premio: \$13.552.000 y la publicación de la obra

Entrega de trabajos
hasta el

27 de
junio de
2014

Informes:

www.udea.edu.co/premiosnacionalesdecultura
premiosnacionalesdecultura@extensionudea.net
teléfono: (4)219 51 77
Envío de propuestas: Calle 70 No. 52 - 21
Medellín - Colombia

Convoca y organiza:



Programa concertado:



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

Paulo LEMINSKI

TRADUCCIÓN: CARLOS VÁSQUEZ

Aviso a los náufragos

Esta página por ejemplo
nació para ser leída.

Nació para ser pálida
un mero plagio de la Ilíada,
alguna cosa que calla,
hoja que vuelve a la rama,
mucho después de caída.

Nació para ser playa,
quién sabe Andrómeda, Antártida,
Himalaya, sílaba sentida,
nació para ser la última
la página aún no nacida.

Palabras traídas de lejos
desde las aguas del Nilo,
un día, esta página, papiro,
tendrá que ser traducida,
hacia el símbolo, hacia el sánscrito,
a los dialectos de la India
va a tener que decir buen día
el que se dice al pie del oído,
va a tener que ser la brusca piedra
que alguien dejó caer sobre el vidrio
¿No es de ese modo la vida?

Estupor

Ese súbito tener
ese estúpido querer
que me lleva a dudar
cuando debía creer

ese sentirse caer
cuando no queda lugar
adonde se pueda ir

ese coger o soltar
esa poesía vulgar
que no me deja mentir
aquello, ¿qué puede ser
lejanía, en el azul, tranquila?

¿Si nube, por qué perdura?
Montaña,
¿cómo vacila?

Adminimisterio

Cuando regrese el misterio
voy a encontrarme durmiendo,
la mitad mirando al sábado
la otra mitad en domingo.
No haya ruido ni silencio,
cuando el misterio aumente.
Silencio es cosa sin sentido,
no lo dejo de observar.
Misterio, algo que, pienso,
más tiempo, menos lugar.
Cuando el misterio regrese,
esté tan suelto mi sueño
no quede susto en el mundo
que me pueda sustentar.

Media noche, libro abierto,
mariposas y mosquitos
se posan en texto incierto.

¿Será el blanco de la hoja,
luz que parece un objeto?
¿Quién sabe el aroma del negro,
que cae allí como un resto?
¿O será que los insectos
hallaron un parentesco
con las letras del alfabeto?

Bien al fondo

En el fondo, en el fondo,
bien en el fondo,
a la gente le gustaría
ver nuestros problemas
resueltos por decreto

a partir de esta fecha
aquella pena sin remedio
es considerada nula
y sobre ella —silencio perpetuo

abolido por ley todo remordimiento
maldito sea quien mire hacia atrás
hacia atrás no queda nada
y nada más

mas los problemas no se resuelven,
problemas tiene la familia completa
y los domingos salen a pasear
el problema, su señora
y los pequeños problemitas.

San Basilio



LA HISTORIA DE UNA MARAVILLA

ANASTASSIA
ESPINEL

Cuando apenas se alzaron hacia el cielo sus primeras torres y cúpulas, se hizo evidente que una nueva maravilla, incomparable mezcla de catedrales romanas con las pagodas de la India, estaba por nacer.

Dimitri Kedrin, poeta ruso (1907-1945)

Desde los tiempos de Iván el Terrible hasta la época actual, la catedral de San Basilio en la Plaza Roja, en pleno centro histórico de Moscú, con sus curiosas cúpulas acebolladas, delicados arcos, torres en forma de carpas y colorido impresionante, se ha convertido en un auténtico símbolo de la capital rusa. Su inconfundible imagen aparece en numerosas postales, folletos y guías turísticas, en los cofres policromados, jarrones, tazas, camisetas, gorras, encendedores y otros *souvenirs* que se ofrecen a los turistas en el territorio del Kremlin. Sacar una foto en la Plaza Roja con la catedral como fondo es una especie de rito obligatorio para todos los visitantes de la capital rusa, pero muy pocos de ellos conocen su verdadera historia. Mientras tanto, tras la espléndida y mundialmente famosa fachada de la más bella de las iglesias rusas se ocultan numerosas historias fantásticas, leyendas y misterios aún sin resolver; además de una verdadera perla arquitectónica, alabada por los poetas como “encaje en roca” o “himno triunfal petrificado”,¹ es toda una “crónica en piedra”, de importantes hechos cruciales de la historia rusa.

El presente artículo pretende desvelar solo algunos de tantos misterios que rodean la célebre catedral.

I. ¿Por qué se llama San Basilio?

La historia de la catedral se remonta al año 1554, cuando el zar Iván IV, popularmente conocido como Iván el Terrible, decidió conmemorar su brillante victoria sobre el kanato de Kazán, aquel enemigo jurado de Moscú y de toda Rusia.

Aunque la otrora temible Horda de Oro, el poderoso imperio tártaro-mongol fundado por una rama de los descendientes de Gengis-Kan, se había fragmentado a comienzos del siglo XVI en varios kanatos independientes, y aparentemente no presentaba peligro para el creciente poderío de Moscú, un nuevo enemigo del mundo cristiano, el joven y vigoroso imperio Otomano ampliaba sus fronteras con una rapidez aterradora. En los tres estados tártaros surgidos sobre las ruinas de la Horda de Oro —los kanatos de Kazán, de Astrakán y de Crimea— la influencia otomana se tornaba cada vez más fuerte y, por lo tanto, peligrosa. Es lógico que Iván el Terrible decidiera no esperar el momento en que los sultanes otomanos unificaran bajo su cetro a todos los kanes tártaros y los sublevaran contra Rusia, por lo que decidió anticipar aquel ataque, iniciando una grandiosa campaña contra Kazán, el más grande e influyente de los tres kanatos.

En agosto de 1552, el zar descendió por el río Volga con un poderoso ejército, y en septiembre asedió la capital enemiga. Los combates duraron hasta el 2 de octubre porque, según informa el príncipe Andrey Kurbskiy, participante en aquella campaña, en su *Historia del gran principado de Moscú*, “los infieles luchaban por sus propias vidas con gran coraje y desesperación; los más valientes, al verse rodeados, se precipitaban desde las murallas y de los minaretes; las cabezas degolladas rodaban por las calles y los lastimosos gritos de los heridos y moribundos volaban hasta el cielo”.² Según el testimonio del mismo autor, la sangre había llenado todos los pozos de desagüe y los

cadáveres se amontonaban por doquier, impidiendo el paso; pero, una vez aplastada la resistencia de los últimos defensores de Kazán, Iván IV, contrariamente a su apodo, procedió como un vencedor magnánimo que perdonó la vida a todos los prisioneros tártaros bajo la condición de que se convirtieran al cristianismo y le juraran fidelidad.

Dos años después, en 1554, las tropas de Iván IV se apoderaron del vecino kanato de Astrakán. Ahora Rusia dominaba todo el curso del río Volga y tenía la anhelada salida al mar Caspio que le facilitaba considerablemente el comercio con Persia y la India. Para conmemorar aquella brillante victoria, Iván el Terrible añadió a sus numerosos títulos el del “zar de Kazán y Astrakán” y decidió construir en Moscú una grandiosa iglesia que no tuviera iguales en toda Rusia.

El proyecto inicial incluía nueve capillas independientes en honor a los nueve santos cuyas fiestas se celebraban de agosto a octubre, meses en que se había realizado la campaña contra Kazán; pero luego, siguiendo el consejo de Macario, el obispo metropolitano de Moscú, el zar decidió sustituirlo por una sola iglesia de nueve cúpulas, oficialmente llamada la Catedral de la Intercesión de la Virgen en el Montículo, debido a que en otros tiempos en aquel mismo lugar se encontraba parte del terraplén que protegía el centro de la ciudad contra las invasiones enemigas.³ Sin embargo, el pueblo no tardó en rebautizar la nueva iglesia con el nombre de San Basilio o Basilio el Bendito, uno de los santos más venerados de la Iglesia ortodoxa.

¿Quién era aquel personaje cuyo nombre se había quedado en la historia unido por siempre a la famosa catedral? Nació en 1464 en Elójovo, una pequeña aldea cerca de Moscú, hijo de una humilde familia campesina. Una leyenda cuenta que la madre de Basilio lo trajo al mundo en el altozano de la iglesia rural mientras estaba rezando a la Virgen por un parto feliz, hecho que marcaría por siempre el destino del futuro santo. Siendo todavía un niño, Basilio fue entregado a un zapatero para que aprendiera el oficio. En una ocasión, un rico comerciante le encargó un par de botas “de tal calidad que pudiera usarlas por el resto de mi vida” y le prometió una generosa suma de dinero, pero, en vez de alegrarse, el joven aprendiz comenzó a llorar amargamente. Nadie pudo

entender la causa de aquel repentino desconsuelo hasta que, unos días después, el comerciante, un hombre aparentemente sano, murió de repente. Fue entonces cuando todo el mundo se enteró de que el joven Basilio poseía el don de la profecía.

A los 16 años, Basilio llegó a Moscú, donde comenzó su existencia de “loco de Dios” que llevaría por el resto de su larga vida. En pleno invierno, andaba descalzo y casi desnudo, arrastrando pesados grilletes que llevaba voluntariamente en señal de su plena consagración al servicio de Dios. Su figura se convirtió en parte indispensable del paisaje urbano porque todos los días aparecía en la Plaza Roja y en otros sitios públicos predicando o pidiendo limosna que luego repartía entre todos aquellos que, según afirmaba el mismo santo, la necesitaban más que él mismo, en especial los inválidos o los niños abandonados en las calles por sus propios padres. En numerosas ocasiones entraba en las tabernas, los prostíbulos y las cárceles para consolar a borrachos, prostitutas, ladrones y otras personas que habían sucumbido al vicio, tratando de convencerlas de que un arrepentimiento oportuno era el único camino hacia la salvación. Lo hacía de una forma amena y expresiva, mediante señales y alegorías, prediciendo tanto el infortunio de los pecadores como la dicha eterna para los virtuosos.

En una ocasión, Basilio tumbó en la plaza de mercado un puesto donde se vendían rosquillas y, cuando el furioso vendedor lo agredió con golpes, soportó el dolor sonriendo y agradeciendo a Dios por aquel martirio. Como se supo más tarde, el deshonesto panadero había añadido en la masa cal, tiza y otras sustancias dañinas. Otra vez derrumbó intencionalmente varias jarras con *kvas*, bebida de cebada muy popular en Rusia, que se había quedado en fermentación más de lo necesario y se había vuelto tóxica; estos y muchos otros hechos llevaron a la gente a creer que Basilio era un verdadero hombre de Dios.

El mismo zar Iván el Terrible trataba a aquel “loco de Dios” con gran respeto, siempre prestaba atención a sus palabras y recibía con gratitud sus enseñanzas. Un día, durante la misa, Basilio se acercó al zar y le reprendió públicamente por sus pensamientos inoportunos para la casa de Dios. El soberano, quien realmente no estaba concentrado en la oración sino que pensaba en la decoración

de su nuevo palacio, reconoció su falta e invitó al “loco de Dios” a almorzar a sus aposentos. Durante el almuerzo, Basilio volcó en el suelo tres copas de costoso vino de Chipre y, ante la indignación de otros comensales, respondió que estaba apagando el incendio que acababa de empezar en Nóvgorod. En efecto, en ese mismo momento, en aquella ciudad situada a más de 500 kilómetros de la capital comenzó un incendio que no pudo expandirse debido a la lluvia torrencial que cayó de los tres nubarrones que surgieron repentinamente en el cielo completamente despejado.

Sin embargo, el mayor milagro de Basilio se produjo en 1521, cuando las hordas invasoras del kan tártaro Mahmet Guirey devastaron y quemaron varias aldeas en los alrededores de Moscú y estaban a punto de irrumpir en la capital. Basilio había pasado la noche entera rezando y llorando desconsoladamente ante el ícono de la Virgen de Vladimir, y al día siguiente el kan se alejó de Moscú con toda su tropa sin ninguna causa aparente, como si estuviera atemorizado por alguna visión repentina.

Basilio falleció en 1552, a la edad de 88 años. Su cuerpo fue llevado por los piadosos moscovitas a la iglesia de la Trinidad, donde el obispo Macario celebró la misa en presencia del mismo zar Iván y de su esposa, la zarina Anastasia. El “loco de Dios” fue enterrado allí mismo, en la iglesia de la Trinidad, pero en 1588, tras la canonización oficial de San Basilio, sus restos mortales fueron exhumados y, por orden personal del nuevo zar Fédor I, hijo y heredero de Iván el Terrible, trasladados a un lujoso sepulcro en una capilla adjunta a la nueva iglesia de la Virgen en el Montículo, que desde aquel entonces fue apodada por el pueblo como el templo de San Basilio el Bendito.⁴

2. ¿Quiénes fueron sus creadores?

Sobre los creadores de la catedral existen numerosas leyendas y muy pocos datos históricos. La versión más famosa nombra a dos personajes, Póstnik y Barma, dos genios autodidactas originarios de Pskov, antigua ciudad al noroeste de Rusia, famosa por sus tradiciones arquitectónicas. Según una leyenda popular, difundida por el poeta Dimitri Kedrin en su célebre poema épico *Los arquitectos* (1938), Iván el Terrible convocó a un concurso de proyectos para la futura catedral, en

A diferencia de muchas otras iglesias rusas, la catedral de San Basilio sobrevivió airosa todos los cataclismos de las épocas posteriores, como si la magia de su santo patrón estuviera protegiéndola a través de los siglos.

el cual participaron los mejores maestros no solo de toda Rusia sino también de Florencia, Génova, principados germanos y otros estados europeos. Sin embargo, los proyectos no le parecieron al zar los suficientemente originales, ya que no eran más que réplicas de Santa Sofía en Constantinopla, de la basílica de San Pedro en Roma, de Notre Dame en París y de otros monumentos famosos. El soberano ya estaba a punto de desesperarse, cuando le presentaron a Póstnik y Barma, “jóvenes, robustos y descalzos”;⁵ estaban tan mal vestidos y poco presentables, que los guardias ni siquiera querían dejarlos entrar en el Kremlin. Sin embargo, Iván IV encontró la propuesta de aquellos desconocidos más atrayente que las de todos los maestros reconocidos y de una vez les encargó la construcción. Aquella misma leyenda cuenta que, una vez terminada la obra, los desdichados genios fueron cegados por orden del zar para que jamás pudieran construir otra iglesia más hermosa, y terminaron sus días mendigando en las puertas de las peores tabernas moscovitas.

La mayoría de los investigadores considera que toda esta historia trágica y conmovedora no es más que un mito creado por el pueblo siglos después de la construcción de la catedral porque ninguna de las crónicas de la época menciona aquel episodio. Es más, los mismos nombres de Póstnik y Barma se interpretan en las fuentes originales como si se tratara de una misma persona, “Póstnik Yákovlev, apodado Barma”, literalmente “el tartamudo”.⁶

Tampoco se sabe si era realmente un “pobre desconocido”, pero, sin duda, era un hombre nuevo en Moscú, ya que todas las fuentes coinciden en que procedía de Pskov, ciudad otrora



Monumento a Póstnik y Shiriay

independiente que formó parte de los dominios de Moscú sólo a partir de 1510, bajo el reinado de Vasili III, padre de Iván el Terrible. Aunque los habitantes de Pskov, atemorizados ante la presencia bajo sus muros de la numerosa tropa moscovita, no se atrevieron a luchar y abrieron con sumisión las puertas de la ciudad, Vasili III obligó a trasladarse a Moscú a los 300 linajes pskovitianos más antiguos y distinguidos para evitar una posible revuelta en el futuro. Los antepasados de Póstnik debieron figurar en aquella “lista negra”, y quizás se instalaron en la capital contra su voluntad, pero aquel incidente del pasado no le impidió al joven arquitecto servir en cuerpo y alma al zar moscovita.

El momento más escalofriante de aquella historia, la ceguera de Póstnik y su vida mendicante en las calles de Moscú, no tiene ningún fundamento histórico. A pesar de todo su despotismo y crueldad, Iván el Terrible también era famoso por su espíritu práctico, su amor por el arte y su generosidad con los artistas que le agradaban. Todas las crónicas coinciden en que, después de terminar la catedral en Moscú, Póstnik partió a Kazán, donde, por orden personal del zar, encabezó la grandiosa obra de la reconstrucción de aquella antigua capital tártara, a la cual debería

transformar en una ciudad completamente nueva para que nada recordara su “pasado infiel”. Junto con otro arquitecto, Iván Shiriay, Póstnik proyectó el nuevo Kremlin de Kazán (proclamado en el año 2000 por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad), la catedral de la Asunción en aquella misma ciudad y el monasterio del Tránsito de la Virgen en la isla fluvial de Sviyazhsk, a 30 kilómetros de Kazán. Todas estas obras estuvieron financiadas por el zar, y los arquitectos fueron recompensados con generosidad; aunque la fecha y el lugar de la muerte de Póstnik se desconocen, sin duda no terminó sus días en la calle como un pobre mendigo.

Resulta curioso que el único monumento al creador de la iglesia más famosa de Moscú no se encuentre en la capital sino en Kazán, en la actual República de Tatarstán, frente a la catedral de la Asunción. La escultura, instalada el 5 de agosto de 2012, representa a Póstnik junto a su colega Iván Shiriay contemplando la maravillosa obra que inmortalizaría sus nombres.

3. Los milagros de la era moderna

A diferencia de muchas otras iglesias rusas, la catedral de San Basilio sobrevivió airosa todos los cataclismos de las épocas posteriores, como si la

magia de su santo patrón estuviera protegiéndola a través de los siglos.

En 1812, durante la ocupación de Moscú por las tropas francesas, el mismo Napoleón Bonaparte se quedó tan impresionado por el aspecto de la catedral que quiso desmontarla y trasladarla a París, pero la tecnología de la época no le permitió llevar a cabo aquel proyecto tan ambicioso. El templo fue convertido en caballeriza, y luego, antes de su apresurada retirada, los franceses decidieron borrarlo de la faz de la tierra. Varias minas de pólvora fueron colocadas en el fundamento de la iglesia, pero un repentino aguacero apagó las mechas ya incendiadas, milagro que fue considerado por los moscovitas como una intervención divina.

El templo se salvó milagrosamente después de la revolución bolchevique de 1917, en plena época del ateísmo beligerante, cuando muchos otros monumentos de valor histórico y artístico incalculable fueron demolidos con el pretexto de la “lucha contra los prejuicios y el obscurantismo religioso”. En 1923, el Estado decomisó la catedral a la Iglesia Ortodoxa y la entregó al Museo Estatal de Historia, que la transformó en una de sus sucursales. A partir de entonces, en la catedral ya no se celebraban misas, y fueron retiradas las campanas de sus torres.

En la década de los treinta, cuando toda Moscú fue sometida al plan de reconstrucción total con el pretexto de “transformar la vieja Moscú en una nueva ciudad socialista”, la catedral volvió a correr el peligro de ser derrumbada. Lázaro Kaganóvich, el Primer Secretario del Partido Comunista, y el artífice principal de la demolición del templo de Cristo Salvador y de muchas otras iglesias moscovitas, propuso retirar la catedral de la Plaza Roja para liberar más espacio para desfiles militares, tan frecuentes en aquella época del socialismo totalitario. En una ocasión, mientras le mostraba a Stalin la maqueta de una nueva capital “socialista”, Kaganóvich, con un solo movimiento de la mano, barrió de la Plaza Roja la diminuta copia de San Basilio y sonrió satisfecho. Sin embargo, “el Padre de la Patria”, en vez de compartir el júbilo de su fiel colaborador, miró desconcertado la plaza vacía y ordenó tajante: “¡Lázaro, ponla en su sitio!”. Nadie

se atrevió a contradecir al dictador todopoderoso y la iglesia fue nuevamente salvada.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la aviación alemana arrojó sobre el centro histórico de Moscú numerosas bombas incendiarias. Al igual que muchos otros monumentos históricos en la Plaza Roja, la catedral de San Basilio sufrió diversos estragos, por lo que los trabajos de su restauración duraron varios años después de la guerra. Apenas el 7 de septiembre de 1947, justo el día de la celebración de los 800 años de la fundación de Moscú, el museo dentro de la catedral volvió a abrir sus puertas.

Tras la caída del régimen totalitario, ha comenzado una nueva etapa en la historia de San Basilio, que actualmente es usufrutuada de manera común por el Museo Estatal de Historia y la Diócesis de Moscú, de la Iglesia Ortodoxa Rusa. A partir de 1991, después de más de sesenta años de receso, se reanudaron los servicios religiosos en la catedral. Las misas se celebran dos veces al año, el 15 de agosto, el día de San Basilio, y el 14 de octubre, la fiesta de la Virgen. El resto del año la catedral funciona como museo y abre sus puertas a todos los visitantes, atraídos por la belleza de aquella maravilla, proclamada por la UNESCO, junto con otros monumentos históricos del Kremlin, Patrimonio de la Humanidad. ■

Anastassia Espinel (Rusia)

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

Notas:

¹ Kedrin, Dimitri (1988). *Los arquitectos*. En: *Poemas escogidos*. Moscú: Goslitizdat, p.14 (en ruso).

² Kurbskiy, Andrey (2008). *Historia del gran principado de Moscú*. Moscú: Molodaya Gvardia, p. 93 (en ruso).

³ Okunev, N.L. (1913). *Monumentos históricos del arte ruso de la época moscovita*. San Petersburgo: Russkiy Arhiv, p. 12.

⁴ Grabar, I. (1910). *Historia del arte ruso*. Tomo 2. Arquitectura antes de Pedro I el Grande. Moscú: Kultura, pp. 67-68.

⁵ Kedrin, Dimitri. *Op. cit.*, p. 7.

⁶ Kalinin, N.F. (1957). “Póstnik Barma, el constructor de la catedral de San Basilio en Moscú y del Kremlin de Kazán”. En: *Revista Sovetskaya Arjeologia* (Arqueología Soviética), N.º 3, pp. 260-264.

TECNOLOGÍA BÉLICA MEDIEVAL

Giro en la historia de la tecnología

CARLOS
EDUARDO
SIERRA C.

Punto de partida: la base racional del arte de la guerra

Si deseamos humanizar la guerra algún día, hemos de conocerla a fondo, dado que es parte de nuestra naturaleza. De hecho, hubo un tiempo en el que el arte de la guerra tuvo, hasta donde cabe concebirla, una dimensión ética. Por supuesto, esto no significa que las guerras de antes fueran placenteras o llevaderas, como cabe colegir al leer, por ejemplo, sobre la guerra del Peloponeso en la Antigua Grecia, sino que, al reparar en las guerras actuales, tal dimensión es evanescente. En parte, esto obedece al sofisticado desarrollo tecnocientífico aplicado a la guerra, lo cual ha hecho casi que desaparecer el combate cuerpo a cuerpo y la posibilidad consecuente de sentir remordimientos al matar a alguien.

En la obra célebre de Sun Zi, *El arte de la guerra*, que sigue vigente en la educación militar de la oficialidad, podemos detectar cierto talante ético de base racional. Al respecto, el coronel Gustavo E. Brozia, en una conferencia dada en el Ateneo de Montevideo en 2005, destacaba que los principios y conceptos de tal obra son de gran actualidad y valor práctico, y no solo en la guerra, puesto que son de uso en el comercio, el deporte, la administración

Estatua de Robin Hood en Nottingham con su arco largo inglés



de empresas, etc. Ahora bien, lo ético aflora, por ejemplo, en el código aceptado en forma general en la Antigua China hacia el año 500 a.C., habida cuenta de que las hostilidades estaban prohibidas durante los meses de siembra y cosecha.

De otro lado, Sun Zi no trata el vocablo *virtud* en su acepción ética, sino en el sentido político, esto es, el conjunto de instituciones que condicionan las costumbres de una nación y le dan su fuerza moral. Después de todo, la guerra es el asunto más importante para el Estado. No obstante, no faltan en dicha obra los pasajes de índole ética, como estos: “Trata bien a los prisioneros, y dales lo que necesitan”; “Prohíbe la adivinación y las prácticas supersticiosas, y libera al ejército de las incertidumbres”; “En la guerra es mejor conquistar un Estado intacto. Devastarlo significa conseguir peor resultado”. En suma, el arte de la guerra es racional. Y esto importa para entender la evolución de la tecnología bélica.

El giro tecnológico medieval: el fundíbulo y el arco largo inglés

Carl Mitcham, al revisar los aportes de Lewis Mumford a la filosofía de la tecnología, destaca que la forma autoritaria de la tecnología moderna no surgió en la Revolución Industrial, sino que se remonta a cinco milenios atrás, cuando nació una rígida organización social jerárquica que Mumford denominó *megamáquina*, entre cuyos ejemplos están los grandes ejércitos y las cuadrillas de trabajo organizado, como las que construyeron las pirámides y la Gran Muralla China. Desde luego, la megamáquina trae enormes beneficios materiales, pero a expensas de una restricción de las actividades y aspiraciones humanas, lo cual es deshumanizante. Ahora bien, la megamáquina ha crecido en poder y sofisticación tecnológica desde sus orígenes, lo cual la Edad Media muestra bien a fuer del giro tecnológico que se presentó en esos siglos. Veamos esto con la ayuda de dos artefactos notables: el fundíbulo y el arco.

En lo fundamental, el fundíbulo es un artefacto bélico de la familia de las catapultas, cuya clasificación conviene precisar, puesto que abunda la bibliografía sobre los nombres con los que se las ha conocido, circunstancia que dificulta el reconocimiento y la clasificación de las mismas, pues, dependiendo del tipo de proyectil



Fundíbulo y arcos compuestos en un asedio mongol

que lanzaban, el tamaño, el lugar geográfico, el tiempo, etc., variaba su denominación. En todo caso, se facilita bastante el reconocimiento correspondiente si las clasificamos de acuerdo con su sistema de almacenamiento de la energía. Así, encontramos catapultas que funcionan con la energía suministrada por la tensión, la torsión, el contrapeso y la tracción.

En primera instancia, las catapultas de tensión son las que funcionan mediante el almacenamiento de su energía gracias a la tensión de un arco de metal, madera o cuerno, y fueron las primeras en aparecer, dado que descienden directamente de los arcos manuales. Algunas catapultas de asalto romanas usaban este sistema desde el siglo I a.C., con algunas variantes. En segundo lugar, las catapultas de torsión son aquellas que están accionadas por la energía almacenada al retorcer una madeja de cuerdas, tendones o crin de caballo, según la época de que se trate. Los antiguos romanos perfeccionaron este tipo de catapulta, entre cuyos ejemplos están las ballistas romanas, los onagros y el escorpión.

Seguimos con las catapultas de contrapeso, un invento reciente al parecer. Estas funcionaban gracias a un contrapeso con una masa muy superior a la masa del proyectil. Un ejemplo excelente a este respecto es el fundíbulo o trabuquete, cuya relación de masas entre contrapeso y proyectil iba de 80 a 100. La ventaja de este tipo de máquina bélica, con respecto a las anteriores, estribaba en que podía almacenar la energía sin cambios ni fugas, algo que las anteriores no podían hacer, ya que, con el tiempo, iban perdiendo su fuerza y elasticidad, o incluso se dañaban si no se las

disparaba con frecuencia. Por último, las catapultas de tracción fueron un invento chino, llamadas *hsuan feng* y utilizadas hacia el año 200 d.C. Estas catapultas funcionan con base en el impulso humano y su principio es parecido al del fundíbulo. Esto es, emplean la palanca y la honda para aumentar la fuerza de salida del proyectil. De hecho, estas fueron sin duda el antepasado del fundíbulo, máxime que la extensión geográfica del mismo es mucho más que una mera casualidad, puesto que fue el producto de una tradición tecnológica que comenzó en la antigua China, avanzó luego en las civilizaciones tecnológicamente sofisticadas del Islam y Bizancio, y llegó a su máximo desarrollo en Europa Occidental. En suma, esta máquina fue un logro colectivo de cuatro civilizaciones conspicuas y constituye uno de los más grandes logros multiculturales en el campo de la tecnología. Además, el fundíbulo dejó su huella no solo en la guerra, sino también en las instituciones políticas, la tecnología y la ciencia pura, a pesar de que sus orígenes y su desarrollo temprano sigan aún en una relativa oscuridad.

Con mayor detalle, cabe decir que el fundíbulo es una máquina sencilla basada en el principio del balancín, lo cual le confiere un aspecto tosco, lo que no era óbice para que fuese un artillugio eficaz. Consta de un brazo pivotante gigantesco, incluso hay algunos de 18 metros de longitud que

Réplica a escala de una ballista romana



Fundíbulos en el castillo de Castelnaud en el Périgord Negro francés

en un extremo tienen un gran contrapeso de hasta seis toneladas, y en el otro una cuchara o una gran honda, en donde se pone el proyectil. Con la ayuda de poleas, se levanta el contrapeso que, una vez liberado el gatillo, se dejaba caer de golpe. En el Medioevo, un fundíbulo podía lanzar proyectiles de hasta 500 kilogramos a más de 200 metros, si bien las cargas habituales no debían superar los 100 kilogramos. Tenía como función batir muros o el interior de las ciudades. Además, los proyectiles empleados incluían estiércol y cadáveres en descomposición para causar epidemias, lo mismo que cabezas de prisioneros o mensajeros capturados con el fin de desalentar a los defensores. De este modo, estamos ante un antecedente relevante de la guerra biológica y psicológica, si bien el propio Sun Zi, siglos antes, usaba una expresión que equivale, para efectos prácticos, a la actual de guerra psicológica: crear discrepancias en el Estado adversario.

En general, el fundíbulo permitió lograr una puntería más regular y exacta que la que era posible con las catapultas de tracción. De otro lado, dada la complejidad de la dinámica de un fundíbulo, era muy difícil cambiar el alcance, y esto por no hablar de la dirección del disparo. Por su parte, las reconstrucciones modernas demuestran que, mientras más pesado sea el proyectil, más pronto se liberará la honda, pero si el proyectil es demasiado liviano,

la honda se liberará muy tarde y el proyectil golpeará el terreno a una corta distancia al frente del fundíbulo. Además, el alcance puede aumentar un poco incrementando el contrapeso. En suma, el fundíbulo significó un giro notable en el aprovechamiento de la energía asociada con la gravedad para fines bélicos, una tecnología que, así mismo, coexistió durante largo tiempo con las primeras piezas de artillería basadas en la pólvora, cuya fórmula era de conocimiento en Europa occidental a mediados del siglo XIII. En el fondo, esto significó un doble giro tecnológico bélico en el Medioevo: de las antiguas catapultas de tensión, torsión y tracción a la catapulta de contrapeso, o fundíbulo; y de esta a la artillería basada en la pólvora, una mezcla que desplazó asimismo al fuego griego en virtud de su mayor estabilidad y seguridad, sobre todo a partir de 1420, con la invención de la pólvora granular, con lo cual la explosión llegó a ser uniforme e instantánea en la práctica, lo que significó que el cañón se convirtió en una máquina eficaz para la guerra, aparte del hecho de que el cañón de mano, al ser menos complicada su carga, pasó de ser un arma psicológica a todo un instrumento de matanza.



Guerrero mongol con arco compuesto

Por su parte, el arco es muy antiguo, dado que existía, cuando menos, 17.600 años atrás, aunque no todas las culturas lo usaron, como la griega arcaica, que despreció el arco al considerar cobarde el combate a distancia con la ayuda de armas de propulsión mecánica. Esto perduró en la Edad Media en el caso de la ballesta y, en la Moderna, con las primeras armas de fuego. Con más detalle, en el Medioevo, la ballesta revolucionó las posibilidades individuales de matar al enemigo, por lo que cualquier villano inexperto podía asesinar a distancia a un consumado guerrero. Incluso, Cervantes expresó con elocuencia este atinado desprecio por tales armas en el quijotesco *Discurso de las armas y de las letras*:

Bien hayan aquellos benditos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala —disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina—, y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos.

En fin, por lo novedoso y amenazador de esta tecnología, el Papa Inocencio II, en el Segundo Concilio de Letrán (1139), prohibió el uso de la ballesta entre los ejércitos cristianos y, en una bula, prevenía a la cristiandad contra su empleo dado “el peligro que representaba para la humanidad un arma semejante”. En cambio, otras civilizaciones, como la egipcia, convirtieron el arco en su arma favorita, al punto que tenía un gran prestigio su manejo experto. En el Antiguo Egipto, el arco era el arma noble por excelencia, empleada incluso por el Faraón.

Para su elaboración, el arco precisa, incluso en los tipos más sencillos, de una combinación de diversos materiales, como madera, cuerda y plumas para las flechas, amén de planificación en su construcción y mucho entrenamiento para su manejo eficaz. Sobre esto último, en la Inglaterra medieval, el dominio del arco largo requería unos

quince años de duro entrenamiento. En lo que a tipología concierne, hay dos grandes categorías de arcos, a saber: el arco simple, que es el más antiguo, cuyo cuerpo está construido con una pieza de madera o dos palas unidas por la empuñadura. Su uso está extendido por todo el planeta. Además, existe el arco compuesto, con un cuerpo construido mediante el encolado entre sí de varios materiales con propiedades mecánicas precisas (madera, tendones, asta, cola). Este método proporciona arcos tan potentes como los más largos y duros arcos simples, como el célebre arco largo inglés, pero con la ventaja de que los arcos compuestos son más cortos, requieren menor distancia de tensado y son manejables desde el caballo, algo en lo cual los guerreros mongoles alcanzaron gran maestría. En contraste, la construcción de un arco compuesto es más complicada y lleva varios meses. Se considera que apareció quizás en el tercer milenio a.C. en las estepas asiáticas y en el Próximo Oriente, y jamás se extendió hasta el norte de Europa Occidental, dado que la humedad afectaba a sus piezas encoladas. Por consiguiente, aunque el arco compuesto ofrece muchas ventajas, no siempre superaba a todos los arcos simples.

Merece la pena destacar dos famosas batallas de la Edad Media tardía, en plena Guerra de los Cien Años: Crécy (26 de agosto de 1346) y Agincourt (25 de octubre de 1415). En ambas, el arco largo inglés tuvo un papel destacado. Este célebre arco estaba constituido por una pieza de tejo, fresno u olmo de 1,80 m de longitud. Solo se le ponía la cuerda en el momento de usarlo, y un arquero experto podía encordarlo en menos de tres segundos. Además, la cuerda debía usarse seca, por lo que se la transportaba en una bolsita de tela impermeable.

La batalla de Crécy significó el principio del fin del código de caballería, ya que el ideal de piedad y solidaridad del caballero quedó deshecho al darse la orden de asesinar a la mayoría de los prisioneros y de rematar a los heridos. Además, la caballería demostró no ser invencible ante un ataque de infantería decidido y bien coordinado. Y el arma del infante medieval inglés es el arco largo. En el caso del ejército inglés, al mando de Eduardo III, su arma secreta eran los arqueros, bien provistos de sus arcos largos, quienes se



El maestro Heon Kim demostrando el uso de un arco compuesto coreano

establecieron en una formación en uve a lo largo de la cresta de una pequeña colina. Durante la espera subsiguiente, los ingleses construyeron así mismo un sistema de fortificaciones defensivas compuesto de zanjas, hoyos y estacas afiladas para detener y derribar la caballería enemiga y proteger por ahí derecho a los arqueros. En marcado contraste, como décadas después también les pasó en Agincourt, un gran problema de los franceses era su enorme soberbia. Al sentirse seguros debajo de sus armaduras de 40 kg y montados en sus enormes y poderosos caballos de guerra, los caballeros franceses creían que un ataque a la carga contra los arqueros ingleses sería devastador y definiría el combate en pocos minutos. Craso error, puesto que Felipe VI de Valois, el monarca francés, no organizó sus tropas en forma debida, esto es, dispuso delante de su caballería a 6.000 mercenarios genoveses armados con ballestas, lo cual, llegado el momento, estorbó la carga de caballería. Para colmo de estupidez, dejó a los ballesteros a la intemperie, con lo que, a causa de las fuertes lluvias que cayeron durante la espera, las cuerdas de sus armas se mojaron y quedaron inútiles. En cambio, los comandantes ingleses repartían bolsas impermeables a sus arqueros para proteger las armas de la temida humedad. Así las cosas, la infantería inglesa llevaba las de ganar.

En Agincourt, como en Crécy, los arqueros y el arco largo fueron la clave para que los ingleses ganasen la batalla. De hecho, el mejor alcance de sus arcos (365 m de alcance total, 180 m de alcance efectivo y 50 m de letalidad segura) y el

gran número de arqueros expertos que los ingleses habían venido entrenando desde los días de Enrique II (siglo XIV) diezmaron al ejército francés. Con más detalle, conviene aclarar que, a 50 m, la flecha del arco largo inglés podía atravesar a un hombre y su armadura y salir limpiamente por la espalda, pero, la mayoría de las veces, esto no hacía falta, habida cuenta de que varios cientos de arqueros ingleses, con su impresionante cadencia de disparo de 10 a 12 flechas por minuto, podían aterrorizar a un ejército francés completo, espantar a sus cabalgaduras y desmoralizar a cualquiera que quedase sometido a una lluvia de estos proyectiles letales. Así mismo, los arcos largos tenían potencias de disparo de entre 80 y 150 libras, desempeño que solo quedó superado a mediados del siglo XIX, lo que significa que un hombre enclenque no era capaz de manejar un exigente arco largo inglés. Por potencia de disparo de un arco, cabe entender la cantidad de fuerza, expresada en libras o kilogramos, necesaria para poner la cuerda en la posición óptima para disparar, normalmente a la distancia que separa la mano que sostiene el arco del ojo del arquero. Así, en un arco con, digamos, una potencia de 130 libras, tirar la cuerda hacia atrás equivalía a levantar un peso de 130 libras hasta una altura equivalente, casi como levantar a un hombre adulto con un solo brazo y con todo el peso concentrado en los dos o tres dedos que sostenían el arco. Así las cosas, para usar un arco con buena puntería, hacía falta tener mucha fuerza física. Y, por lo demás, contrario a lo que se cree, el alcance de una ballesta normal no superaba el de un arco largo o un buen arco compuesto, pero sí era igual o mayor su capacidad de penetración a distancias prácticas de combate.

En suma, el fundíbulo, el arco largo inglés y la artillería basada en la pólvora incrementaron sobremanera el poder de la megamáquina bélica con respecto a los tiempos antiguos.

Funcionalidad y estética en la tecnología bélica medieval

El que un artefacto esté concebido para fines bélicos no es sinónimo de falta de estética, habida cuenta de que, a lo largo de la historia, han abundado las armas que son bellas y funcionales a la vez. Botón de muestra, reparemos en una pistola alemana Luger, un objeto bello, sin duda, que contrasta sobremanera con los objetos industriales producidos a partir de las postrimerías del siglo XVIII. En el caso de la Edad Media, pensemos en las magníficas espadas y los cuchillos de acero de Damasco, al igual que, en el ámbito literario, en las espléndidas armas y armaduras de las fuerzas de la luz en la obra magna de John Ronald Reuel Tolkien, *Lord of the Rings*, todo un portal para adentrarse en el mundo medieval, máxime que la Tierra Media de Tolkien no es otra cosa que Europa, como han demostrado los investigadores de la obra tolkieniana. Es decir, el armamento de las nobles razas de la Tierra Media: elfos, gondorianos, rohirrim y enanos, que el cine ha plasmado bajo la dirección de Peter Jackson.

El filósofo español Carlos París brinda un excelente análisis de los múltiples aspectos de la tecnología bélica o, con más precisión, de la polemotecología. Para comenzar, aclara que las armas no actúan solas, que la influencia de estas sobre la conducta, la psicología y la concepción misma de lo humano es un ejemplo llamativo de la sinergia existente entre el ser humano y el mundo artificial, un rasgo siempre presente en nuestra historia. Sirva de ejemplo sobre esto, desde la literatura, el episodio, relatado por Apolodoro, en el que Aquiles, recluido en el gineceo por su madre para evitar su muerte en el campo de batalla, se lanzó sobre las armas ofrecidas por Odiseo, a diferencia de sus compañeras de reclusión, apenas atentas a los objetos de adorno femenino. En otras palabras, este relato ilustra la influencia del instrumento sobre la conducta humana en la forma de afición e, incluso, amor por las armas. Así las cosas, en la historia de la cultura, tal afición y amor explican bien la tendencia constante a embellecer



Cuchillo de acero de Damasco

los objetos representativos de la tecnología bélica, de lo cual la Edad Media es bastante ilustrativa. De esto, la obra magna de Tolkien recoge bien lo antedicho. Veamos.

Comencemos con las espadas. En dicha obra, hay ciertas espadas famosas, como Andúril y Glamdring, pertenecientes a Aragorn y Gandalf, respectivamente. Es obvio que Tolkien cuidó todos los detalles, dado que las armas de las fuerzas de la luz combinan funcionalidad y estética. En cuanto a las espadas, su funcionalidad implica que la hoja sea ligera, algo bueno para el puño; que la empuñadura se ajuste al puño del guerrero y sirva de guarda entre la mano y la hoja; que, si un enemigo golpea el brazo de la espada con su escudo, no pueda aplastarle los nudillos al portador de la misma; que, si la guarda tiene forma de cruz, sea imposible que la hoja enemiga se deslice hasta la mano del guerrero. Además, el pomo sirve de contrapeso y de arma contundente a la vez. Y no puede ser demasiado grande para que no estorbe al combatiente si dobla la muñeca, puesto que se le podría enganchar el pomo con el brazo. Pero, desde luego, no falta la función decorativa al tener el pomo incrustaciones, grabados y joyas. En general, la espada era siempre un arma de prestigio y símbolo de alto rango. En el caso de los elfos de Lórien, el filo de sus singulares y bellas espadas, mitad hoja y mitad empuñadura, se curvaba hacia la punta en vez de disminuir de grosor como en una espada normal, lo cual permitía que la hoja no perdiera potencia a la par que extendía el borde cortante. Así mismo, estas espadas eran capaces de resistir el impacto de una armadura a gran velocidad. En fuerte contraste, entre las feas espadas orcas, las de los soldados uruks eran propiamente un bracamarte brutal, que parecía un cuchillo de carnicero con una punta detrás de la hoja para enganchar y apuñalar.

Sigamos con los arcos. En la historia, el arco fue la primera arma sofisticada capaz de atacar más allá del alcance físico normal del guerrero, si bien su uso principal era la caza. En el campo de combate, permitía que el guerrero golpeará a su enemigo antes de que este fuera una amenaza para él. Por tanto, el bando con mejores arcos obtenía casi siempre la victoria, como se vio antes con el arco largo inglés. Así, los arqueros podían reducir la hueste enemiga, por lo que su



Lord of the Rings: Arco, flechas y espada de los elfos

bando, cual megamáquina, contaba con una fuerza mayor cuando llegaba la fase de lucha cuerpo a cuerpo. En especial, los arcos más bellos de la obra magna de Tolkien son aquellos de los elfos silvanos de Lórien, los galadhrim, arcos caracterizados por su gran potencia. En marcado contraste, están los feos arcos de los orcos.

De otro lado, en la épica andalusí medieval, las espadas también recibían su nombre. En especial, en las espadas cuyo nombre empieza por la sílaba *du* hay una etimología árabe, como es el caso de *Durendal* en la *Chanson de Roland*, habida cuenta de que Roland ganó a Durendal al vencer a Yaumont, de acuerdo con el cantar de *Aspremont*, y era incapaz de romperla contra una roca a fin de evitar que cayese en manos del enemigo. Antes bien, quedó hendida la roca de marras sin conseguir mellar la espada, lo cual sugiere su buena factura de acero de Damasco. Lo mismo le pasó al Cid, quien le ganó la espada *Colada* al conde don Remont; y, a Bucar, la espada *Tizona*. Por el estilo, Mahoma adquirió la espada *Ḍū-l-Faqār* al morir su dueño, al-ʿĀṣ b. Munabbih, en la batalla de Badr. Otras veces, el héroe recibe la espada cual recompensa por sus hazañas, como cuando Aimeri obsequia a su hijo

La ballesta revolucionó las posibilidades individuales de matar al enemigo, por lo que cualquier villano inexperto podía asesinar a distancia a un consumado guerrero.

Bovon la espada de Grebe la Belle, o cuando el Cid regala una espada a cada yerno, al igual que cuando Mahoma donó Dū-l-Faqār a su yerno 'Ali durante la batalla de Uḥud. En suma, estos episodios no son exclusivos de la caballería occidental y están bien representados en la literatura popular islámica.

En síntesis, la ornamentación y los nombres dados a las espadas son buenos indicios de la afición y el amor que las armas provocan en los seres humanos, máxime cuando no se renuncia a su funcionalidad. No lo olvidemos: el arte de la guerra es racional y su racionalidad no es antagónica respecto a la estética. Es decir, sin un proceder racional, un ejército sólo puede desembocar en la derrota, cuestión que está bastante clara desde la Antigüedad, como bien lo demuestra la obra de Sun Zi, al igual que las prestaciones que las bellas artes brindan a los guerreros para sobrellevar la tensión propia de la guerra. Aparte de todo lo dicho, la obra de Sun Zi, un filósofo metido a estratega militar, posee un rasgo que refleja así mismo el nexo existente entre funcionalidad y estética en lo tocante a la tecnología bélica, manifiesto en las notas a pie de página disponibles en la edición de Mestas. En efecto, a lo largo de las centurias, fue típico que filósofos y literatos chinos aportasen al tema, como son los casos de Tu Mu (803-853 d.C.), Chia Lin (618-907 d.C.) y Chiang Yu (960-1079 d.C.). Es decir, los chinos no escindían en forma tajante el ámbito marcial del pensamiento y las bellas artes. De manera que, si consideramos esta pista, estaremos mejor preparados para comprender el fenómeno de la guerra con el fin de humanizarla lo más posible, no tanto superarla a causa del hecho de que el cerebro del reptil, base misma de la territorialidad y la agresión, sigue siendo parte consustancial de nuestro cerebro. ■

Carlos Eduardo Sierra C. (Colombia)

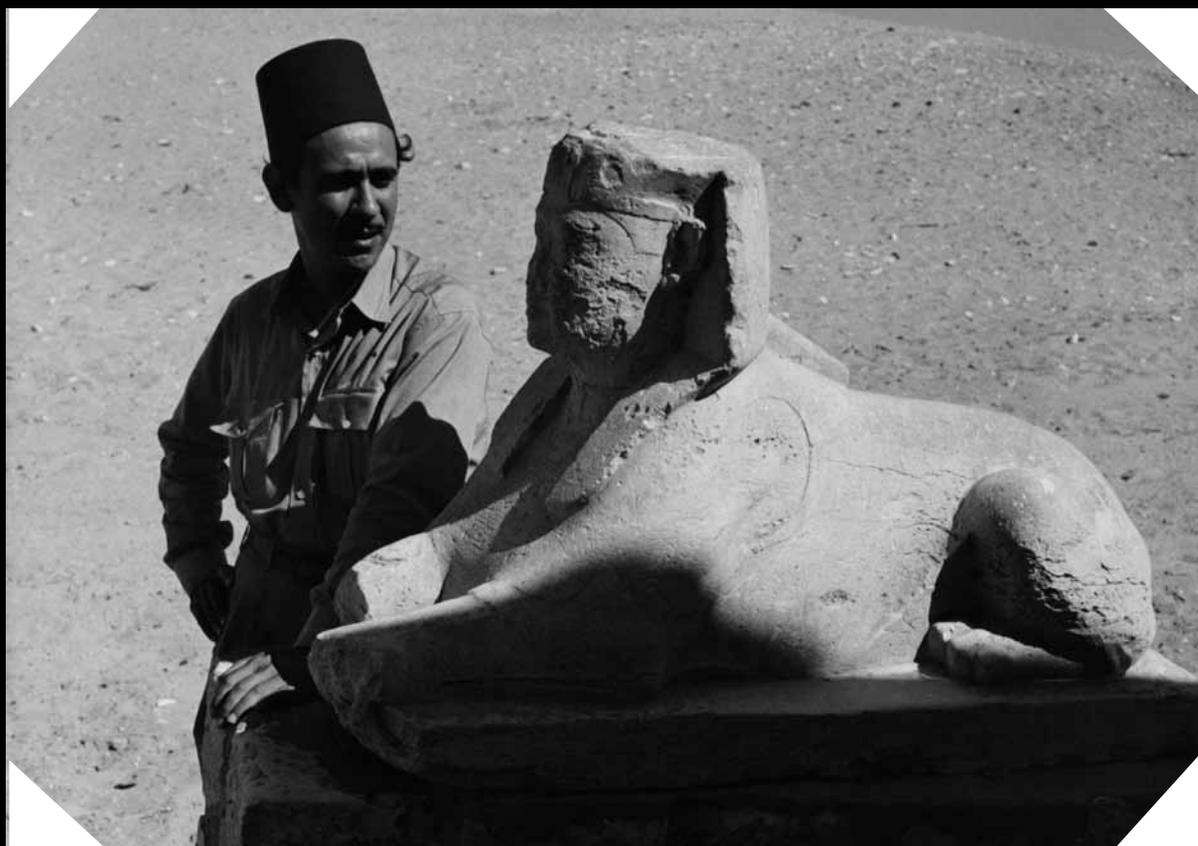
Magíster en Educación Superior de la Pontificia Universidad Javeriana e Ingeniero Químico de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor Asociado de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional de Colombia y autor de publicaciones sobre bioética, historia de la ciencia y la tecnología y educación en medios de Colombia, Venezuela, México, Argentina, Estados Unidos, España y Gran Bretaña.

Bibliografía

- Bradbury, Jim (1999). *The Medieval Archer*. Suffolk: The Boydell Press.
- Bradbury, Jim (2005). *The Routledge Companion to Medieval Warfare*. New York: Routledge.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1999). *Don Quijote de la Mancha*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Cowell, Andrew (2007). *The Medieval Warrior Aristocracy: Gifts, Violence, Performance and the Sacred*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Chevedden, Paul E. (2000). "The Invention of the Counterweight Trebuchet: A Study in Cultural Diffusion". *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 54, pp. 71-116.
- DeVries, Kelly y Smith, Robert D. (2007). *Medieval Weapons: An Illustrated History of their Impact*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Mitcham, Carl (1989). *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Barcelona: Anthropos.
- Nicolle, David y Turner, Graham (2002). *Crécy 1346: Triumph of the Longbow*. Oxford: Osprey Publishing.
- Nicolle, David y Thompson, Sam (2008). *Medieval Siege Weapons (1): Western Europe AD 585-1385*. Oxford: Osprey Publishing.
- París, Carlos (2012). *Ética radical: Los abismos de la actual civilización*. Madrid: Tecnos.
- Quesada Sanz, Fernando (2001). "Fuego griego". *La aventura de la historia*, Año 3, N° 27, pp. 91-92.
- (2002). "Un arma diabólica: la ballesta medieval". *La aventura de la historia*, Año 4, N° 48, pp. 97-99.
- (2008). "El arco en el antiguo Egipto". *La aventura de la historia*, Año 11, N° 121, pp. 176-178.
- (2008). "Cañones gigantes, potencia real". *La aventura de la historia*, Año 11, N° 127, pp. 90-91.
- Settia, Aldo A. (1999). "Creadas para destruir". *La aventura de la historia*, Año 1, N° 6, pp. 78-83.
- Smith Chris (2003). *El Señor de los Anillos: Armas y batallas*. Barcelona: Minotauro.
- Tarver W. T. S. (1995). "The Traction Trebuchet: A Reconstruction of an Early Medieval Siege Engine". *Technology and Culture*, Vol. 36, N° 1, pp. 136-167.
- Tolkien, John Ronald Reuen (2002). *El Señor de los anillos*. Barcelona: Minotauro.
- Toms, Ron (2010). *The Big Book of Catapult and Trebuchet PLANS!* New Braunfels: RLT Industries.
- Turnbull, Stephen y Reynolds, Wayne (2001). *Siege Weapons of the Far East (1): AD 612-1300*. Oxford: Osprey Publishing.
- Vara Thorbeck, Carlos y García Aránguez, Luisa (2008). "Las normas del asedio: ¡Cercados!". *La aventura de la historia*, Año 10, N° 118, pp. 54-60.
- Vernet, Juan (2006). *Lo que Europa debe al Islam de España*. Barcelona: Acantilado.
- Zi, Sun (2010). *El arte de la guerra*. Madrid: Mestas Ediciones.



Leo Matiz y Fernando Botero
en la avenida Jiménez,
Bogotá, Colombia



Leo Matiz en Egipto en 1948

Leo Matiz

poeta de la vida

ALEXANDRA
MATIZ

Leo Matiz, mi padre, fue un poeta de la vida. Su medio de expresión no fue la palabra, fue la imagen, preservada para la eternidad en la fotografía.

La vida de mi padre fue como una caja mágica, repleta de sorpresas. Se extinguió hace más de quince años, cuando decidió emprender su viaje hacia lo eterno.

“He venido a ver el infinito”, afirmó. Su vista sigue captando, con seguridad, la vida infinita que se despliega en otras dimensiones y planetas. Allá donde no se percibe con los ojos ni los sentidos. A mi padre, para percibir, le bastaban los ojos del alma.



Leo Matiz con el pintor y muralista José Clemente Orozco, México, 1943

En 1978 perdió un ojo. Se cumplía así la premonición que tuvo cincuenta años atrás en Nueva York, cuando soñó que un ángel se llevaba su ojo, no por maldad, sino por amor. Era su ojo dominante.

Aquel ojo se fue para dar nacimiento a su ojo divino. Increíble pensar que después del accidente su obra fuera abundante y de magnífica factura. Tomó miles de fotos en México y en Italia. Con solo un ojo... y su tercer ojo: el de la cámara.

Así era mi padre: intuitivo, mágico, valiente, premonitorio. Un genio de la fotografía y un genio de la vida. Así lo vi y así lo amé siempre.

Mucho antes de morir mi padre, me di a la tarea de ser también ese ojo que el ángel se llevó. Con más de 5 mil positivos y 350.000 negativos que hemos logrado salvar, limpiar, preservar, escanear y digitalizar, han transcurrido durante años las arduas jornadas de trabajo de la Fundación Leo Matiz. Dicha organización, con sede en México, deja en alto el nombre de mi padre y su labor. Justo México, el país que tanto amó, que tantos frutos le dio, acoge ahora a su hija y recibe su obra con los brazos abiertos.

En la actualidad se le ha dado el justo valor a la obra de mi padre y se le considera un auténtico

patrimonio de la fotografía latinoamericana y mundial. Son ya innumerables los reconocimientos internacionales. El archivo consta de testimonios gráficos de toda América, parte de Europa y Medio Oriente, lo cual es notable para un fotógrafo de su época. Pocos lograban viajar de manera tan extensa.

Los temas son universales y variados como la vida misma. Esa vida que Matiz vivió apasionadamente: personajes, paisajes, ciudades, guerras y revoluciones, fotografías comerciales, arquitectónicas, industriales, abstractas y surrealistas. Para su lente posaron divas y artistas plásticos, toreros y políticos. También la gente común y sufriente, los olvidados de la tierra, que tanto inspiraron a Buñuel para su célebre película.

También quedó plasmada en su lente la pujante ciudad de Medellín, así como otras zonas del departamento de Antioquia.

Ha sido para mí motivo de satisfacción descubrir a su gente y he quedado maravillada con su Biblioteca Pública Piloto. Por tal motivo, he emprendido un minucioso trabajo para recopilar todo aquello que mi padre atrapó en el tiempo, con su ojo divino, de la hermosa y emprendedora ciudad y su zona aledaña. ■



Leo Matiz y Manuel Zapata Olivella, 1995



El escritor César Uribe Piedrahíta y el pintor Ignacio Gómez Jaramillo



Desnudo, Escuela Bellas Artes, México

[Ir a contenido >>](#)



Pablo Neruda



Pintor y muralista
David Alfaro Siqueiros,
México, 1945



Pintor y muralista José Clemente Orozco, México, 1944



David Alfaro Siqueiros

Mujeres y orquídeas, Medellín, 1946





Pintor Francisco Goitia, México



Marc Chagall, 1942

FRANCISCO LOPERA
EL CAZADOR DE OLVIDOS



ANA
CRISTINA
RESTREPO
JIMÉNEZ

*Tamquam tabula rasa in qua
nondun quidquam scriptum est.*
Aristóteles

La palabra recordar proviene del latín *re-cordis*: volver a pasar por el corazón. ¿Acaso quien olvida se aleja de su propio corazón? ¿Qué sucede dentro del ser humano cuando pierde la memoria?

En el antiguo Egipto, se consideraba al corazón (*ib*) como el albergue de los recuerdos. Los filósofos griegos reflexionaron sobre la memoria y la delgada línea que la separa de la imaginación. En la actualidad, el hombre continúa auscultando ese enigma que nos habita entre la cabeza y el pecho.

Estoy en Monte Delphos, pero no en el mítico lugar donde Edipo rey consultó el oráculo, sino en una finca ubicada al sur del Valle de Aburrá, en la vereda La María, corregimiento de San Antonio de Prado.

En la cima de un cerro, con una privilegiada panorámica del Suroeste, vive Francisco Lopera, neurólogo, líder del Grupo de Neurociencias de la Universidad de Antioquia.

Despojado de la bata blanca que lo inviste como científico, envuelto en una pesada ruana y con un sombrero borsalino, el doctor Lopera vuelve a ser campesino, como sus ancestros. Retorna al nido, fundamental, donde surgieron sus primeras preguntas.

En el año 2010, una entrevista con Pam Belluck, reportera de *The New York Times*, transformó la serenidad de su rutina de investigador *anónimo*. La historia recorrió el planeta: Francisco Lopera lidera uno de los estudios más respetados en la comunidad científica mundial sobre la enfermedad de Alzheimer.

(Es preciso aclarar que, a diferencia del doctor Rodolfo Llinás, quien trabaja en neurociencias básicas, Lopera se dedica a las clínicas).

Estas son algunas memorias de un acólito jubilado y astronauta frustrado, que cambió su fascinación por el espacio sideral por un misterio más cercano: el cerebro humano.

Familia sin memoria

A las 4:30 a.m., Francisco Lopera se levanta a nadar. Durante cuarenta minutos, atraviesa la piscina mientras sus cinco perras guardianas —Juanita, madre de la camada, Cleopatra, Aurora, Sacha y Chavela— corretean por el jardín.

Después se dirige a la SIU, Sede de Investigación Universitaria, el centro de sus estudios, cátedras y conferencias.

Cuando estaba a punto de culminar su residencia en Neurología, el doctor Lopera propuso como trabajo de grado un proyecto para el alivio del dolor de cabeza, basado en acupuntura con terapia neural alemana y auriculomedicina.

Ante el rechazo tajante de sus tutores, se concentró en los pacientes con dificultades del lenguaje, sacó provecho de su consulta como residente e invitó a aquellos que pudieran participar en su proyecto.

En ese contexto conoció el caso que marcaría el rumbo de su carrera. Se trataba de un hombre de 47 años, procedente de Belmira: su familia lo llevó por una forma de demencia que acabó con su autonomía. Lo más inquietante era

que su padre y su abuelo habían padecido lo mismo a temprana edad. ¿Sería una enfermedad de Alzheimer? ¿Cómo era posible, si su aparición suele darse después de los 65 años de edad?

Entre 1980 y 1984, Francisco Lopera comenzó su cacería de casos, su búsqueda incesante. Los fines de semana viajaba a Belmira para entrevistar integrantes de esa familia y escudriñar en sus partidas de bautismo. Al reconstruir su genealogía, halló nueve casos de familiares con Alzheimer.

El rastreo que realizó del origen de estas familias desde 1745 le permitió concluir que el gen procede de España o Portugal y que al parecer se sembró en Carolina, de donde pasó a Angostura, Yarumal, Santa Rosa de Osos y otras partes de Antioquia. En Angostura se rumoraba sobre “la bobera”. En Cedeño creían que era el producto de una maldición de cura.

Conforme avanzaba su investigación, nutría el equipo con enfermeras, psicólogos y terapeutas. El doctor Lopera siempre usa el plural mayestático, como forma de enfatizar que su trabajo no es individual: él es el Grupo de Neurociencias, integrado por cincuenta personas (entre ellas su esposa, Clara Mónica Uribe, terapeuta del lenguaje).

A pesar de haber trabajado en la región desde los ochenta, el equipo tuvo que esperar hasta 1995 para recibir la donación del primer cerebro, el cual permitió confirmar sus sospechas: se trataba de Alzheimer. (Ya cuenta con banco de cerebros).

Alguna vez, una enfermera del grupo que iba a tomar muestras de sangre en Dabeiba fue retenida durante tres días por la guerrilla. A finales de los noventa, la situación de violencia los obligó a suspender las salidas de campo y traer los pacientes a Medellín.

¿Somemos a prueba la capacidad de almacenamiento de su memoria, doctor?

Francisco Lopera: Mi recuerdo más remoto está en Aragón, corregimiento de Santa Rosa de Osos, Antioquia, un pueblo con dos calles y casi 600 habitantes. Conservo una imagen de la nana que vivía en mi casa: cuando yo estaba aprendiendo a caminar, ella se paraba en la puerta de la cocina para impedir mi paso mientras trataba de perseguir a mi mamá, que iba a salir.

La mía era una familia tradicional y religiosa. Mi madre, Blanca, tuvo trece hijos. Nací en 1951, fui su cuarto hijo, el mayor entre los varones. De ella, que aún vive, heredé la sensibilidad.

A mi papá, Luis Emilio, lo llamaban “tres en uno”, porque en un día hacía el trabajo de tres. Como era daltónico, se le dificultaba reconocer los colores; en su almacén de telas mantenía un palo al lado del mostrador para que los clientes señalaran el textil deseado. De él me quedan la voluntad y perseverancia.

Al pueblo solo entraban dos carros: el lechero y un bus de escalera que transportaba gente y mercancía.

En los años sesenta todos hablaban del fin del mundo, la predicción de los secretos de Fátima. Lo bueno fue que mi papá vendió muchos enlatados y velas, porque dizque “todo se iba a oscurecer”. Todos se abastecían. Lo malo fue que yo tenía mucho miedo porque la carretera se acababa en mi casa, tenía la sensación de que vivíamos en la cola del mundo.

Mi anhelo era enterarme poco a poco del fin del mundo, a través de las noticias radiales, para que cuando estuviera cerca nos cogiera preparados. Pero nunca llegó. ¡Nos salvamos!... era una gran ventaja vivir en la cola del mundo.

Nunca supe de cuentos infantiles. En mi casa no había libros. El primero que hubo fue un *Diccionario Larousse* que mi papá le regaló a mi hermana cuando cumplió quince años. Se lo dio como si fuera el contenedor de toda la sabiduría universal, y ella estableció reglas para resguardarlo: había que pedir permiso para cogerlo, lavarnos las manos, no untarse el dedo de saliva para pasar la página, ni abrir la pasta del todo.

Mi papá jamás asistió a la escuela, pero tuvo muy claro que la educación significaba oportunidades. Mi abuelo fue asesinado cuando mi padre estaba muy joven, entonces quedó a cargo de sus dieciséis hermanos. Él pensaba que si estudiábamos tendríamos un futuro menos difícil que el suyo.

Después de cursar hasta segundo de primaria en Aragón, nos fuimos a vivir a Yarumal. Era una metrópolis: ¡había casas de dos pisos! Y un Palacio Municipal con cuatro.

Nuestra nueva casa tenía teléfono; pero como estábamos recién llegados y no había quién

nos llamara, resolvimos que tres de los hermanos saldrían al parque a llamar y el resto se quedaría para contestar. Cambiábamos turnos, así pasaban los días.

Terminé la primaria en una escuela pública y comencé el bachillerato en el seminario de Santa Rosa de Osos: si no querías ser campesino o comerciante, el seminario era tu opción.

Una de las ventajas que me ofreció la metrópolis de Yarumal fue encontrar trabajo como niño: fui acólito en la iglesia por \$30 al mes, y *coloqué* a todos mis hermanos en el mismo oficio.

Mi anhelo era entrar al Seminario de Misiones de Yarumal, pero el párroco me preguntó: “¿Por qué no se va para el Seminario de Santa Rosa?, ¿no le gustaría ser párroco de pueblo?”

Si usted se va a estudiar al seminario de Santa Rosa de Osos, lo jubilo como acólito”, me prometió. Y así fue. Durante el tiempo que estuve interno me pagó \$30 mensuales.

En el seminario dedicaban espacios y horarios obligatorios para la lectura, así conocí a Julio Verne, Emilio Salgari y *El Tesoro de la Juventud*. Con un compañero del bachillerato, creamos un centro literario; leíamos a Porfirio Barba Jacob, Epifanio Mejía, José Eustasio Rivera y Gabriel García Márquez.

Tres años más tarde regresé a Yarumal: había comenzado mi conflicto con la formación religiosa, que insistía en resolver mis dudas a través de la fe.

Alguna vez pregunté cómo era eso del Génesis: si Dios separó la luz de la oscuridad y un par de días después creó el sol, ¿de dónde venía la luz de la que hablaban antes? El cura contestó: “Esa era la luz de por la mañanita”.

Fui el segundo mejor bachiller de mi colegio; en la universidad estaba dentro del promedio.

Siempre quise ser astronauta, me apasionaba todo lo que se publicara sobre platillos voladores, pero entonces leí en *El Espectador* que los ovnis eran producto de la imaginación. Por eso decidí buscar los platillos donde sí estaban: en la mente humana.

Ingresé a la Universidad de Antioquia y estudié Medicina durante nueve años, debido a los paros constantes. Para poder estudiar, trabajaba de 6 a 10 de la noche como profesor en el colegio San Carlos, del cual yo era egresado. Dictaba la

materia que fuera, era cuestión de supervivencia, desde geografía e historia hasta religión, filosofía y física. Pagaban a \$10 la hora.

Estaba en segundo año cuando López Michelsen subió a la presidencia y abrió cupos en las universidades. Dada la alta demanda de profesores que generó la medida, el psicoanalista Juan Fernando Pérez (a cuyas clases yo asistía) me ofreció una cátedra que resolvió todos mis problemas: ¡por cuatro clases a la semana me pagaban \$2.500 al mes!

Joel Otero nos llamó a tres estudiantes de medicina y uno de sociología, y los cinco fundamos la Escuela de Psicología. Un acto completamente irresponsable de nuestra parte. El evaluador, Rubén Ardila, nos cuestionó: “¿No les da vergüenza de que un psicólogo, un sociólogo y tres estudiantes de medicina creen una escuela de Psicología?”. Joel respondió sin reparos: “¡Para vergüenza de los psicólogos!”.

¿Qué es la memoria?

F. L.: La memoria es una función cerebral que se consolida cada vez más con el tiempo. La memoria remota es muy resistente, constantemente se está consolidando a sí misma. La memoria reciente, lo que he vivido hoy, ayer, la semana pasada, es más frágil: esa es la que más se altera con la enfermedad de Alzheimer. En el envejecimiento normal hay algo de atrofia del hipocampo, una estructura importante en la memoria reciente, pero nunca es tan grave como para afectar a la persona en su autonomía.

Cuando inicialmente usted enfrenta el Alzheimer, qué le indica su cerebro: ¿prevenir, curar, detener su progreso?

F. L.: Eso uno no lo programa. A mí no me interesaba la enfermedad de Alzheimer, a mí me apasionaba el lenguaje, saber teórica y científicamente cómo hace el cerebro para manejar el discurso. Cuando yo estudiaba medicina me asignaron un paciente para estudiarlo, hacer un análisis de caso y presentarlo. Me tocó uno con afasia: un señor que había perdido el lenguaje. Solo tenía una palabra: “mananda”. ¿Usted cómo se llama? “mananda”; ¿dónde vive? “mananda”; cuénteme de uno a diez [el doctor

cuenta moviendo sus dedos]: “mananda, mananda, mananda”... ¿Cómo es posible que se pierda el lenguaje de esa manera por una lesión cerebral?! Me impresionaba que el centro de las palabras estuviera en el cerebro. El paciente creía que estaba hablando perfecto. En otro caso, de Apartadó, su familia explicaba: “Vea, doctor, este se emborrachó, bebió tres días, y amaneció gringo”. Hay muchas variedades de trastornos del lenguaje, dependiendo de qué área se afecta en el cerebro. Los pacientes le plantean a uno preguntas que lo inquietan y lo dirigen hacia la ciencia. Uno quiere entender un fenómeno, así no tenga la solución.

Usted ya sabe qué pasa en esa unidad sellada. ¿No siente miedo?

F. L.: ¿Miedo de qué? Más que miedo, se desarrolla un sentimiento de admiración. ¿Cuándo te sientas a reflexionar, a maravillarte de la capacidad de hablar? Te parece muy natural. Con un trauma craneano, una hemorragia, un tumor, un meningioma, uno puede sufrir una alteración y destruir el lenguaje.

De todas las funciones del cerebro humano, ¿cuál es la que más lo asombra?

F. L.: Sin duda, la función reina es el lenguaje. Probablemente la capacidad de razonar, de pensar, es superior al lenguaje en tanto este es solo un instrumento para comunicar lo que se piensa. El lenguaje es la capacidad que más puedo comprender desde el punto de vista anatómico y funcional; estamos muy lejos de entender cómo piensa el cerebro, cómo marca la diferencia entre el hombre y los demás animales. Los animales viven pero no pueden hablar de su experiencia vivida, el hombre sí.

Desde lo científico y desde lo empírico: ¿qué necesita un ser humano para formar su lenguaje?

F. L.: Desde lo científico, necesita dos condiciones: tener un cerebro de homo sapiens y estar inmerso en un mundo de hablantes. Si tiene el cerebro pero no los hablantes, jamás podrá desarrollar esa habilidad. Y si no tiene cerebro de homo sapiens tampoco lo logrará. No entiendo a qué te refieres con lo de empírico...

No todos alcanzamos el mismo nivel de complejidad en el lenguaje, a pesar de tener cerebro de homo sapiens y movernos en un mundo de hablantes...

F. L.: El lenguaje es solo uno, y hay unos matices enormes entre quienes tienen una muy rica o una muy pobre capacidad lingüística. Lo fundamental es que tenga léxicos y estructuras semánticas y sintácticas. Quien tiene una capacidad como la del escritor o la del poeta está en un nivel superior, pero no hay mucha diferencia entre el lenguaje de un campesino, que no tiene la capacidad de expresarse de esa manera, y el de un poeta: desde el punto de vista científico, es lo mismo lo que pasa en el uno y en el otro.

[El doctor Lopera interrumpe: “Albeiro, por favor, prendete el reflector”. Durante el día, uno de sus hermanos cuida del Monte Delphos. Al atardecer, regresa a su casa en el centro de Medellín].

¿El desarrollo del lenguaje no depende de la acumulación de palabras, de la sofisticación de un banco de memoria que podría ofrecer, por ejemplo, una buena educación?

F. L.: Lo realmente fundamental del lenguaje es la sintaxis. Lo más extraordinario es que un niño de tres años tenga sintaxis sin haber pasado por clases de gramática, sin noción de cómo se construyen las oraciones, de qué son verbos, sustantivos, adjetivos. Los usa adecuadamente, de manera natural, solo con la experiencia de estar en un medio de hablantes y tener un cerebro de homo sapiens. Eso es un hecho extraordinario en la evolución de las especies. Si un niño de tres años no tiene sintaxis, quizá tiene algún problema en su cerebro, porque la sintaxis no se aprende, se desarrolla. Entre [Jean] Piaget y [Noam] Chomsky se desarrolló el llamado “Debate del siglo” sobre ese tema: Piaget pensaba que el lenguaje era otra función cognitiva que se aprendía, y Chomsky decía que el lenguaje no se aprende sino que se desarrolla, y es una función independiente, muy relacionada con las demás —con la memoria, la atención—, a tal punto que se puede desarrollar el lenguaje de manera extraordinaria aun teniendo retardo mental, o se pueden tener todas las

Por más racional que tú seas, el cerebro emocional a veces se impone, con eso no hay que pelear. [...] Por más que sepas sobre la depresión, no dejas de sentir tristeza.

funciones cognitivas bien desarrolladas teniendo un retraso importante en el desarrollo del lenguaje.

¿Eso incluye otras formas del lenguaje que desarrollan sus propias sintaxis, reiteraciones, por ejemplo el arte?

F. L.: Esas son formas particulares del lenguaje que no tienen la estructura del lenguaje articulado que utilizamos para dialogar. Yo me refiero al lenguaje que representa con palabras todas las cosas del mundo y sus relaciones. El poder hablar de las cosas en su ausencia es una ventaja enorme, el haber inventado la palabra como símbolo que reemplaza los objetos. Pero el verdadero avance fue cuando se inventó el verbo, eso disparó las posibilidades de referirse al mundo. Cuando el hombre no tenía sintaxis y solo tenía léxico podía hablar de “casa”, “bonita”, “grande”, pero con el verbo pudo construir infinitas oraciones usando dos o tres palabras. “Pedro come frutas”, “Pedro recoge frutas”... El lenguaje fue un disparador impresionante de la evolución, cambió la historia del mundo. Y eso apenas lleva 150 mil años.

¿El cerebro humano ya alcanzó su desarrollo máximo?

F. L.: A veces, cuando quiero quitarme un problema muy grande de encima, lo ubico en la evolución: la Tierra tiene 4.600 millones de años; en los primeros mil millones no hubo nada, solo montañas volcánicas en erupción, y en los siguientes tres mil millones solo hubo bacterias, organismos unicelulares. En los últimos 600 millones de años aparecieron los organismos multicelulares (insectos, peces, aves). Los homínidos aparecieron hace veinte millones. El *australopithecus africanus* hace cinco millones de años. ¡El homo sapiens hace 150 mil! El hombre empezó a escribir y leer hace cinco mil años. Entonces, mirado en ese contexto, esto acaba de comenzar, estamos empezando a pensar. Mira los tiempos tan

grandes para que pasen esas evoluciones. Se cree que esto que ha sucedido es un azar, que solo pasó en la Tierra y va a desaparecer. A mí me fascina la idea de que no solo exista vida en esta tierra, que haya otras opciones. Mientras el planeta resista, habrá inteligencia, habrá desarrollo. Y el cerebro seguirá evolucionando.

¿Cómo definir el pensamiento?

F. L.: Es uno de los productos más elaborados de la evolución: la capacidad de poner en relación los procesos cognitivos, eso que uno hace con ese instrumento que es el lenguaje. Se puede pensar con imágenes, de muchas formas. Hay un pequeño texto de Goethe que se llama “La Naturaleza”: ese es el dios en el que yo creo.

¿Cómo es su Dios?

F. L.: Depende de qué dios [¡se ríe!]. Mira el nombre que tiene esta finca: Monte Delphos. Hace unos cinco años estábamos en una reunión familiar, cantábamos *Cómo no creer en Dios*, y todas mis hermanas voltearon a mirarme, muertas de risa, mientras yo también cantaba.

En la cabeza del ser humano caben Dios, Apolo y Zeus. ¿La religión es un hecho cultural o el cerebro tiene un papel determinado?

F. L.: Creo que uno tiene una necesidad de negar la mortalidad. En la práctica, nadie cree que se va a morir: cuando alguien cercano se muere lo que más impacta es que uno también se puede morir. Todos sabemos que somos un ser para la muerte, aunque lo olvidemos a diario. El cerebro tiene un mecanismo de defensa, una sensación de eternidad, para defenderse de la angustia de la muerte. Yo creo que hay algo en el cerebro que es la consciencia de existir. El hombre es el único animal que sabe que es un ser para la muerte, de resto los demás animales simplemente viven, tienen cognición, sentimientos, como nosotros, aunque carezcan de un lenguaje verbal. Sin duda, hablamos de una función cerebral; el cerebro está construido y funciona para no estar a toda hora preocupado por la muerte, y eso está relacionado con los sentimientos religiosos, con la creación de ideas sobre el mundo. El cerebro es el que interpreta al mundo. Otra especie no podría construir un mito de vida eterna.



ENFERMEDAD DE ALZHEIMER

Un cerebro normal pesa 1.400 gramos. Uno con Alzheimer es atrófico: pesa entre 800 y 1.000 gramos.

La enfermedad de Alzheimer puede ser genética o esporádica. La primera, hereditaria, se presenta principalmente en jóvenes. La segunda es tardía y no tiene qué ver con antecedentes familiares.

Es posible detectar el Alzheimer hereditario por vía intrauterina o desde el nacimiento. Es una herencia dominante de penetrancia completa: quien vive lo suficiente, lo desarrolla.

En 2012, los investigadores de la SIU demostraron que existe un Alzheimer preclínico, que no revela demencia ni deterioro cognitivo leve, y cuya incubación silenciosa en el cerebro es detectable.

Desde diciembre de 2013, en Medellín se adelanta un estudio con trescientas personas sin síntomas, que tienen el gen del Alzheimer hereditario. La meta es obtener indicadores de respuesta positiva que disminuyan el amiloide (basura protéica que se acumula en el cerebro en presencia de la enfermedad) y ensayar un nuevo medicamento.

Pero hay quienes interpretan el mundo al margen de la religión...

F. L.: La ciencia lo hace así, busca interpretar el mundo con la razón. Trato de hacerlo cuando estoy trabajando en cuestiones de ciencia, pero obviamente el mundo puede tener otro tipo de interpretaciones, porque los sentimientos, las emociones, son fenómenos que se sufren o se gozan pero no se analizan. Se analizan si estás interesado en saber cómo funciona eso. Las emociones, de todos modos, lo dominan a uno. Por más racional que tú seas, el cerebro emocional a veces se impone, con eso no hay que pelear, a veces hay que hacerle caso. Por más que sepas sobre la depresión, no dejas de sentir tristeza. Tal vez, tratas de encontrar la mejor solución.

¿Considera alguna emoción o sentimiento como determinante en la vida?

F. L.: La pasión. Y el asombro. Quien tiene capacidad de asombro siempre sentirá fascinación frente a la vida. Cuando terminé la residencia de Neurología, vi mi primer paciente por petición de Juan Fernando Pérez: era un señor que había tenido un accidente, se golpeó la cabeza y perdió la memoria de las caras. No reconocía a sus hijos. Sólo reconocía a su mujer por la voz.

Todas las mañanas te levantas, ves al otro ¡y no te asombras!

¿Se ha mirado hacia adentro, es decir, ha observado desde lo científico su propio comportamiento?

F. L.: Como cualquier mortal que no sabe qué le está pasando. Solo hay una diferencia, muy simple: tengo una compañera, neuróloga, Margarita Giraldo, con la que fui al congreso de neurología en Cartagena. Al regresar a Medellín, me dijo: “Mira, me dio un dolor de cabeza tan fuerte en el vuelo, que creo que tengo un aneurisma”. Se hizo los exámenes y tenía dos. El aneurisma era delicado, peligroso. La operaron y salió bien. Ese tipo de cosas se podrían mirar hacia adentro.

¿Le preocupa el fin del mundo?

F. L.: Yo me acuerdo de que el agua llegaba a mi casa por una bomba de esas que requieren un hueco en la tierra, se mete un tubo y se bombea. De niño me tocaba bombear: marcaba la poceta

con una barra de jabón, y cuando terminaba de bombear le entregaba a otro hermanito. Un día, mi mamá estaba lavando y le pregunté: Madre, ¿cómo es el mar?, “¡ah! el mar es muy grande”, ¿y es muy hondo?, “sí”, ¿pero qué tan hondo es?, “es demasiado hondo”, pero cómo: ¿dos, diez pocetas de estas?, “mucho más hondo”, ¿un millón de pocetas? Finalmente me dijo: “Es tan hondo que no tiene fondo”. Yo tenía la sensación de que el mar era infinito. A ella también le preocupaba el fin del mundo, un día cualquiera en que se apagaría el Sol. El mayor peligro es que el hombre acabe con el mundo; el segundo, que se agote el Sol o que haya un fenómeno astronómico que acabe con la Tierra, que dentro de las normas de la física puede suceder.

Cae la noche en Monte Delphos; salimos a caminar. Atrás quedan el quiosco de dos pisos, la piscina, la parrilla... las evidencias de que, a veces, la neurología se puede olvidar.

Entre la arboleda, Francisco habla del placer de bailar: “Me gusta el vallenato, lo aprendí a querer en Acandí, Chocó. Bailo salsa, *paseíto*, merengue, bolero. Quiero aprender a bailar tango”.

La brisa nocturna arrastra aromas confusos, de la huerta, de los San Joaquines, de árboles jóvenes y viejos. Nada le agrada tanto como jardinear los fines de semana.

De repente, el silencio. El bosque, la noche, la oscuridad, evocan la *tabula rasa*... la meta máxima de la enfermedad de Alzheimer.

Me detengo en una roca. En la orilla del camino, un destello: es un gusano de color verde fosforescente que cruza con dificultad entre el musgo, cual luciérnaga condenada a reptar. Miramos con curiosidad. “Jamás había visto uno así”, exclama él. (¿O fui yo?). Francisco se inclina y, sin suerte, intenta tomar una foto con su celular.

No sé si he recordado toda la entrevista, cuánto volvió a pasar por mi corazón. Tal vez, parte de lo que usted acaba de leer es el producto de mi imaginación.

Sin confianza en mi memoria, me aferro a una certeza: Pacho Lopera, el científico, el ser humano, es difícil de olvidar. ■

Ana Cristina Restrepo (Colombia)

Periodista independiente y profesora de la Universidad Eafit.

Carátula

ILUSTRACIÓN: ANA MARÍA CADAVID

Para Ji-boon, con el amor de un padre

SELNICH
VIVAS
HURTADO

El hijo se acomodó en la silla para escuchar atentamente las instrucciones de la madre:

- Estoy abatida con tanta vida.
- No te entiendo. Eres joven, hermosa y tienes poder.
- Quiero descansar.
- ¿Qué te impide hacerlo?
- Me falta la capacidad, la resolución.
- ¿En qué te puedo ayudar?
- Necesito completar una historia.
- ¿Cuál historia?
- La sabrás cuando ella haya terminado conmigo.

La madre vertió el veneno en un vaso de agua fresca. Bebió de un trago, sin pausa, avivando el misterio en los ojos del hijo.

Desde el cuarto de la madre se escuchaba la música latina que tanto le alegraba sus resentimientos. La carta de despedida estaba sobre el noyero, firmada. Allí no se detallaban las razones. Allí exclusivamente se nombraba al hijo como único heredero y como nuevo Gerente General de la Editorial Kim Pap.

- ¿Y si no funciona? —el hijo la miraba y se llenaba de emoción.
- Me tienes que dar otra dosis y otra más —el hijo, sin abrir los ojos, creía escuchar a la madre aún viva presentándolo como nuevo Gerente.
- ¿Estás segura?
- Feliz. En diez minutos sabrás de qué se trata.
- ¿Te estás yendo?
- Muy lejos, allá me encontraré con mi mejor amiga.
- ¿Cuál amiga?
- Ya me empiezan a afanar los recuerdos. Son imágenes repujadas con violencia de un lado para otro.



—Parece que vas a vomitar. ¿Qué hago?

—Alcánzame el balde y la otra dosis.

El balde no fue necesario. Apenas eran náuseas. La madre no vomitó y el hijo le ayudó con la segunda dosis. Le daba sorbitos y le sostenía la boca cerrada para que no los devolviera. Después de cada sorbo, la besaba.

—¿En qué piensas, ahora que sabes que te vas?

—En ti sobre mis imágenes blancas.

Hubo un largo silencio. El hijo limpió las comisuras de los labios de la madre. La volvió a besar. Ella se defendió:

—Tengo una tarea para ti.

—¿Cuál?

—Quiero que le arranques la carátula a mi último libro. Hay un ejemplar de prueba en mi cuarto.

—¿Quieres que se la cambie? Si no estás feliz con ella, puedo hacerte una nueva carátula o prepararte una nueva edición.

—Haz lo que te estoy diciendo. Con ideas originales jamás llegarás a ser un gran editor. Quiero que le arranques la carátula. El libro tiene más sentido sin carátula, refilado finamente, vuelto en hojas sueltas. ¿Lo harás?

—Sin falta. ¿Algo más?

—No. No. Necesito la tercera dosis.

—¿Estás preparada?

—Desde que tú viniste al mundo.

La madre dejó correr casi todo el líquido por el cuerpo, miró al hijo y le dijo:

—Nunca olvides que te arrebaté de la muerte y te traje a esta vida...

El hijo vio un cuerpo joven y deseable que se doblaba sobre la mesa; parecía una invitación a la danza. Le palpó la respiración y el pulso y luego, antes de abrazarlo y acariciarlo por la espalda y el pecho, comprobó si realmente estaba muerto. Lo cubrió de besos varias veces. Se acostó sobre el cabello liso y brillante y no se contuvo de apretarle los senos como lo hacía cuando era niño, jugando con los pezones entre los dedos. Se diría que intentaba revivirlo y al mismo tiempo acicalarlo para el viaje. Un impulso inexplicable lo obligaba a desnudarlo y a admirarlo en sus formas, demasiado juveniles para ser una madre. Le pareció que no tenía rastros de haber parido un hijo y que más bien se había mantenido muy conservado en la adolescencia. Las toallas blancas para limpiar el cadáver estaban dispuestas en el toallero. Así mismo los aceites y la fragancia de albahaca y jengibre. Al lado de la puerta del baño, en un armario que nunca había abierto, encontró el traje coreano ancestral, cosido por la madre a lo largo de los años. No tuvo mayores dificultades para vestirlo, maquillarlo y acostarlo. Miró el cuerpo disfrazado con orgullo. Se sentía frente a su propia obra. Encendió la lámpara del nochero y abrió las ventanas para airear el cuarto de la madre.

En la mesita de noche, junto a la lámpara, estaba el libro, todavía empacado. No había sido leído en absoluto. Y, por lo que sentía, era el único ejemplar que habían impreso hasta ese momento. Lo palpó con miedo, tentado a no cumplir el deseo de su madre. Le dio vueltas y admiró el nombre de la autora: Kim Sung Hee. Admiró el título en letras azules oscuras, grandes: *¿Qué esperas?* La obra había sido anunciada como el próximo *best-seller* de nuestro sello editorial. La

estrategia comercial había sido diseñada perfectamente. La muerte de la autora despertaría la curiosidad del público femenino. Él, por el contrario, nunca había creído en el talento de su madre. Jamás había leído sus libros. Nadie podía leerlos, eran simplemente incomprensibles. Y los manuscritos jamás se daban a conocer con anterioridad al lanzamiento. Era una extrañeza que, en esta ocasión, ella hubiera pedido que mutilara y leyera el ejemplar de prueba. Estaba en sus manos estropear un éxito comercial, por voluntad de la madre. Rasgó el empaque sin rayar la carátula. Arrancó la funda de plástico y palpó cada detalle con las yemas de los dedos: el plastificado mate y las letras destacadas en brillo UV, las puntas, el encuadernado. Olió el libro, aspiró el perfume de sus silencios. Con la misma meticulosidad retiró la cintilla que mantenía el libro cerrado: *El secreto mejor guardado de nuestra autora*. Por qué, se preguntó, por qué quería cortar con su propio éxito. Por qué quería que yo dañara lo que sus manos hicieron con tanto esmero. Abrió el libro. En la primera solapa vio la foto de la madre, mucho más hermosa y atrevida que la mujer que acababa de morir. Una breve biografía acompañaba la foto. La fue leyendo y sufriendo: “Kim Sung Hee fue editora y artista plástica, heredera de una tradición ancestral. Madrastra de Kim Kyu Chong, único hijo del artista Hiroshi Yamauchi, quien estuvo al cuidado de esta obra más de veinte años”. Leyó sin darse cuenta de que leía por primera vez su propio nombre en un libro impreso. Kim Kyu Chong le resultó ajeno, desconocido. Y la palabra madrastra no le provocó ninguna reacción particular. Mucho menos el nombre de Hiroshi Yamauchi.

Kyu Chong volvió a leer la solapa y sin darse cuenta soltó el libro y se puso a mirar el cadáver emperifollado. Sacudió a Sung Hee una, dos, tres, cinco veces, le gritó y lloró entre sus cabellos ya fríos, rígidos. Luego la besó en una boca ácida y amarga y le prometió encontrar al tal Hiroshi Yamauchi. Recostado al lado de su madre, se dejó llevar por el sueño y el extrañamiento de no saber realmente quién era Kim Kyu Chong.

Al filo del amanecer, como de costumbre, se duchó, se tomó un té de ginseng en una copita de porcelana, se comió una porción de *kim pap*, de las que su madre solía dejar en la refrigeradora, y se dispuso a leer. ¿*Qué esperas?* seguramente contendría la historia completa de Hiroshi Yamauchi. La primera página estaba en blanco, pero había sido grafada con gran maestría, a mano y con un objeto diminuto y romo. Las imágenes eran solo perceptibles al tacto. ¡Vaya, qué lisura!, se dijo Kyu Chong orgulloso, por primera vez, de la creatividad de la madre. Se sintió también autor del libro. Pasó la hoja y se encontró con otra página en blanco, con otras imágenes visiblemente ocultas. Pasó la hoja y lo mismo, pasó dos hojas y lo mismo, pasó varias hojas y lo mismo. Se trataba de una broma: una obra maestra en blanco sobre blanco. Dobló el libro por un borde y dejó correr velozmente las páginas, sintiendo un movimiento de hundimientos y ascensos, un relieve de la memoria. Ciento noventa y dos páginas completamente invisibles al lector, solo legibles al tacto y a la memoria. ¡Vaya, qué ingenio, una historia para ciegos videntes!, se dijo mientras iniciaba su *notebook*, ansioso por buscar información sobre el misterioso personaje.

“Hiroshi Yamauchi”, escribió en un buscador coreano. Había miles de Hiroshi Yamauchi en el mundo. Volvió a buscar, esta vez con la opción de imágenes,

“obras del artista Hiroshi Yamauchi”. Aparecieron decenas de fotografías de objetos en papel blanco. Papeles de todas las texturas, de todos los grosores y brillos, siempre en blanco, doblados, plegados, grafados, troquelados. El alfabeto había sido confinado a su mudez espacial, anterior al lenguaje. ¿Quién era Yamauchi? Buscó por biografías en la página de la Biblioteca Nacional. No encontró nada. Buscó en Wikipedia. No encontró nada. Buscó por noticias y aparecían las mismas obras en papel blanco. ¿Quién es este Yamauchi?

Al llegar a las instalaciones de la Editorial Kim Pap, ordenó una reunión inmediata en la oficina de su madre con los empleados administrativos de alto rango y los jefes de área. Sin comunicar el deceso de la madre, les leyó la carta en la que se le nombraba nuevo Gerente General. Luego les dijo que la doctora Kim Sung Hee no regresaría. Ninguno pareció sorprenderse. Hubo un murmullo comprensivo. Luego les preguntó por Hiroshi Yamauchi. Quiero todas las cuentas que tengamos con este proveedor. Sin mucho revuelo, le informaron que jamás habían tenido negocios con ese japonés. Tampoco lo conocían, o por lo menos no personalmente, dijo la jefa del área de artes y diseño.

—¿Qué sabes de él? —preguntó Kyu Chong, el nuevo gerente.

—No mucho —le respondió—; que hace figuras blancas sobre papel blanco, una variante del origami. Nada más.

—Entonces, les ordeno que me busquen el teléfono, la dirección o el correo electrónico de Yamauchi.

Kyu Chong se sentó en la silla de su madre y gritó:

—¡Ahora mismo!

Era la primera vez que ocupaba el escritorio de la Gerencia. La oficina absolutamente pulcra y ordenada tenía, no obstante, un pequeño templo de fotos en el que la madre se había dedicado a idolatrar al hijo en todas las etapas de su crecimiento. En ninguna foto el niño aparecía acompañado de otra persona distinta a Sung Hee. Era efectivamente un hijo educado para el amor exclusivo de la madre. No hubo padre, ni familia distinta a la figura de Kim Sung Hee.

Contrario al álbum de fotos era el computador. Cubierto con un forro fucsia, tenía una clave secreta que Kim Sung Hee se había reservado. Pero a Kyu Chong no le fue difícil suponer cuál era esa clave. Probó con el nombre de Hiroshi Yamauchi y de inmediato se inició el computador. Hizo una búsqueda rápida en los dos discos duros del computador y por ningún lado apareció archivo, carpeta o información sobre Hiroshi Yamauchi. Así que no esperó más. Salió de la oficina y se fue directo a la central de policía de Pu Sang.

Allí nadie se asombró con su presencia, tal vez con su retraso. Algunas preguntas y algunas búsquedas en los archivos y, por último, una lista larga de Hiroshi Yamauchi, entre muertos, jovencitos drogadictos, niños prostitutos y hasta asesinos y violadores. No tenían información sobre ningún artista con ese nombre. Pero sus obras aparecían en la red.

—¿Sí?, entonces, es muy fácil —dijo un oficial.

Hicieron *click* en una hoja llena de huecos y chorros de luz y verificaron el origen del dominio de la *website*.

—¡Ah! —exclamó el oficial—. El artista Hiroshi Yamauchi está en prisión. Volvieron a revisar los archivos, ahora en la lista de condenados y, efectivamente,

apareció el Hiroshi Yamauchi buscado. Preso, condenado a cadena perpetua por un homicidio doble. Lleva veintidós años en prisión, dijo otro policía.

—Necesito hablar con él —Kyu Chong se veía muy afectado. Su edad coincidía con los años de condena del buscado Yamauchi—. Soy editor y quiero imprimir un libro con reproducciones de sus obras de arte.

—No depende de nosotros —agregó el oficial—. Hablaremos con la penitenciaría.

A las dos de la tarde, Kim Kyu Chong, Gerente General de la Editorial Kim Pap, tenía una cita, bajo un verano asfixiante, para hablar con el artista Hiroshi Yamauchi en una de las cárceles de la ciudad. El director de la cárcel, Lee Min Ho, lo recibió en una oficina abarrotada de libros, entre ellos algunos de la Editorial Kim Pap.

—Usted es la segunda persona que solicita una audiencia con Hiroshi Yamauchi. La primera fue una mujer, también editora, hace unos ocho años. El recluso rechazó la visita en aquel momento. Hoy hará lo mismo, se lo aseguro.

—Pero mi caso es diferente —Kyu Chong le mostró *¿Qué esperas?*, sin la carátula, por supuesto, refileado delicadamente por el borde de la encuadernación; eran hojas sueltas—. Creemos que es una obra del señor Hiroshi Yamauchi. Si pudiéramos leerla, entenderla, nos gustaría publicarla.

—Es posible que sea de Hiroshi Yamauchi —Lee Min Ho ya había visto hojas semejantes—. Hiroshi Yamauchi ha pasado su larga existencia en la cárcel grafando, rayando, doblando hojas de papel, inventando un juego para niños que nosotros no sabemos jugar. Se ha ensimismado tanto en su locura que ha bloqueado el cerebro contra cualquier idioma alfabético. El trabajo artesanal le robó, le extirpó, las palabras. Se trata de una involución, verá, pasó de ser un hombre elocuente y ágil con las letras y los tipos, a inventar un código invisible que les impide a los humanos comunicarse con él. Una lengua interior que no puede ser aprendida. Es bueno que sepa que se trata de un caso especial, de un extranjero brillante. Los reclusos que llegan a esta penitenciaría son personas que han demostrado muy buen comportamiento y que se caracterizan por ser cultos, educados, aunque claro, usted lo debe suponer, son asesinos, criminales. Hiroshi Yamauchi fue condenado por un homicidio doble. Conozco en detalle el caso y me cuesta trabajo asociar la imagen del asesino con la del artista, la del amigo de infancia con la del monstruo. Mató, es lo que sabe la policía. Yo, en cambio, conozco al hombre sereno, al monje budista y al excelente compañero de trabajo, ahora, mudo. ¿Sabía usted que se cortó la lengua? Hiroshi Yamauchi ha sido mi mejor asistente en el taller de impresión que...

Kyu Chong quería entender, pero no lo lograba. Su gesto de confusión tampoco sorprendió a Lee Min Ho. Por eso comenzó de nuevo:

—Esta es una cárcel, pero tenemos un pabellón que es una imprenta. Allí trabajan los mejores seres humanos condenados a cadena perpetua. El oficio de imprimir libros es una redención educativa, además es útil para la sociedad. Podemos formar lectores, gente sensible al arte. Aquí se aprende lo difícil que es pensar, lo doloroso que puede ser juntar una letra con otra y con otra hasta formar una pequeña palabra y, con el tiempo, a veces meses y años completos, libros. Me imagino que usted sabe cuántos días le cuesta a un preso armar con

tipos de metal, letra a letra, las palabras que componen el material verbal de una página. Tres días de quince horas de trabajo, sin contar los errores, pues cuando descubrimos un tipo mal colocado o la falta de una letra o de un signo, obligamos a los reclusos a repetir la labor completa. No permitimos erratas. Nuestra prensa es muy antigua y nos fuerza a hacer el trabajo manualmente. Pero de eso se trata, de regenerar lo humano con esfuerzo del intelecto. Si trabajáramos con computadores, como ustedes, nos ahorraríamos el dolor del pensar. El peso de las letras ayuda a sanar en esta penitenciaría. Si desaparecieran las búsquedas desesperadas de una *a* minúscula, de una *Z* capital, de una interrogación con punto final o las trampas de palabras homófonas y homónimas, el recluso no llegaría a conocer la esencia de su culpa, que está en las trampas del lenguaje. Así fue que llegué a valorar el trabajo de Hiroshi Yamauchi. Fue de los primeros extranjeros que aprendió el arte con maestría. Hablo del cuidado, de la pulcritud y de la dedicación que le prestaba a este oficio. Para no mencionar su velocidad mental. Bastaba darle dos o tres mayúsculas para que él de inmediato supiera cuáles eran las vocales requeridas para formar la palabra buscada, y hasta la oración planteada. Le doy un ejemplo sencillo. Aquí tiene usted algunas letras —el director puso sobre el escritorio varios tipos—: una ce, una ele, una efe y una ene. No se ponga nervioso. Dígame qué vocales necesitamos para formar la palabra que nos agobia; no puede sobrar ninguna consonante. Le doy una pista, es una de las partes legales del libro. Piense, piense, usted sabe varios idiomas europeos. Le doy otra pista: necesitamos una vocal que se repite y se varía en sí misma. O qué tal otra palabra —Lee Min Ho retiró los tipos de la mesa y con gran rapidez los substituyó—. Quizá la encuentre más rápido si se concentra en lo que está buscando. Aquí van: una ce, una ere, una te y una ele. Le puedo regalar una a y una u, para orientarlo.

Kyu Chong se sintió insultado por Lee Min Ho, degradado por su ignorancia y poca agilidad con el lenguaje escrito. El director sonrió y comenzó de nuevo:

—Bien, excúseme estas niñerías de impresor anticuado que nada tienen que ver con los procesos editoriales de hoy. A veces tengo la sensación de que los jóvenes editores hacen libros sin saber sopesar la escritura, sin haber estudiado la historia del alfabeto y de cómo este nos aprisiona los cerebros hasta tallarlos. Bien, ese es otro tema. Usted quiere ver a Hiroshi Yamauchi. Pues no se va a poder. Máximo le podría permitir que viera sus hojas en blanco, para que las compare con las otras que usted trajo. Si podemos dar fe de su autoría, yo le permito la publicación del libro que usted quiere. Finalmente, los libros que hacemos dentro de la penitenciaría le pertenecen al Estado y no a los reclusos.

—Sería de gran ayuda para mí —cuando Kim Kyu Chong vio que el director buscaba hojas en blanco dentro de unas carpetas, maquilló sus palabras—, pero no solo me interesa ver las hojas; también quiero hacerme a una idea del lugar en que fueron creadas. Por lo menos permítame ver el taller de impresión, la celda de Yamauchi.

—Me parece que usted, señor Kim, se equivoca en lo procedimental —anotó el director, visiblemente disgustado—. Primero coteje los libros. Si el libro que usted tiene viene de la misma mano que el mío, digo, que el de Yamauchi, entonces hablaremos al respecto. Luego, tal vez, iremos a la imprenta. Le daré media hora para que haga su tarea. Y, por favor, hágala bien. La peor decisión de un

editor es publicar una obra que no vale la pena, obligado por un encargo familiar. Así que no se equivoque. No despilfarre el dinero de su familia.

Lee Min Ho les ordenó a los guardias que escuchaban la entrevista que le impidieran al visitante salir de la oficina. Luego se dirigió a la imprenta. Evidentemente quería prevenir a Hiroshi Yamauchi de la presencia del editor impertinente.

Kyu Chong no tuvo otra opción que dedicarse a comparar los manuscritos. Los resultados a los que llegó en tan corto tiempo fueron bastante vanos. La calidad del papel era evidentemente diferente; lo mismo que la punta o el filo de los instrumentos empleados. Pero nada podía probar que eran o no del mismo artista. El principio era el mismo, en vez de escribir con letras se había propuesto pintar con el papel grafado o repujado o machacado o raspado. Tales técnicas pertenecían a una gramática absolutamente desconocida para Kyu Chong, y jamás la aprendería. El fracaso inminente le hizo pensar en la madre. Tenía que regresar muy pronto a casa, antes de que el cadáver empezara a apestar y a llamar la atención de los vecinos.

—¿Y? ¿Qué encontró? ¿Lo quiere publicar? —El director se veía descompuesto, algo contrariado con la situación.

—Es evidente que los dos manuscritos son de Hiroshi Yamauchi. Quisiera publicarlos juntos, en un volumen, si usted no se opone. Y, claro, le rogaría el favor de que me resumiera en unas dos cuartillas, escritas, la historia de cada volumen.

—Siento defraudarlo —Lee Min Ho hablaba sin titubeos—. Yo mismo no puedo leer lo que está allí. Esos papeles arrugados no me dicen nada. Me gusta tocarlos y pensar que quizá se trate de una versión de los hechos que podría darle la libertad a mi amigo el recluso. Pero esto es pura imaginación mía, buena voluntad. De otro lado, me he apresurado a decirle que sí los puede publicar. He sido amigo de Hiroshi Yamauchi y preferiría que él me diera la aprobación, aunque sea con un movimiento de cabeza. Déjeme los manuscritos. Me comunicaré con usted lo antes posible.

El director les hizo un gesto a los guardias; debían acompañar al visitante a la salida de la cárcel.

—¿Y la visita a la imprenta? —Kyu Chong empezaba a entender que se le quería alejar de la verdadera historia.

—Ya le dije, me apresuré. Mis hombres no quieren ninguna interrupción. Le sugiero que mejor informe a la policía lo de Kim Sung Hee.

Kyu Chong comprendió que Lee Min Ho conocía la razón de la muerte de su madre. Quizá todos la sabían, menos él. En las afueras de la penitenciaría miró hacia las celdas, tratando de buscar a alguien que pudiera ser Yamauchi. Desconcertado, llamó al oficial de policía desde su celular. Declaró, queriendo que se le llevara preso a esta cárcel, haber envenenado a su madre. Rogó que lo arrestaran en su casa. En una hora. Subió a su Hyundai más desorientado y huérfano que la noche anterior.

Mientras la policía planeaba el arresto de Kyu Chong, Lee Min Ho, el director de la cárcel, se sentó a leer los manuscritos, en la lengua que había aprendido a través de las yemas de los dedos y gracias a las lecciones de su amigo Yamauchi. Una escritura muy antigua, inventada por los monjes budistas para engañar a

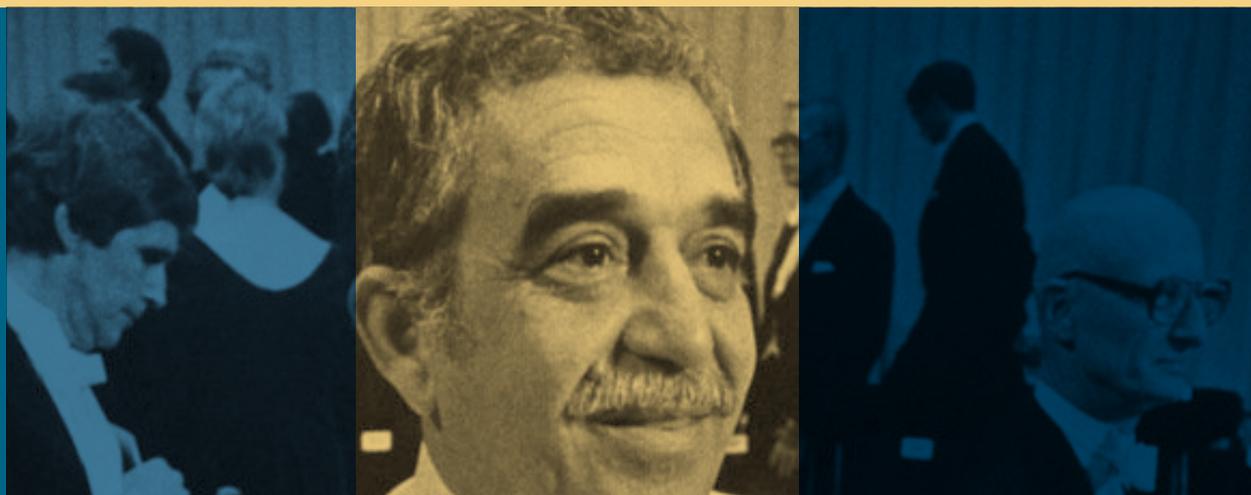
los ojos humanos ansiosos por lo evidente. Se sabía de memoria la versión de Hiroshi Yamauchi y conocía dónde estaban los vacíos, las inconsistencias que no daban credibilidad a la historia. El imaginador alegaba que en su historia había cortes, lagunas de la memoria, frutos de la ira y la enemistad. Nunca supo realmente qué había pasado entre él y esa jovencita que le alborotó el cuerpo a pesar de sus dietas estrictas, a pesar de su autocontrol disciplinadamente cultivado bajo mantras de protección. Por eso no tuvo otra salida que confesar. Dos crímenes, el de ella y el del hijo arrancado del vientre. Le faltaban las razones para explicarse a sí mismo cómo un monje, en medio de una meditación, había asesinado con una piedra en la cabeza a una mujer embarazada y amada. No le cabía en la memoria que él fuera el autor de un delito tan horroroso. Por eso enmudeció buscando las excusas que le habían sido arrebatadas por la furia. La otra versión, en el mismo estilo, pero fabricada fuera de la cárcel, era de Kim Sung Hee; contaba algo fantástico que hubiera podido salvar a Hiroshi Yamauchi de la cárcel, si fuera creíble. Pero no era creíble. Nunca sería creíble para Lee Min Ho.

—Como sabíamos desde el principio, serían dos los muertos —le informó Lee Min Ho a Hiroshi Yamauchi en su celda, atiborrada de animales en origami—, dos los inocentes y cinco los implicados. Hoy, finalmente, van a ser tres los muertos, igual si tú sales o no sales de la cárcel. Si te dejo libre, tu hijo te matará; si te retengo, tu hijo enloquecerá y vendrá a matarme.

Hiroshi Yamauchi, el amigo más bondadoso jamás visto, tomó una hoja muy pequeña, blanca y suave. La dobló y plegó en varias direcciones hasta darle la forma de un colibrí. La levantó a la altura de un rayo de sol que se colaba por una figura troquelada y luego movió su pedazo de lengua y se lo mostró a Lee Min Ho. En silencio desdobló la hoja y la extendió con delicadeza. Con la ayuda de sus uñas largas y filosas trazó algunas líneas sobre la superficie del papel. Una piedra diminuta le sirvió para tallar algunos rasgos humanos. Lee Min Ho se acercó, con una lupa en la mano, para ver la imagen. Como siempre, no vio nada, pero palpó. Un padre, ya viejo, y una hija, casi una niña, discutían. La hija estaba embarazada. Al fondo se sentían dos presencias: la mejor amiga de la hija y el mejor amigo del padre, un monje. ■

Selnich Vivas Hurtado (Colombia)

Profesor de Literatura de la Universidad de Antioquia. Es autor de *Finales para Aluna* (novela, Ediciones B, 2013). *Zweistimmige Gedichte* (poemas a cuatro manos con Judith Schifferle, Prut Verlag, Ucrania, 2012), *Dejamos encontrar las palabras* (Premio Nacional de Poesía, Universidad de Antioquia, 2011), *Sveta Aluna. Stolpersteine - poemas traspiés* (El Astillero, 2008), *K. migriert* (Universität Freiburg, 2007, ensayo en torno a la obra de Franz Kafka y Colombia), *Para que se prolonguen tus días* (novela, El Astillero, 1998). Ha traducido poemas de Georg Trakl, Gottfried Benn y Paul Celan, cuentos de Franz Kafka y *ruakiai* de la cultura indígena minika del río Igaraparaná. El cuento aquí publicado hace parte del libro *Contra editores*, próximo a aparecer.



EL PESO ESPESO DE LA GLORIA

EDUARDO
ESCOBAR

Lo que más sorprende en la vida de Gabriel García Márquez es el modo como lo quiere todo el mundo. Personas en desacuerdo en todo lo demás, como Fidel Castro y Bill Clinton, coinciden en la admiración por el autor de *Cien años de soledad*, una novela estrambótica que devolvió el género a los tiempos de *Las mil y una noches*, una osadía y un anacronismo después de los refinamientos de James Joyce y de Samuel Beckett, y de los narradores del objetivismo francés que habían convertido la novela en otra cosa, en una máquina armada más allá de todo sentimiento, con sutilezas intelectuales, analogías eruditas y esfuerzos descriptivos más propios del cine que de la literatura.

En una entrevista, García Márquez condenó a Arnold Schönberg y, extrañamente, a Stravinski, porque dijo que habían llevado la música a una crisis sin salida ni inspiración. Pero defendió a Bela Bartok, un compositor que, según confesó, él escuchaba incansablemente durante la redacción de *El otoño del patriarca* y que quizás influyó en su estructura. Esto

explicaría su decisión de escribir las novelas que escribió para rescatar el género de la técnica pura, y también su apego a lo que llamó la cultura popular que, según su propia declaración, está siempre presente en su obra desde el principio.

Amalgamando los vicios temáticos de Kafka, a quien conoció en la juventud, la andadura barroca de Faulkner, que debió enseñarle a leer su amigo Cepeda Samudio, las delicadezas del piedracielismo bogotano descubiertas en el colegio de Zipaquirá durante su penosa estadía en el altiplano cundiboyacense, y el gusto por los tangos y los boleros, García Márquez consiguió hacerse a una voz personal inconfundible, a un ritmo y a una manera de prosar que es al mismo tiempo canto y testimonio de la vida, y que le mereció un lugar de honor entre los grandes narradores del mundo, de acuerdo con la casi unánime opinión de los críticos y de los compradores rasos de libros.

¿Es probable que por las leyes de la compensación que para algunos rigen la existencia humana, el tributo amoroso que se le rinde en todas partes a García Márquez sea el premio de consolación por una infancia solitaria entre viejos, separado tempranamente de los padres, a quienes incluso dejó de reconocer y apenas aprendió a querer?

Su autobiografía narra cómo la vez que se encontró con su madre después de años de no verla descubrió que había olvidado cómo era. Y en la biografía de Gerald Martin, el padre es la sombra inodora de un extraño que lucha por vivir con obstinación, que cambia de vida cada semestre con constancia perezosa para acabar por enfrentarse con otro fracaso, con otra frustración cosechada sin ruido. Los dos, el padre y la madre, son unos seres ajenos a su vida. Y eso siempre entristece. El abuelo, que hizo para él de padre y madre, era además un personaje triste que una vez se había visto obligado a matar a un hombre.

A García Márquez todo le sucedió con la misteriosa naturalidad con que suceden las cosas en los cuentos de hadas y en los relatos de milagros, desde cuando se encontró con un fauno en un tranvía bogotano mientras él iba leyendo versos de Jorge Rojas, hasta cuando conquistó a punta de esfuerzos de mecanografía el afecto universal de los lectores, en chino y en swahili y en checo, en casi todas las lenguas surgidas en el

desorden de Babel. Pero el privilegio de la fama le vino cargado, para mantener la humanidad en su vida, con una desgracia enorme con la cual no se llevó bien siempre: la cruz dorada de la gloria. El hombre tímido que discurre como algunos caribeños melancólicos entre frases despedazadas dichas en tono de confidencia, el que había querido ser visible solo para sus amigos de Barranquilla, resultó involucrado en la farsa colosal de los honores del mundo a partir del día en el que en un teatro de Buenos Aires la gente recibió su ingreso en la platea con el chaparrón de un aplauso. Desde entonces las cámaras lo siguieron por los maderos de ron de Barranquilla y los comederos de butifarras de Cartagena con sus amigos del alma, mientras entraba en el Elíseo a cenar con un presidente francés, o camino al desayuno en su palacio con un rey hiperbóreo. Para defenderse, él dijo entre otras cosas que ese libro era tan solo una forma de mamar gallo, que lo había escrito para que sus amigos lo quisieran, que el libro fabuloso que le acarreó esa fama inmensurable no era otra cosa que un vallenato largo y hasta un amasijo de guiones de cine rechazados por los productores. Pero todo fue en vano. La gente siguió confiando en sus fantasías, los editores siguieron honrando su trabajo con ediciones millonarias y los periodistas contándole los pasos.

Gabito, como le dicen muchas personas que jamás lo vieron, pagó el cariño que vino a equilibrar las soledades de la niñez con los embrollos de una gloria de los cuales jamás dejó de quejarse. Aunque en el fondo alcanzaron a complacerlo al final: la gloria engolosina también a los poetas piedracielistas. Después de la celebración de su octogésimo aniversario, cuando se reunió en torno suyo, en un homenaje formidable, la tropa de sus amigos más destacados, incluidos un rey de España y un ex emperador gringo, le dijo a Gerald Martin, autor de la única biografía que aprobó de buena gana, con una incierta zumba de vanidoso: me encanta que hayas venido para que luego no digan que fue mentira. Con unas palabras que se pueden interpretar como un reproche póstumo al padre, al padre que solía repetir que el más glorioso de sus hijos había sido un mentiroso desde que estaba chiquito y que no entendía por qué hacían tanto alboroto a su alrededor cuando había otros escritores en la familia.

Una vez en un almuerzo bogotano conocí al mismo tiempo a García Márquez y cómo la crueldad de la gloria puede trastornar la vida de un hombre convirtiéndosela en una forma del aislamiento. Fue en la casa de Aura Lucía Mera. Como en todas las fiestas de Aura Lucía, Auralú, para sus amigos de confianza, aquella abundaba en señoras caleñas cada una más increíble que la otra, por las gracias espirituales, los atributos del rostro y las delicadezas de bulto, y había un montón de poetas y pintores y el vino corría a rodos. Nadie sabía que un Premio Nobel estaba invitado a la vespertina. La charla se animó a medida que transcurrió la tarde en un delicioso relajamiento fraternal: en las fiestas de Auralú, todos, aunque estuvieran allí por primera vez, se comportaban como viejos amigos. Y entonces sonó el timbre. Y una señora, la más hermosa de ojos, abrió los tesoros de los suyos como dos platos y musitó mirando al zaguán como si hubiera aparecido el diablo acompañado por el mismo papa: García Márquez. Y se arregló el escote y la falda mientras él entró en la sala, del brazo de un conspicuo caballero de industria de apellido vasco cuyo nombre olvidé, trajeado con una de esas chaquetas de cuadros de colores que le merecieron el remoquete de Trapoloco entre los choferes de la Arenosa y que después fue puliendo en el trato con los poderosos.

Y se acabó la fiesta. Todo el mundo se puso a hacer un papel. O como quien dice, todos los invitados extraviaron su autenticidad, lo que de veras eran en el fondo todos los días, y vistieron la más solemne entre la colección de sus caras sociales. Yo traté de distender el ambiente con una trivialidad. Pero nadie me oyó. Porque todos los poetas estaban empeñados en pronunciar alguna frase inteligente, y todas las señoras estaban tratando de convencer al autor de *Cien años de soledad* de que había contado sin querer la historia de su propia familia (todas las familias creen lo mismo), de modo que el de Aracataca comenzó a transpirar aburrimiento. Y puso un gesto de lástima indecible mientras se rascaba la coronilla con el dedo del corazón, los ojos puestos en el cielorraso.

Recuerdo que a la hora de pasar a manteles, mientras servían el ajiaco, los invitados comenzaron a ocupar por turnos el taburete contiguo al del maestro para tomarse una fotografía junto a él. Recuerdo que él soportó el ritual con una cortesía

salpicada de fastidio. Y que empezó a chorrearle por los poros el tedio de estar vivo. Y recuerdo que comenzaron a decolorarse los cuadros de la chaqueta estrafalaria como acosados por un ácido invencible. Al fin, el hombre aprovechó, cuando el fotógrafo hizo una pausa para cambiar el rollo exhausto de la cámara, para huir a la cocina. Y allí se sentó a descansar del acoso, detrás de la nevera, con su plato y su servilleta, en la mesa de picar las cebollas, con una cantante que le sirvió de cómplice en la fuga, una muchacha llamada Rosario o Amparo y que me dijeron que cantaba.

Me enorgullezco de mi gesto humanitario. Cuando un amigo mío que desvive por las fotografías me invitó a hacerme la toma de rigor, yo me negué en redondo, por respeto conmigo mismo y con el homenajeadado, y dije, a ver si alguien me atendía: dejen tranquilo a ese pobre señor, por Dios, que lo van a matar de pena. Dejen que se prepare tranquilo para su ajiaco. Y me parece que García Márquez me escuchó, porque me miró con ojos de ternero agradecido. Y si no fue así, debió hacerlo.

Otro día me gustaría discutir otra gracia que el cielo le concedió a García Márquez, compensatoria también, quizás, de la soledad y las adversidades de la gloria. Es decir, la dicha de su monogamia conmovedora. La fortuna salomónica de haber conservado hasta la vejez el amor de la misma niña que amó desde que ella era una Lolita de tierra caliente y él un muchacho pobre sin destino visible, más parecido al hombre de la guacharaca de un conjunto vallenato que al mayor genio del piedracielismo. Entonces su mejor amigo era Plinio Mendoza, y ninguno de los dos sospechaba que obtendría el reconocimiento universal, la riqueza y la fama olímpica, que no deben ser más fáciles de llevar para las esposas de los escritores, por costumbre animales tan difíciles de domar y de retener, según nos enseña la lección de la historia. ■

Eduardo Escobar (Colombia)

Nació en Envigado y fue uno de los integrantes del núcleo fundador del movimiento nadaísta. Ha publicado libros de poemas, cuentos, ensayos, y es colaborador habitual en las revistas *Sobo*, *Credencial* y *Cromos*, y en algunos periódicos nacionales, como *El Colombiano* de Medellín, *El País* de Cali y *El Tiempo* de Bogotá. Su columna en *El Tiempo* ganó hace años el Premio Simón Bolívar. Su último libro, *Cuando nada concuerda*, una serie de ensayos sobre la literatura del siglo XX, acaba de ser publicado por Siglo del Hombre Editores.



EL TELETRÓFONO, EL CELULAR Y LA LITERATURA

CARLOS
ANDRÉS
SALAZAR

“**T**odo empezó por un número equivocado, el teléfono sonó tres veces en mitad de la noche y la voz al otro lado preguntó por alguien que no era él...”.

Así podría comenzar una anécdota cualquiera. De hecho, así es como empieza una novela de Paul Auster: *Ciudad de cristal*. Una historia en la que el teléfono se convierte en un objeto inoportuno, como lo ha sido desde su invención en la trama de nuestras vidas. Somos pocos a los que un número equivocado nos ha conducido hasta la dulce voz de una mujer desconocida, somos algunos a los que un pequeño Bart Simpson nos ha jugado una broma al preguntar por un personaje inverosímil o simplemente guardando silencio, pero somos muchos a los que

una llamada nos ha cambiado el curso normal de un día o de nuestra vida —podría darle tiempo para que piense en alguna, estoy seguro de que no tardará más de tres segundos en encontrarla en los archivos de su memoria—. Sin embargo, y al respecto llama la atención Paul Auster (2004, p.16), lo que más desagrada del teléfono es su tiranía, y tiene razón: no solo nos interrumpe en contra de nuestra voluntad, sino que es inevitable obedecer a sus órdenes.

Es casi seguro que, en 1820, ni el físico danés Hans Christian Oersted (1777-1851), ni el físico francés André-Marie Ampère (1775-1836), en medio de sus cavilaciones alrededor del electromagnetismo, presagiaron las consecuencias que tendría en la vida



cotidiana un dispositivo producto de esa inusitada teoría. Podría decirse, sin embargo, que quienes sí sabían que esta revolución iba a producirse eran Antonio Meucci (1808-1889), Elisha Gray (1835-1901) y Alexander Graham Bell (1847-1922). Estos últimos configuran una historia a tres bandas que duró más de un siglo y permite corroborar que efectivamente lo sospechaban. Con respecto a lo que enlaza a Gray y Graham Bell, está claro que esa coincidencia que los unió: la de haber presentado el mismo invento a la oficina de patentes el 14 de febrero de 1876, algo más común en la historia de la ciencia de lo que cualquiera de nosotros podría suponer. Malcolm Gladwell (2008) dedica un artículo a ese curioso asunto, nos cuenta la historia de esas simultaneidades de las que está llena la historia y presenta una lista en la que nos recuerda que en muchas ocasiones las ideas científicas parecen estar ahí, en el aire, esperando que uno, dos o hasta tres académicos azezados o inspirados las atrapen. En el caso de Gray y Graham Bell, el impase se resolvió porque este último había entregado solo unas horas antes los documentos necesarios para solicitar la patente.

Respecto a cómo se enlaza la historia de estos dos con la de Antonio Meucci, es necesario comenzar diciendo que solo hasta el 11 de

junio de 2002 la Cámara de Representantes de los Estados Unidos reconoció que fue Meucci el inventor del teléfono, por encima de las pretensiones históricas de Elisha Gray o Alexander Graham Bell. Lo otro es que siempre se consideró que, desde el inicio, la omisión de Meucci como el verdadero inventor del teléfono obedeció a intereses comerciales. El alegato que presentó el abogado de Antonio Meucci fue dilatado hasta la muerte de este. Tiempo después se demostraría que algunos empleados de la oficina de patentes prevaricaron en beneficio de Graham Bell y Western Union Telegraph Company.

Son muchos los avances técnicos por los que ha pasado el teletrófono de Meucci desde esa primera demostración en 1860. Quienes han vivido lo suficiente, por ejemplo, han tenido la oportunidad de pasar de la marcación por pulsos a la marcación por tonos; de la telefonía conmutada a la telefonía IP; de llamar con números telefónicos de cuatro dígitos hasta marcar con números telefónicos de siete. Todo eso sin mencionar siquiera los desarrollos producto de la tecnología celular. El timbre de los teléfonos ha pasado incluso de un simple *ring* a utilizar tonos polifónicos o, como sucede con los teléfonos móviles, canciones completas. Hay cierta nostalgia en todos estos cambios;

cada uno de ellos, aparte de ser una demostración de poder tecnológico, impone una nueva forma de entendernos con los demás, de pensar la sociedad. Antes, para hablar con una persona, tenías que pedir permiso a una intermediaria. Hace unas décadas no podías hablar con más de un interlocutor a la vez, hace unos años era impensable dejar a alguien esperando en la línea mientras te despedías de la otra, antes del cambio de milenio era posible memorizarse el número telefónico de una mujer que habías acabado de conocer. Y si tenías afán, debías tomar un teléfono público para llamar a casa. Las citas, el lugar y la hora eran acordados e inamovibles, no podías evadir el compromiso, mucho menos llamar para decir que te demorabas cinco minutos más. Podría decirse, era el momento del todo o nada. Durante esa época, la época “preapps”, los músicos hasta afinaban sus instrumentos o su voz con el tono que produce el teléfono mientras está descolgado.

Podría decirse que cada uno de nosotros ha establecido una relación particular con este tipo de objetos; algunos los odian, hay quienes no pueden hablar sino lo necesario, a muchos el ocasional auxilio de un teléfono les permite sentirse más que acompañados. Sus colores, sus formas también se han transformado al ritmo del arte o la moda, y todos escogemos el teléfono que, tendemos a sentir, mejor nos representa. Determinamos qué saludo es pertinente dejar en el buzón de mensajes; y cuántas peleas no se han presentado por un saludo inadecuado o demasiado estrafalario.

Sin embargo, y pese a todos estos cambios, persisten algunas de esas antiguas sensaciones que produce la comunicación por medio de este, al parecer, mágico artificio. Todos hemos sido víctimas de los nervios antes de llamar a la persona que esperamos sea nuestra enamorada, todos hemos sentido esa emoción inusitada al escuchar repicar el teléfono y al presentir que es esa la llamada esperada. No son pocos, tampoco, los que han llamado a ese amigo narrador de historias para que los entretenga un rato, o, mejor aún, han tomado el teléfono para escuchar una y otra vez esa voz que nos seduce y ante la cual, sin opción, enmudecemos. De todas esas extrañas sensaciones, producto del desarrollo de un dispositivo como el teléfono, tenemos noticia en algunas novelas y relatos que se gestaron, casi

de manera simultánea, con su posicionamiento y masificación.

Marcel Proust, tal vez como ningún otro, hace una innumerable cantidad de alusiones al teléfono en su *Búsqueda del tiempo perdido*. Y ¿cómo no hacerlo si ese aparato estaba dando una nueva dimensión a las formas tradicionales del amor y con él de la espera, de los celos, de la fidelidad, de las expectativas, de las relaciones en suma? Proust sabría sacar provecho de esa novedad para dejar un registro de lo que, comprendemos ahora, eran sentimientos inéditos y que desde ese punto y hora nos acompañaran hasta la caída en desgracia de esta civilización. Ese pequeño acústico que, afirma Marcel Proust (2007, p. 536), vio en la Exposición de 1889 y del que nunca se esperó que pudiera llegar siquiera al otro extremo de una casa, es ahora el teléfono que planea sobre las calles, las ciudades, los campos, los mares, conectando países.

Respecto a ese dispositivo que superó todas las expectativas, escribe Proust algunas de las más bellas metáforas. Hace ver incluso al interlocutor, a esa persona que se encuentra al otro lado de la línea, como una fantasma:

Y, en cuanto nuestra llamada ha resonado, en la noche llena de apariciones en la que nuestros oídos se abren solos, se oye un ruido ligero —un ruido abstracto, el de la distancia suprimida— y la voz de la persona querida se dirige a nosotros [...] Con mucha frecuencia, al escuchar así, sin verla, a quien me hablaba desde lejos, me pareció que aquella voz clamaba desde las profundidades de las que no se vuelve a subir y conocí la ansiedad que iba a embargarme un día, cuando una voz volviera así —sola e independiente ya de un cuerpo al que yo no iba a volver a ver nunca— a susurrarme al oído palabras que habría yo deseado besar al paso en labios reducidos por siempre jamás al polvo. (2005, p.137)

Podría decirse que lo que más llama la atención de Proust con respecto al teléfono es el importante papel que adquiere en la sociedad la voz y el sentido de la escucha. No es raro que a través de la voz podamos detectar el verdadero estado de ánimo de alguien pese a que insista en decir que se encuentra bien. Ahora sabemos, por ejemplo, que en la voz, en sus tonos, en sus matices, descansa un

Hay cierta nostalgia en todos estos cambios; cada uno de ellos, aparte de ser una demostración de poder tecnológico, impone una nueva forma de entendernos con los demás, de pensar la sociedad.

importante porcentaje del sentido real de lo que se dice, y también estamos seguros del hecho de que, cuando queremos conquistar a alguien, tendemos a seleccionar las palabras adecuadas, aquellas que demuestren que somos inteligentes y podemos estar a la altura del otro; eso también puede hacerse por teléfono. No obstante, esto hace que surja una nueva pregunta: ¿el uso del teléfono podría garantizar que una comunicación basada en un solo sentido pueda redundar en relaciones en las que impere la confianza? Antes de responder, es necesario recordar que la confianza es el punto máximo al que puede aspirar una relación; cuando hay una relación de confianza, sostiene David Brooks (2012, p.189), los miembros están dispuestos no solo a cooperar entre sí, sino también a sacrificarse el uno por el otro. ¿Qué tantos otros sentidos son necesarios para llegar hasta allí?

El teléfono es, como sostenía Proust en su momento (2006, p.32), un instrumento sobrenatural ante cuyos milagros nos maravillábamos y que ahora usamos, sin siquiera pensarlo, para mandar venir al sastre o encargar un helado. Un aparato que incluso nos obligó a construir y embellecer frases como “Me ha dado mucho placer oír tu voz” (p.104). Aunque, y aparte de estos insospechados beneficios, produjo la posibilidad de “imaginar comunicaciones telefónicas censurables y que sirviesen para concertar citas misteriosas” (p.376), y además creó la tortuosa espera, ese aguardar el impetuoso resonar del teléfono ante una llamada que creíamos que tarde o temprano llegaría.

Me torturaba la incesante reaparición del deseo, cada vez más ansioso y nunca satisfecho, del sonido de una llamada; tras llegar al punto culminante de un ascenso atormentado por las espirales de mi angustia solitaria, de repente oí —mecánico y sublime, como en *Tristan* el chal agitado o el caramillo del pastor— el sonido de peonza del teléfono, procedente del fondo del París populoso y nocturno, cercano de repente a mí, junto a mi biblioteca. Me abalancé hacia él: era Albertine. “¿No te molesto telefoneándote a esta hora?” “Claro que no...”, dije, conteniendo mi alegría, pues lo que decía de la hora avanzada era seguramente para disculparse por llegar dentro de un momento, tan tarde, no porque no fuera a venir. “¿Vas a venir?”, pregunté con tono indiferente. “Pues... no, si no me necesitas absolutamente”. (p.141)

¿Quién podría negar que haya pasado, alguna vez, por algo semejante? Sin embargo, ese dulce replicar del teléfono ante la ilusión de una llamada puede convertirse, a raíz de las nuevas tecnologías, en algo exasperante. Mi experiencia al respecto no es la mejor. Cada mes, por ejemplo, y debido a la sobrecarga de responsabilidades propias de cualquier trabajo, me veía en la obligación de cambiar el *ringtone* de mi celular. Creo que mi reacción ante esa incesante melodía se transformaba en esa respuesta ansiosa que exhiben los ratones de laboratorio que son sometidos a impredecibles descargas de corriente en su cerebro, con el fin de ocasionarles una inestabilidad emocional. Un mes era suficiente para que ese sonido se convirtiera en una amenaza para mi salud, para mi bienestar, y se me hacía necesario cambiarlo por uno nuevo, quizás un poco más *piano*. Todo esto tiene mucho que ver con la dictadura que ejerce ese aparato, sea fijo o móvil, y como con él seguramente con muchos otros dispositivos desde su invención.

Pero recordemos cómo era el proceso en ese entonces, cuando el teléfono era todavía una novedad. Y ¿por qué vale la pena recordarlo? Porque tanto para Marcel Proust como para Juan Carlos Onetti, quien deja noticia de su sorpresa y nostalgia, en un relato que tiene por nombre *Matías el telegrafista*, ese mecanismo causaba sorpresa y producía el prodigio de encontrar, en otro lugar

Marcel Proust, tal vez como ningún otro, hace una innumerable cantidad de alusiones al teléfono en su *Búsqueda del tiempo perdido*.

del mundo, sin moverse del propio, a alguien con quien hablar. Hace solo quince años, tal vez, con la masificación de los teléfonos móviles, la humanidad alcanzó a tener esa misma sensación. Hace un poco más de cincuenta años, para encontrar a alguien al otro lado de la línea era necesario hablar con una operadora —todas eran mujeres— e indicar a dónde y con quién quería hablarse, y esa intermediación, sentía Marcel Proust, era de un carácter tal que rayaba con la divinidad.

Para que se realice ese milagro, basta con que acerquemos los labios a la tablilla mágica y llamemos —a veces durante un rato demasiado largo, lo reconozco— a las Vírgenes Vigilantes, cuya voz oímos todos los días sin conocer jamás su rostro y que son nuestros ángeles de la guarda en las tinieblas vertiginosas cuyas puertas vigilan celosamente; las Todopoderosas gracias a las cuales los ausentes surgen a nuestro lado, sin que se pueda verlos; las Danaides de lo invisible que sin cesar vacían, llenan, se transmiten las urnas de los sonidos; las irónicas Furias que, en el momento en que susurrábamos una confidencia a una amiga, con la esperanza de que nadie nos oyera, gritan crueles: “Al habla”; las sirvientas siempre irritadas por el misterio, las recelosas sacerdotisas de lo invisible, ¡las señoritas del teléfono! (2005, p.136)

Onetti coincide con Marcel Proust en el hecho de que, al parecer, pese a ser un evento cercano a lo mágico, el tiempo que era necesario esperar para poder establecer contacto se dilataba hasta lo insoportable. Igual que nosotros sentimos como una eternidad la espera para que alguna página de internet termine de cargar o que el celular, luego de decirle a quién debe llamar, repita el número,

haga una pausa y, por último, comience a repicar. Todo esto, por supuesto, se hace más apremiante cuando eres un telegrafista al que el teléfono amenaza con quitar el trabajo y, por primera ocasión, te ves obligado a llamar a tu novia, al otro lado del mundo, porque está cumpliendo años, como sucede en el relato de Juan Carlos Onetti.

No sé cada cuántos segundos y durante cuántos minutos la mujer me estuvo diciendo: “No se retire; llamando”, o palabras equivalentes. Y entonces hasta el mismo Matías tuvo que alzar los ojos y apreciar el milagro que se iba extendiendo en la pared que era un planisferio. Vimos encenderse, allí mismo, en Hamburgo, la diminuta lámpara enrojecida; vimos otra que iluminaba Colonia; vimos sucesivamente, a veces con parpadeos, otras nuevas con una segura velocidad inverosímil; París, Burdeos, Alicante, Argel, Canarias, Dakar, Pernambuco, Bahía, Río, Buenos Aires, Santa María. Un tropiezo, un vaivén, la voz de otra señorita; “No se retire, llamando a Pujato, tres uno cuatro”. (1975, p.272)

De cualquier forma, queda demostrado que muchas de esas sensaciones, que creemos exclusivas, se han repetido una y otra vez desde que el teléfono se puso a disposición de la humanidad y su fuerza no se atenuará mientras la tecnología encuentre nuevas formas de mantenernos conectados con los demás. ■

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.

Referencias

- Auster, Paul (2004). *Ciudad de cristal* en *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama.
- Brooks, David (2012). *El animal social*. Barcelona: Ediciones B.
- Gladwell, Malcolm (12 de Mayo de 2008). In the air. *The New Yorker*. Disponible en http://www.newyorker.com/reporting/2008/05/12/080512fa_fact_gladwell?currentPage=all
- Onetti, Juan Carlos (1975). *Cuentos completos*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Proust, Marcel (2005). *La parte de Guermantes*. Barcelona: DeBolsillo.
- Proust, Marcel (2006). *La prisionera*. Barcelona: DeBolsillo.
- Proust, Marcel (2007). *Sodoma y Gomorra*. Barcelona: DeBolsillo.



Cortesía herederos de Mario Escobar

TIERRA DE CEMENTERIO

UNA EFICAZ ILUSIÓN DE REALIDAD

JAIRO
MORALES

Aunque no hace parte de sus novelas mayores, aquellas que se ocupan de mundos más vastos y cuyas arquitecturas son más complejas, *Tierra de cementerio* es una de las narraciones extensas más eficaces de Mario Escobar Velásquez, por su unidad, construcción de personajes persuasivos, dueños de una individualidad inconfundible, y por la consistente realidad del mundo en que se desenvuelve su historia.

Varias decisiones en la concepción de la novela contribuyeron a ese resultado. A diferencia de otras narraciones suyas que se ocupan de un lapso mayor, el que abarca esta novela es breve: cuatro años de la vida de Aláin, ese alter ego del autor, como maestro rural en un pequeño pueblo situado en las cercanías de Pereira; cauce temporal que contribuyó al ceñimiento y cohesión argumental que posee el relato. También aportó lo suyo el que los personajes son relativamente pocos, a diferencia, por ejemplo, de *Toda esa gente* o *Muy caribe está*; como son pocos, el volver sobre los mismos de un capítulo al siguiente, acentúa de manera creciente sus caracteres y papeles en el acontecer novelesco. Este eje narrativo es también muy ajustado: aunque se puede decir con toda justicia que la vida sentimental y sexual de Aláin es el nervio central de lo que se cuenta, sería un desenfoque no

anotar que ese acontecer —en los planos interior y exterior— se despliega adherido al contexto social, marcado por los rasgos más perennes en la vida de nuestros pueblos y más específicamente por lo que fue la situación política del país en el segundo quinquenio de los años 40 del siglo xx, cuando ya marchaba lo que se conoció como “La Violencia en Colombia de los 50”; como también sería un desacierto omitir que esas búsquedas de la virilidad del narrador protagonista son las de alguien muy contundente para el lector, muy real, como amante y novio (en la época no eran lo mismo), pero también como maestro, como miembro activo de la sociedad y aprendiz de escritor; es decir, ese narrador protagonista se construye tanto desde su actividad magisterial, tangible a lo largo de toda la narración, como desde sus bregas con la lectura y escritura literarias. En otras palabras, que la verosimilitud literaria del ser de Aláin como amorador, se logra precisamente porque en las mismas páginas es un maestro y aprendiz de escritor creíble. De no haber sido de esa manera, estaríamos ante un deslavazado y acartonado amante literario más de los incontables que pueblan las novelas rosa.

Aláin se hace un ser categórico desde sus pensamientos, emociones y crisis subjetivas, pero también en su pasión por Gloria, la putica de “El Hoyo”, “la ojiverde”, como comenzaron a decirle en el pueblo; en su amor por Maruja, “Marujita”, la novia movida por la mentalidad del matrimonio; en su amistad, hecha de desavenencias y complicidades con Leonidas, su compañero de oficio magisterial, y en sus relaciones con don Cleo, comerciante rico y liberal más influyente en el pueblo, el verdadero poder tras Agustín, cacique oficial del lugarejo por ese mismo partido, y con quien Aláin establece también un vínculo muy particular; con don Jacinto, contraparte conservadora del cacicazgo; con Óscar, inicialmente don Juan pueblerino, y luego jefe de la policía chulavita, al mando de una tropilla de matones del gobierno; con el rijoso e intolerante párroco, quien convive con su amante a la que hace pasar por ama de llaves, y con la hija de los dos, a la que ha presentado como sobrina; con Aura, la maestra, personaje formidable por su decisión de hacer su vida al margen de la moral católica, asumiendo todos los riesgos y pagando con alegría desafiante

el precio inevitable de la exclusión y el repudio; con doña Carmen, la anciana maestra, toda una respetada institución pueblerina, pero a la vez una piedra en el zapato de los poderosos, comenzando por el cura, que no descansa hasta conseguir que la trasladen, lo que le cuesta la vida: muere durante la noche anterior al día en que ha de abandonar el lugar donde siempre ha vivido, porque sabe que no podrá vivir en ninguna otra parte, y con el resto de personajes que, no por ser de segunda fila en la trama, carecen de fuerte realidad literaria.

Todos esos personajes no son meros apéndices de Aláin, marionetas del narrador, traídas a cuento para resaltar el protagonismo de este. No. Son personajes de cuerpo entero que viven sus dramas particulares de manera paralela a los conflictos que tejen los días de Aláin.

Otro acierto derivado del que acabo de señalar —la construcción tan específica de cada personaje— es la realidad literaria del pueblo mismo. A la manera de la narrativa contemporánea, el escenario se teje poco a poco en la medida que lo impongan los acontecimientos humanos. Así, aparecen en esta escena un callejón y el prostíbulo, en aquella otra la estación del ferrocarril y el río, más adelante la plaza y la escuela, en la siguiente una cantina y un almacén, hasta que la realidad llamada pueblo culmina su materialización, su configuración narrativa. Y por esas raras alquimias de la literatura, ese ignorar la inclinación decimonónica a las descripciones prolijas, cuyo norte es lo exhaustivo, fortalece la realidad literaria de los escenarios, en el caso de *Tierra de cementerio*, al pueblo, cuya consistencia envuelve al lector no menos que la de cualquiera de los personajes que se aman y odian en sus casas y calles, en el crisol solar de su vida pública tanto como en las penumbras de sus habitaciones privadas, iluminadas por el amor pero más a menudo ensombrecidas por el odio, los celos o el miedo.

Ya anotamos que la novela discurre durante los años conocidos como los de La Violencia en Colombia, y, desde luego, la atmósfera de sectarismo político cumple un papel de primer orden en los acontecimientos de *Tierra de cementerio*. Entre otros efectos, fuera del asesinato de Agustín, jefe liberal, le impone el ostracismo “voluntario” a don Cleo y, al final, a Leonidas, también liberal, y al mismo Aláin, quien, a pesar de figurar

oficialmente como cuota del Partido Conservador, se ve obligado a acompañar a Leonidas en su fuga, porque se saben amenazados de muerte. Alaín solo es conservador de nombre, por la necesidad que tuvo de esa filiación para subsistir

con un sueldo de maestro, pero se les convirtió en un estorbo a los distintos poderes del pueblo. Sin embargo, esta inclusión del relato en un período tan traumático y preciso de nuestra historia nacional, no la convierte en una expresión tardía de lo que se conoce como Novela de la Violencia en Colombia, por lo menos no en el sentido de las características histórico-literarias que aúnan esas novelas: la cercanía cronológica inmediata de su escritura con la violencia que las originó y su naturaleza de relatos de denuncia, de testimonio documental biográfico, de respuesta simultánea a la situación, de donde derivaron un carácter literario esquemático, empobreciendo el alcance mismo de su pretensión política, porque el cultivo naturalista de lo macabro y truculento, adherido al dolor de la piel y el alma ardidadas por el asesinato y los vejámenes, derivan inevitablemente hacia el panfleto, y en el lenguaje que lo caracteriza naufraga todo intento de estructurar un proyecto estético que, superando lo provisorio, arribe al arte, única manera de que la recreación de un drama histórico alcance su significado más profundo y su vigencia más perenne.

Junto con *Marea de ratas* de Arturo Echeverri Mejía, *La mala hora* de García Márquez y *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Tierra de cementerio* puede agregarse con todo derecho a la bibliografía de novelas cuyo tiempo histórico es el de la violencia partidista colombiana de mediados del siglo XX. Obviamente del lado de las de García Márquez y Echeverri Mejía. Como en la de estos autores, su horizonte no fue el verismo naturalista de la denuncia documental propia de una novela de tesis. Se apuntó a otro blanco que a la política: a la literatura, al relato como arte, a la mejor realización estética posible de su proyecto. A tantos años de la época que la enmarca, haberse asumido como novela de denuncia, más que un anacronismo, hubiera sido

En esencia, *Tierra de cementerio* es [...] una novela de formación, entendiendo por esta la totalidad de la experiencia del mundo que marca el discurrir de un personaje en su vida toda o, con más frecuencia, en un lapso de ella.

una puerilidad absoluta. Fue escrita muchos años después (Thule Editores, Medellín, 1995) que las tres últimas novelas mencionadas, y medio siglo más tarde de aquella situación política nacional que ensombreció la vida de los colombianos de entonces, y también la de los personajes del relato de Escobar Velásquez. Esa distancia tan grande naturalmente que favoreció las aspiraciones del autor: dar cuenta de unos años decisivos en la vida de Alaín Calvo. Porque en esencia, *Tierra de cementerio* es lo que los alemanes llaman un *bildungroman*, una novela de formación, entendiendo por esta la totalidad de la experiencia del mundo que marca el discurrir de un personaje en su vida toda o, con más frecuencia, en un lapso de ella. Otras novelas de Escobar Velásquez, como *Música de aguas*, pertenecen a la misma veta. Esa distancia temporal con los acontecimientos políticos de la época y, sobre todo, la orientación específica de su proyecto, hizo que el mundo del carnibalismo partidista pesara lo justo en la balanza donde se equilibran los elementos del relato, de manera que la pasión de Alaín por la “ojiverde”, su noviazgo con Maruja, sus relaciones con las gentes del pueblo alrededor de la actividad magisterial o de las impuestas por su sola condición de hombre, y sus bregas iniciales de escritor, son, como ya lo anotamos, entidades no solo perfiladas con tanta consistencia y poder persuasivo como lo alcanza la atmósfera política, sino incluso más que esta. Si bien es la política la causa directa de la fuga final de Alaín y Leonidas, y de la huida de otros personajes, las pasiones que desata la “ojiverde”, la insatisfacción profunda con la vida que la lleva al suicidio y el trauma colectivo que desata su entierro tienen tal peso en el relato que rompe los diques interpuestos por el odio político, pasa por encima de sus compartimentos estancos y genera unidades transitorias entre personas a las que se para la política, pero a las que esa muerte une en

un gesto de humanidad profunda, más antigua y universal que las divisiones partidarias: el cadáver de Gloria, la prostituta, la “ojiverde” genera esa unidad honda, arcaica, ante el cadáver insepulto: los más decididos, entre ellos Óscar, Alaín y Carmen, la maestra, se unen para darle sepultura en desafío abierto a los insultos y amenazas del cura, a sus sermones resentidos y atrabiliarios.

Otros episodios y facetas discurren de manera independiente del mundo de la política, movidos por otros intereses y pasiones humanas, y cuyo origen tiene raíces que tocan con el hombre de todos los tiempos y de cualquier latitud: la vida en “El Hoyo”, el reducido pero animado prostíbulo hacia el que derivan en secreto o abiertamente los hombres del pueblo; el romance de Leonidas, finalmente frustrado por el cura, que obliga a su hija a abandonar el pueblo sin darle oportunidad al novio de enterarse hacia dónde la envía; las “lecciones experiencia de la vida” que le imparte don Cleo a Alaín en diálogos plenos de dominio de esa técnica, oficio, desde luego, también presente en los restantes parlamentos del relato, y que suman uno de sus aspectos más fuertes y atractivos; el episodio protagonizado por Aura, uno de los abismos existenciales más conmovedores que encontramos en sus páginas, un personajazo muy atractivo, una mujer con carácter de tragedia griega, y, a la vez, muy nuestra, muy verosímil como maestra, pero sobre todo como mujer: por responder a la necesidad profunda de tener un hijo sin pasar por el matrimonio, pone en juego su permanencia en el pueblo, su puesto de maestra, su imagen pública, enfrenta la maledicencia, la persecución del cura y el beaterío, y finalmente acepta el exilio (un día regresa al pueblo —su primera visita es para Alaín—, y la narración de ese reencuentro es uno de los momentos más cargados de humanidad en la novela).

Podríamos aumentar las citas de casos que en *Tierra de cementerio* se articulan desde otras experiencias humanas que la de la política. La carga de humanidad abarca, como lo hemos señalado, mucho más de la condición total del hombre que lo que fue esa coyuntura histórica abominable. Su misma e indudable raíz autobiográfica no niega su naturaleza de relato ficticio, más bien la acentúa, porque así sus personajes hayan partido de modelos reales, por lo menos algunos, la

eficacia de su construcción en el texto es un hecho literario, el resultado de una escritura. Y son esos personajes los que hacen fuerte la historia que cuentan, los dramas que los alejan y acercan. En este sentido de hacer de la violencia política un elemento más, importante, sí, pero no el eje articulador, supera incluso como ficción autónoma las novelas mencionadas de García Márquez y Echeverri Mejía. Y, con mucha mayor razón, ese tratamiento superior la separa de las llamadas Novelas de la Violencia en Colombia, que son más un hecho político que estético. Y *Tierra de cementerio* es ante todo un hecho literario.

Y, desde luego, no fue solo el lapso prolongado entre los hechos evocados y la escritura lo que garantizó el cumplimiento de su proyecto, fue su conciencia de escritor, su experiencia en el oficio. Seis novelas, cuatro libros de cuentos y numerosos relatos, prosas y poemas no recogidos en libros, lo atestiguan. Era el momento para escribirla, la hora indicada para incorporar esa franja de su pasado de hombre como una cosa viva, para recrearla como un presente en curso apenas tocado por un hálito de recuerdo. Esa voz de un hombre viejo que reconstruye un pasado suyo muy lejano, aparece de manera muy escasa y fugaz. Se narra en primera persona, pero una primera que es la del presente de los acontecimientos, no la del viejo que los está evocando, sino la del joven que los vivió: “Desde que entró supe que no le habían llevado zamarros”. Y de ahí no se moverá la voz narradora. Las apariciones del viejo son, como dijimos, ocasionales, fugaces, y encantadoramente fantasmales. Este es el corte de la primera: “Uno, acá, casi viejo. Uno, acá, seguro. Uno, casi cuarenta años después, que son una barbaridad de tiempo, y a más de ochocientos kilómetros de aire recto, uno, digo, entrecierra los ojos y los deja como dos rendijas para acercar el pasado, y lo ve...”, y de inmediato, luego de un punto seguido, al comienzo del primer párrafo del capítulo segundo (es su primera aparición), esta voz, de alguien “casi viejo”, regresa a su sombra, cede la voz al narrador real, al que ha contado todo el tiempo, a quien ha confiado en primer término el poder de convencer al lector sobre la ilusoria verdad que constituye la materia de su relato: “A él, a Óscar Puñado, largo y delgado como un cuchillo. Como un cuchillo no, como una lanza”. El juego se

repite, dirigiéndose incluso directamente al lector, pero siempre con sobriedad, por breves momentos: “¿No les he dicho todavía que Óscar era el mejor jugador de cartas de toda la región? ¿No? Pues entonces se los digo: nadie jugaba mejor”. Y de inmediato la voz del viejo vuelve a descender a su retiro. Razón: había que evitar que la novela se desnaturalizara en un libro de memorias. Pero también había que dejarla reaparecer aquí y allá, de esa manera fugaz e intermitente, porque nos dice de forma tácita: esto que les cuento, ocurrió, me sucedió, asistí a ello.

¿Quién ha hablado así: el escritor? ¿Ese hombre “casi viejo” es Mario Escobar Velásquez, el de efectiva existencia histórica? No, así lo haya creído de esa manera el escritor mismo. Es, en el sentido literal, una voz, un hecho de palabras, un personaje, una creación, como la aclaran, hablando de esa situación literaria, Vargas Llosa y Anderson Imbert. Pero sin duda que esa voz, ese personaje, posee, por decirlo así, una cercanía, una contigüidad con el autor de la que brota un encanto particular, un juego de espejos fundador de una ambigüedad que apuntala de raíz la credibilidad del relato, porque el mensaje fundamental de la voz del viejo consiste en lo siguiente: eso que estás leyendo ocurrió en efecto. Prueba: no lo cuento yo, lo cuenta ese que fui, me he limitado a escucharlo, a darle la voz, lo he sorprendido en el acto de contar, he mirado por encima de su hombro lo que escribe.

Ese “golpe de gracia”, esa “vuelta de tuerca”, ese acto ilusionista, delata a un ducho en el oficio. Esos trucos, utilísimos para conseguir desarmar la distancia inicial del lector, eran, para la escritura de *Tierra de cementerio*, conquista vieja, descubierta, aprendida y dominada en lo escrito por su mano a lo largo de décadas. Y sin olvidar, sería pueril fingirlo, la masa impresionante de sus lecturas desde que se supo lector en el Jericó de su infancia. Esa emersión súbita, espectral, de la “voz del viejo”, y su pronta desaparición de la superficie del relato, prontitud que hace parte decisiva de su eficacia, revela en sí misma que prolongarla hubiera equivalido a su rápido desgaste, se suma a los elementos ya analizados para hacer de esta novela una de sus narraciones extensas donde más se reúnen y funden las técnicas de un maestro, donde unidad de composición del relato, interés de la historia central y las historias subordinadas,

mundo y personajes persuasivos, tiempo histórico preciso, diálogos definidores de caracteres y situaciones, y dramas humanos cuajados de universalidad, se aglutinan para dar un resultado al tope del talento y la experiencia del escritor, cualidades que la destacan en la literatura colombiana como una estupenda novela de formación. El enfoque de conjunto y los tratamientos señalados en nuestra aproximación, demuestran que este podría ser el marco de referencia de la novela de Escobar Velásquez, superados, debido a esos logros, los pantanos que pudieron amenazarla: el de la novela rosa o sentimental, y el más específicamente nuestro, y ya tratado en estas páginas, de lo que fue la llamada Novela de la Violencia en Colombia. Y como novela de formación —en el sentido del aprendizaje que le deja a un personaje su experiencia total del mundo— supera a muchas del género que no consiguen ir más allá de una perspectiva en exceso subjetiva, de una secuencia episódica donde los otros y el mundo exterior se afantasman en un caldo delicuescente de reflexiones casi solipsistas, y de estados emocionales cuyo origen y fin ocurren en los límites del alma del personaje en cuestión, una destilación densa de estados interiores: el mundo exterior y los demás son ecos filtrados por aquella subjetividad densa pero de escasa presencia autónoma en el relato. Por ser por completo distinta en este plano, es que *Tierra de cementerio* resulta tanto más plena como novela de formación: los compañeros de Alaín en la aventura narrada poseen igual realidad literaria que la suya. La diferencia es de grado protagónico, no de consistencia como personajes. Dijimos al comienzo que esta novela no figura entre las de mayor elaboración en su obra de conjunto, pero los rasgos de su escritura aquí señalados la destacan como una narración de madurez, como un relato que sacó el mejor partido de su vasta experiencia en el oficio de fraguar historias atrayentes, sólidas y de poderoso aliento narrativo. ■

Jairo Morales (Colombia)

Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Director del Taller de Escritores de la Biblioteca Pública Piloto y editor del boletín cultural y bibliográfico *Escritos desde la Sala*, publicación de la misma institución. Entre otros libros ha publicado: *Desencuentros* (cuentos, 1984, 2000); *Atardecer en el parque* (novela infantil, 2009); *El carpintero soñador* (teatro juvenil, 2001) y *Medellín en su narrativa* (antología, 2006).



Adiós al siglo XX

La poesía de Affonso Romano de Sant'Anna

LUIS
FERNANDO
AFANADOR

No sé si el compromiso del escritor le sirvió a la revolución; es claro que no le sirvió a la literatura. “Proletario que mueres de universo, / en qué frenética alegría acabará tu grandeza, / tu caos teórico práctico”, dice César Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*. Seguro que nadie recordará al gran poeta peruano por esos versos como tampoco recuerda al Neruda desastroso de la oda a Stalin o *Incitación al Nixonicidio*: “pueblos que Nixon, el analfabeto, / ni siquiera de nombre conocía / y que mandó matar con un decreto”. El compromiso político y la poesía no hicieron un buen matrimonio porque el arte sólo debe ser fiel a sí mismo y no obedecer a ninguna causa so pena de resentir su calidad o poner en peligro la vida del propio poeta, como lo comprobaron tristemente Ósip Mandelshtám, Roque Dalton o Heberto Padilla.

El compromiso político fue uno de los lastres que tuvo que padecer la poesía durante el siglo xx. Pero hubo otros: las vanguardias, el tercermundismo, las teorías. Quisiera referirme al caso de Affonso Romano de Sant’Anna, brasileño nacido en Belo Horizonte, Brasil, en 1937. Poeta, intelectual, profesor, crítico, periodista, ensayista y gestor cultural. Y, para ser justos, más que un simple intelectual: fue también un hombre comprometido, un rebelde que alguna vez llegó a inquietar a la dictadura brasileña. Para mí, un caso emblemático, el de una persona que sobrevivió al siglo xx gracias al humor y a la poesía.

No por azar uno de sus poemas más conocidos se titula “Epitafio para el siglo xx” y comienza así: “1. Aquí yace un siglo / donde hubo dos o tres guerras / mundiales y millares / de otras pequeñas / e igualmente bestiales”. Un epitafio sólo lo escribe un doliente y creo que esto nos habla de unas relaciones intensas, fuertes. Por eso, al final de su epitafio, dice lo siguiente: “Tened piedad de nosotros, oh / vosotros / que en otros tiempos nos juzgáis / desde la comfortable galaxia / en la que irónicos estáis. / Tened piedad de nosotros / —modernos medievales— / tened piedad, como Villon / y Brecht por mi voz / de nuevo imploran. Piedad / de los que vivieron este siglo / per seculae seculorum”.

Como protagonista del siglo xx, Affonso Romano de Sant’Anna se sumergió en los temas de la utopía, las teorías, el compromiso político, las vanguardias poéticas, la crítica del sistema capitalista, Vietnam, el Tercer Mundo vs. la cultura europea. Vivió el siglo xx a plenitud, a fondo. Lo celebró, lo denostó y, también, se burló de él. Es

un hijo de su tiempo, pero un hijo crítico, problematizado. Precisamente en el poema “El gran indio guaraní” ironiza sobre la pretensión de que un poeta pueda llegar a ser la expresión de una época:

—¿Dónde se inscribirá el texto oculto de mi tiempo?

—¿En las alas del secuestro?

—¿En la explosión del ministerio?

—¿En el ajusticiamiento encapuchado?

—¿O en cualquier cotidiano e irreparable asesinato?

...

Escribame el poema de mi

Tiempo

Escribanlo por mí

Que soy débil,

Que soy tópico,

Que soy entrópico

Pero esto ocurrirá más tarde: el humor y la ironía serán la manera como logrará tomar una distancia con la gravedad del siglo xx. En su primer libro, *Canto y palabra*, escrito a los 28 años y publicado en 1965, ya aparecía el tema político con poemas al líder negro Medgar Evers, asesinado por el Ku Klux Klan, y Pedro Texeira, otro líder campesino brasileiro, asesinado por terratenientes. Poesía intelectual, poesía de intención, incluso con el tema erótico, que también aparecía allí. Ese mismo año, viaja a California —la dictadura brasilera llevaba un año— y se vuelve profesor universitario. En su siguiente libro, *Poesía sobre poesía*, publicado diez años después, retoma la poesía política —aparecen, por supuesto,

El humor, la ironía lo salvaron de ese siglo

“semiótico y despótico, / que se creyó dialéctico y fue sidoso y patético”.

Vietnam, el Che Guevara y el Empire State, símbolo del imperio— y por primera vez experimenta, como una manera de liberarse del discurso académico sobre la poesía en el cual se encontraba inmerso. Sobre este libro dijo el propio Romano de Sant’Anna: “El poeta se vengaba del profesor y ponía sobre aviso a los demás poetas y profesores. Son poemas desgarrados, de arrojar las vísceras sobre la mesa para que se viera el conflicto de una generación. Si miramos la poesía brasileña de ese periodo, está llena de eso. La obra de los concretistas en gran parte fracasó porque la teoría se apoderó de la poesía”. Aquí se refiere al movimiento de la poesía concreta brasilera, fundado por Haroldo de Campos, sobre el cual escribiría después un poema lapidario, “Error concreto”: “El poeta concretista / comete un error típico: / confunde el logos / con el logotipo”.

El humor, la ironía lo salvaron de ese siglo “semiótico y despótico, / que se creyó dialéctico y fue sidoso y patético”. Incluso de la poesía comprometida, un subgénero que, como se sabe, tiene fecha de vencimiento. La prueba es otro poema emblemático, Rilke:

Rainer María Rilke y yo

cuando quería hacer poemas
pedía prestado un castillo
tomaba la pluma de plata o la de pavo real,
llamaba a los ángeles de cerca,
palpaba la soledad
como un delfín
conversando de las cosas al gusto europeo
entre esculpido gamos y cisnes
en un geométrico jardín.

Yo
moderno poeta, y brasileño
con la pluma y la piel reseca por el sol de los
trópicos
cuando pienso en escribir poemas
me aterran siempre los terrenales problemas.
(fragmento)

Que yo sepa, nadie se había burlado así del sacrosanto Rainer María Rilke. Sin embargo, después de hacer las paces con el siglo xx y “sin remordimientos históricos”, como bien se titula un poema suyo, Affonso Romano de Sant’Anna da un giro hacia una poesía más clásica, con poemas más breves, menos barrocos, en los que retoma los temas eternos de las mujeres, el misterio del mundo, el amor, el desamor, la belleza y el paso del tiempo:

Con Dante

En este Castillo de Gargonza
Dante estuvo poco antes de mí.

Escapaba de sus enemigos (los Gibelinos).
Pisaba piedras
Oía la misma campana que en la
Torre hace poco batía.

Eso fue hace ocho siglos.

Lo cual no es nada
Delante de las piedras
—y de la poesía.

El humor le permitió una distancia con la poesía política —que termina en panfleto— y con las vanguardias —que terminan en una mueca petrificada—. Pero es, finalmente, la poesía “de verde eternidad, no de prodigios”, la que lo salva y la que impide que su propio epitafio también diga: “Aquí yace”. ■

Luis Fernando Afanador (Colombia)

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

RAINER MARIA RILKE

TRADUCCIONES DE DAVID ALVARADO ARCHILA

Poemas

Temo mucho la palabra de los hombres.
Lo dicen todo tan claro:
Esto significa perro y aquello casa,
y aquí está el principio y allá el final.

Me asusta también su sentido, su juego con el escarnio.
Ellos lo saben todo —lo que fue y lo que será—,
ya ninguna montaña es sorprendente;
su jardín y su bien lindan con Dios.

Siempre quiero advertirles y oponérmeles: alejaos,
me gustaría oír el canto de las cosas.
Vosotros las tocáis, y quedan mudas e inmóviles.
Vosotros me las asesináis.

*

No debes esperar que Dios vaya hacia ti
y diga: Yo soy.
No tiene sentido un dios
que manifieste su fuerza.
Debes saber que Dios te da el aliento
desde el inicio,
y cuando tu corazón arde y no puedes decir,
Él crea dentro de ti.

RAINER MA

*

Tú, Dios vecino, si a veces te molesto
con fuertes golpes en la larga noche,
es porque casi no te escucho respirar
y sé que estás solo en la sala.
Y si necesitas algo, no hay nadie
para alcanzarte una bebida a tu gusto.
Yo siempre escucho. Haz una pequeña señal.
Estoy muy cerca.

Solo por azar hay una delgada
pared entre nosotros, pero podría ser
que a un llamado de tu boca o la mía,
se derrumbe en silencio.

Con tus imágenes está construida.

Y tus imágenes están delante de ti como nombres.
Y cuando a veces se enciende en mí la luz
—con la que mi profundidad te reconoce—,
se desborda como esplendor sobre su marco.

Y mis sentidos —que pronto se fatigan—
no tienen patria y están separados de ti.

*

RIMBA RILKE

*

Dios habla a cada uno solo antes de crearlo,
luego, parte en silencio con uno desde la noche.
Pero las palabras anteriores a cada creación,
esas palabras nubladas, son:

Enviado fuera desde tus sentidos,
ve hasta el borde de tu anhelo;
vísteme.
Crece detrás de las cosas como un incendio,
y que sus sombras extendidas
siempre me cubran totalmente.

Deja que todo te suceda: terror y belleza.
Uno solo debe andar: ningún sentimiento es lejano.
No te dejes separar de mí.
Cercana está la tierra
que ellos llaman vida.

La reconocerás
en su rigor.

Dame la mano. 

Rainer María Rilke. Poeta, cuentista, novelista, ensayista y traductor, nació en Praga el cuatro de diciembre de 1875. Tras una estricta educación en una academia militar, Rilke estudió Historia del Arte y Filosofía en Praga y Múnich, se entrevistó dos veces con León Tolstoi en Rusia, fue asistente de Auguste Rodin en París y murió de leucemia el 29 de diciembre de 1926 en Val-Mont, Suiza. Las traducciones que aquí presentamos fueron tomadas de *Para festejarme* y del *Libro de las horas*.

David Alvarado Archila (Colombia)

(1989) Profesional en Estudios Literarios con énfasis en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y traductor. Ha publicado una traducción del *Diálogo en la Montaña* y de poemas de Paul Celan. En marzo de 2013 participó en el diálogo *El rigor oscuro de la luz: José Ángel Valente*. Actualmente trabaja como librero.



De los parques bibliotecas de Medellín
a los museos de Ciudad de México

Poder, arquitectura y tectónica

LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ
ESCOBAR

En los últimos años, algunos edificios construidos en ciudades latinoamericanas han llamado la atención en el mundo. No solo en el círculo de la arquitectura y los arquitectos sino que han trascendido el ámbito disciplinar, en tanto se han convertido en verdaderos referentes urbanos que proyectan nuevas imágenes de las ciudades donde se han construido. Basta señalar dos ejemplos destacados: el Parque Biblioteca España en la ciudad de Medellín y el Museo Soumaya en la ciudad de México. No es que en tiempos anteriores no se haya reconocido la excepcionalidad arquitectónica en estos pagos, pues fueron varias las obras que lograron colarse en los cenáculos de la arquitectura; pero lo que ocurre ahora no es el reconocimiento de obras aisladas sino de un mayor número de proyectos que han llamado poderosamente la atención, ya no de un grupo especializado sino de los medios masivos de comunicación. Por lo mismo, volver la mirada sobre estos dos ejemplos nos sirve de disculpa para entender las razones de muchas de las obras arquitectónicas ejecutadas por estos años en nuestras ciudades.

Entre la Biblioteca España y el Museo Soumaya hay una diferencia de no más de cuatro años en su construcción, en tanto la primera fue inaugurada en marzo de 2007 y el segundo en marzo de 2011. Estamos hablando de obras recientes que se corresponden en gran medida con el auge mediático de la arquitectura latinoamericana a escala internacional, que se ha posicionado con fuerza en los primeros años del siglo XXI. Por eso mismo, muchas de ellas han sido merecedoras de varios premios en otros ámbitos o de reconocimientos públicos, así como de fotos en portadas y tema en revistas especializadas, artículos de prensa y en revistas de toda índole en el mundo, lo mismo que de enconados debates en pro y en contra como hecho construido o por el tipo de arquitectura.

¿Pero qué va de una obra a otra cuando tal vez no podrían ser asimilables, en tanto una es producto de la arquitectura pública y la otra de la privada, cuando una está enclavada en las laderas pobres de Medellín y la otra implantada en un sector empresarial de ciudad de México, en dos ciudades distantes en cuanto a geografía, topografía y demografía? Podrían ser muchas más las diferencias, pero a su vez son otro tanto los hechos coincidentes que las acercan y motivan a mirarlas de manera comparativa: ambos son proyectos de reconversión urbana, que acuden a la cultura como fundamento de esa transformación; son ejercicios de poder y legitimación, hacen uso de una arquitectura icónica para sobresalir más allá de su entorno, utilizan una materialidad no tradicional y poco común en sus contextos, además de ser proyectos de arquitectos jóvenes y ambiciosos que están al día en los lenguajes contemporáneos, entre otros aspectos relevantes.

Hacer uso de proyectos arquitectónicos dedicados a espacios culturales para legitimarse no es algo nuevo, pero se ha intensificado en los últimos decenios, tanto por el sector privado como por el público; se trata de algo así como lo que Deyan Sudjic llamó la relación incestuosa con el poder de la cultura arquitectónica contemporánea.

Poder económico como político. De ahí que numerosos magnates en el mundo, posando como grandes mecenas, no escatimarán recursos para hacerse un autoelogio en forma de museo, ya en Europa, ya Estados Unidos y, en pleno proceso de globalización, cómo no, en Latinoamérica; por algo Carlos Slim, que figura como el hombre más rico del mundo en las listas de la revista norteamericana de negocios y finanzas *Forbes*, mal haría en no seguir los pasos de sus congéneres del “primer mundo” de hacer su propio museo para elogiar su riqueza y, de paso, su aparente buen gusto reflejado en su colección de arte. La riqueza no se proclama de manera desvergonzada como un buen emergente, sino con gestos culturales que adoban y dan lustre.

De la misma manera, los museos se convirtieron en los nuevos referentes de transformación urbana desde 1977, cuando se inauguró el Centro Georges Pompidou en París, diseñado por Richard Rogers y Renzo Piano, hasta la construcción del Museo Guggenheim de Bilbao, diseñado por el arquitecto canadiense Frank Gehry e inaugurado en 1997, convertido desde entonces en un referente para el mundo de lo que aporta un museo a la reconversión de sectores decadentes urbanos a partir de un icono arquitectónico. Desde entonces, muchas ciudades del mundo pretendieron seguir el ejemplo, con desigual fortuna. En las últimas décadas, los museos compiten con los centros comerciales por ser las nuevas catedrales urbanas, se instalan como monumentos urbanos y entran a formar parte de las nuevas industrias culturales; aunque también como pretexto para grandes especulaciones inmobiliarias, como en el caso del Soumaya que, sirviendo a todos los propósitos señalados, lo hizo también para que una zona industrial obsoleta en el tradicional sector de Polanco, al noroccidente de la capital mexicana, se fortaleciera como sector de servicios, la Plaza Carso, donde la especulación inmobiliaria y la oferta comercial se incrementaron de manera ostensible por la construcción del museo.

En ese cambio de paradigmas urbanos, otros sucedáneos culturales, como los centros culturales, las bibliotecas o los parques bibliotecas, entraron a fortalecer esa relación con la arquitectura y el urbanismo. Si con un museo se legitimaba espacialmente la impudicia de la riqueza, aún más en sociedades inequitativas y desiguales, con una biblioteca se pretenden legitimar unos gobiernos y un Estado ausentes. Así, el Parque Biblioteca España fue la manera estética de entronizar un Estado caracterizado por su ausencia desde que los grupos sociales ocuparon y poblaron de manera informal las laderas nororientales de la ciudad de Medellín. Si bien se construyeron otras obras complementarias, el edificio del Parque Biblioteca España es el que se destaca, reconoce y establece como el referente de la intervención. Un icono suficientemente visible, pese a su color, como para señalar la implantación y el proceso de transformación, pretendiendo convertir, como por ensalmo, sectores informales en formales. Un gesto soberbio y vacuo que habla, en este caso, de la impudicia de la política. Aunque la especulación del suelo urbano en sus alrededores es menor, también en este caso es una consecuencia no deseada ni controlada.

En los dos casos, Soumaya y España, los arquitectos acudieron a formas grandilocuentes, pretenciosas y de un formalismo gratuito. Como afirma el ya referido Sudjic, desde el museo Guggenheim la forma ya no depende de la función, sino de la imagen. No importa si es un proyecto privado o público, los arquitectos, para satisfacer el deseo del promotor, así este no lo demande previamente, parten de una forma atractiva, que genere una imagen contundente, que sorprenda, se perciba con facilidad y se retenga en la memoria de todos. Así, se crea algo a la vez singular y dominante en el paisaje urbano, que distinguirá a la ciudad, es decir, un icono; de ahí que, volviendo a Sudjic: “la búsqueda del icono arquitectónico se ha convertido en el tema más ubicuo del diseño contemporáneo. Para poder

destacar en una larga procesión de páramos industriales en decadencia, barriadas rurales y áreas de desarrollo, todos igual de malaventurados e igual empeñados en construir su propio icono para que el mundo inicie un peregrinaje hasta sus puertas, un edificio tiene que presentar algo que realmente llame la atención” (Sudjic, 2010, p.264). Y al parecer eso es lo que ha ocurrido en Medellín y México, donde se peregrina a la Comuna Nororiental y a Polanco para ver la supuesta singularidad de las formas arquitectónicas.

Obviamente, esto supondría una búsqueda incesante de la originalidad de la forma, que no abunda en tiempos del *re-make*, la intertextualidad, la parodia, la apropiación, la reutilización, el homenaje, la cita, la referencia, el tributo o la versión, aunque muchas de estas, en buena medida y literalmente, terminan en una vil copia o en el plagio descarado, o en prácticas defendidas con un lenguaje intrincado de corte postestructuralista. En ese ideario dominante, cabe preguntar: ¿Qué tan originales son las propuestas del Soumaya y de la España?

Los arquitectos de estos proyectos son jóvenes y, por tanto, hijos de los nuevos tiempos: de la globalización económica y

Parque Biblioteca España



la mundialización cultural, del computador personal, el internet y las redes sociales, con su presencia múltiple, simultánea, y su engañoso eterno presente. Conscientes del nuevo papel icónico que cumplen ciertas arquitecturas en la sociedad urbana de las ciudades globales contemporáneas, e incluso del protagonismo de los arquitectos en esa sociedad del espectáculo, donde son figuras descollantes, alabadas, y forman parte del *stars system*. En un viaje de ida y vuelta, se han reconocido en los discursos y las formalizaciones arquitectónicas que se producen en el mundo, se suman a acrecentar las propuestas y se proponen como otros de los artífices de ese mercado de iconos formales y personales. Por tanto, admiradores de los “grandes” arquitectos del círculo —¿circo?— dominante en el mundo. Ellos mismos han sido sus colaboradores, como en el caso del arquitecto mexicano Fernando Romero, que trabajó, entre 1997 y 2001, en la oficina del famoso arquitecto holandés Rem Koolhaas, de la no menos famosa Office for Metropolitan Architecture (OMA), ubicada en Rotterdam; o han sido socios temporales para participar en concursos internacionales o realizar proyectos, como en el caso de GianCarlo Mazzanti, quien se ha asociado con muchos arquitectos en Colombia y en otros países.

En el caso del Soumaya, diseñado por Romero —por lo demás, curioso nepotismo arquitectónico, pues este arquitecto está casado con una hija del promotor del mismo, esto es, el multimillonario mexicano Carlos Slim—, de manera obvia, a un capital financiero trasnacional tenía que corresponder una obra que compitiera con las imágenes de la arquitectura de la globalidad, esto es, el *global style*. De tal suerte que Romero sólo tenía que mirar aquello que hubiera sido exitoso, por lo que, sin mucho esfuerzo, llegó al ejemplo más evidente: el museo Guggenheim de Bilbao. No contento con inspirarse en las formas curvilíneas y en la textura de escamas brillantes de aquella obra ubicada en la Ría de Bilbao, contrató a la propia empresa de Gehry, esto es, Gehry

Technologies (GT), para que aplicara su reconocido software *Digital Project*, con el que diseñó el Guggenheim, para coordinar la ingeniería tridimensional del edificio del museo. Ahí queda ese alarde de ¿inspiración, homenaje, cita y colaboración?

Mientras tanto, Mazzanti, en el diseño de la Biblioteca España, hace uso libre y con largueza del proyecto del Centro Multimedia de la Universidad de Hong Kong, presentado por el arquitecto David Chipperfield en el concurso del año 2003. Discutido hasta la saciedad en el medio local, en lo que algunos ven una simple cita de aquel proyecto o el uso legítimo del principio arquitectónico de tipo y variación, otros vemos una descarada reutilización y copia de aquel proyecto, para configurar los tres volúmenes poliédricos independientes, unidos por una plataforma. Proyecto al que luego se le elabora una narrativa conveniente, relacionada con una metáfora a las rocas propias del emplazamiento en las laderas de Medellín, a lo que se le sumará el valor extra arquitectónico en términos de los beneficios sociales que logró consolidar allí, lo cual en buena medida le mereció el premio al diseño en la VI Bienal Iberoamericana de Arquitectura en Lisboa en 2008.

Así, los dos arquitectos miran globalmente, pero solo alcanzan a percibir la superficie mediática, el espectáculo grotesco e impúdico de las formas o, mejor, de los contenedores, para usar el lenguaje implementado oficialmente en el congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, en Barcelona, en 1996. Los dos proyectos mencionados son la máxima expresión de la vanidad de los arquitectos y del egotismo de la arquitectura, pues están diseñados para ser exhibidos y contemplados por la ciudad pero no miran a la ciudad; es más, la niegan, están encerrados en su autarquía espacial —incluso con gran pobreza de los espacios públicos que los conectan con el entorno, aún más en el caso del Soumaya, que realmente carece de él.

Esa aparatosidad y exhibicionismo exterior contrastan dramáticamente con los espacios interiores, pobres y carentes



Parque Biblioteca de Belén

Estos arquitectos parecieran decir: hagamos la forma, que con algo se hará y cubrirá. No se parte del conocimiento de la materia, de su mecánica, de sus valores intrínsecos y de la poética de la construcción, eso que se conoce como tectónica.

de sorpresa, oscilando entre lo convencional, en la España, y la referencia a otros proyectos, como la espiral ascendente del Soumaya que recuerda al Guggenheim, pero esta vez al de Nueva York. En realidad, en este tipo de arquitectura el interior no tiene nada que ver con lo externo o debe ajustarse forzosamente a él, de ahí la simpleza y la falta de creatividad en unos casos, o la torpeza en la mayoría. La utilización de paredes blancas, más que un acto estético de neutralidad, es una evasiva a la falta de talento creativo del espacio interior.

Ante la forma arquitectónica se supondría también una respuesta coherente en lo material. Pero no hay un profundidad de la técnica sino una levedad material, puesta al servicio del formalismo arquitectónico gratuito, facilista y complaciente. Tal vez el caso más contrastante es el Soumaya, si se tiene en cuenta que dos años después de haberse iniciado la construcción de la obra no se sabía cómo iba a ser la solución para que la piel o cobertura de la fachada se correspondiera con la forma de la misma y con la estructura principal del edificio; sobre la marcha se produjo la malla de acero galvanizada, con una estructura



Museo Soumaya



Museo Júmex

en forma de rombos, en cada uno de los cuales se fijaron los hexágonos de aluminio, que le dieron la textura, el color, el brillo y la imagen final, a manera de un hongo. Esa sofisticación externa epidérmica, para lo que se requirió el uso del software y el computador, no es la misma del interior, con muros en paneles o mallas revocadas para formar el sánduche arquitectónico, más las losas convencionales de los entrepisos.

En la Biblioteca España no hay la sofisticación técnica del Museo Somaya para definir la piel, aunque también es clara la improvisación y el cambio sobre la marcha, teniendo en cuenta que el proyecto ganador tenía una propuesta de doble piel —una externa que combinaba madera y acero, y una interna de vidrio y aluminio—, la cual fue cambiada en el momento de su ejecución por una conformada por la combinación de tabla roca, manto impermeabilizante, malla metálica y enchapes en piedra adherida a la estructura metálica, mientras que al interior las paredes eran paneles de yeso con estuco y pintura. Estas combinaciones de materiales y técnicas han sido el dolor de cabeza del proyecto prácticamente desde que se inauguró, al punto que en la actualidad los materiales se desprenden, los costos de mantenimiento se disparan y la vigencia del proyecto se pone en entredicho.

Estos arquitectos parecieran decir: hagamos la forma, que con algo se hará y cubrirá. No se parte del conocimiento de

la materia, de su mecánica, de sus valores intrínsecos y de la poética de la construcción, eso que se conoce como tectónica. Los materiales, los procesos técnicos y sus posibilidades plásticas no interesan, pues ahora se acude al catálogo de moda, a la oferta del mercado, como un recetario médico al servicio de la multinacional y no de las necesidades del paciente. La verdad de la materia que reclamaba y pregonaba el arquitecto austriaco Adolf Loos a principios del siglo xx ya no interesa a principios del siglo xxi, con la arquitectura sánduche, es decir, el *fast food* arquitectónico, para ser compatibles con los tiempos de consumo y de obsolescencia programada. Que el arquitecto no mienta con el material utilizado, reclamaba Loos, pero ahora ni la verosimilitud practicada en la arquitectura historicista de las primeras décadas del siglo xx en nuestro medio es aceptable. Por eso mismo tenemos que creer que aquel simulacro de roca es una roca, densa y compacta, así sea leve y sufra con cada embate normal del agua y las condiciones ambientales.

No quiere decir que toda la nueva arquitectura contemporánea, incluidos los museos y los parques bibliotecas, sigan la misma línea. Otros proyectos de la misma tipología, construidos en las mismas ciudades y casi al tiempo, demuestran búsquedas más sinceras y realistas con el medio, sin



Museo Júmex



Parque Biblioteca de Belén



Parque Biblioteca España

caer en regionalismos, provincianismos o rasgos identitarios folclorizantes que tanto les disgustan a los arquitectos del *global style*.

En el caso de Ciudad de México, en la misma Plaza Carso basta caminar algo más de cien metros y pasar la línea del ferrocarril para, diagonal al Soumaya, encontrar el Júmex, un museo de arte contemporáneo. Este proyecto, promovido por el principal accionista de Júmex, Eugenio López Alonso, otro rico no tan multimillonario como Slim pero también con pretensiones de glorificar su poder, fue diseñado por la oficina de David Chipperfield Architects, con la colaboración del arquitecto Óscar Rodríguez de la oficina TAAU de México. Fue inaugurado el 13 de noviembre de 2013, aunque todavía faltaban obras complementarias en el exterior, pues en este museo sí se pensó en el espacio público y en la articulación con la ciudad, tanto desde sus jardines y plazoletas como en los miradores desde el edificio. No es autárquico como el Soumaya sino abierto a la ciudad. Rodríguez acota que este es un proyecto característico de Chipperfield: “Arquitectura sería más que protagonista, con mucha materialidad y gran espacialidad” (2013). Mientras en la obra de Romero en el Soumaya se habla de cantidades: 43 metros de altura, 28 columnas de acero con diferentes curvaturas y espesores para moldear la estructura, 16 mil hexágonos de acero

para la cubierta ondulante, en la obra del Júmex se habla de las capacidades técnicas locales, las materialidades (mármol xalapa), el espacio, el clima y la luz. En uno apabullan las cantidades y la opulencia, en el otro la sensibilidad y la experiencia local en términos de mano de obra y geografía.

Otro tanto se puede decir del parque biblioteca de Belén en Medellín, otro proyecto oficial de la administración municipal, inaugurado a finales del 2007, donde el grupo de la Universidad de Tokio, encabezado por el arquitecto Hiroshi Nahito, llegó no a implantar una idea preconcebida sino a leer la geografía local, el paisaje urbano, el entorno inmediato al futuro proyecto, con su gramática y su textura arquitectónica barrial, la escala, las condiciones del lote y sus relaciones con el sistema vial; en síntesis, entender todas las determinantes para con ellas estructurar un proyecto que va del espacio a la forma. Un recorrido donde lo urbano se interrelaciona con el proyecto y lleva sucesivamente a la Plaza Verde, la Plaza del Agua y la Plaza de las Personas o la plaza cívica; un área verde —manteniendo un árbol que existía allí—, un espejo de agua y una plaza dura son los sucesivos vacíos alrededor de los cuales están los distintos edificios, desplegados de manera discreta, sin alardes, en diálogo con la arquitectura residencial del barrio. Un grupo de volúmenes y espacios que logra una síntesis entre templo sintoísta

y casa de patio local. Además, los edificios construidos en el popular bloque de cemento, un material que el equipo retoma de la arquitectura del medio, le mejora las condiciones mecánicas y lo ennoblece para hacer de él un protagonista de la arquitectura. Una arquitectura que, como lo expresaba el propio Nahito, no está pensada para las revistas sino para cien años o más.

Mientras en el Museo Soumaya y en la Biblioteca España el protagonismo es más de los arquitectos que de los edificios, en el Museo Júmex y en la Biblioteca Belén son los propios edificios quienes lo hacen con sus condiciones espaciales, formales y su materialidad; en el segundo caso no se conciben como simples contenedores, por tanto no es una arquitectura de consumo sino para la vivencia y la cotidianidad, en la cual se impone la discreción arquitectónica dejando de lado la pretensión mediática y la cota exultante, como sí ocurre en los dos primeros casos.

Curiosamente, y esta es una de las paradojas, los dos arquitectos, venidos de otros ámbitos y culturas, Chipperfield y Nahito, llegan a interrogar el lugar, la geografía, la experiencia técnica y material, sin caer con ello en el “color local” o en un localismo con toques folclóricos, mientras que los arquitectos del medio miran embelesados el *global style*, ya no únicamente mediante las revistas de papel sino mediante las redes sociales o las páginas virtuales, a lo que se suman sus visitas relámpago o sus experiencias directas con las obras, como hombres cosmopolitas que pretenden ser, a quienes les causa escozor comprender ese medio local, y consideran algunos conceptos como obsoletos, sin sentido o que ya no funcionan en épocas de globalizaciones.

Es cierto, todo ha cambiado con celeridad en las tres últimas décadas. Ya no se trata de un puñado de arquitectos excepcionales sino que muchos arquitectos latinoamericanos y sus oficinas van por el mundo siendo reconocidos por sus obras, que construidas aquí sirven como referentes en otras latitudes, donde son expuestas,

premiadas y consideradas paradigmáticas. Ya no son maestros de largos años de práctica, a los que se les publica o premia una obra por mucho tiempo trabajada, sino arquitectos jóvenes, incluso recién salidos de las academias, los que ganan concursos no solo en el medio local sino en otros países, donde son invitados y publicados. Es posible que esas nuevas arquitecturas sean de altísima calidad, pero también que la nueva dinámica global ha permitido reconocer en la inmediatez las mismas calidades de otras latitudes, así sea nivelando por lo bajo.

Si bien las ciudades latinoamericanas no han dejado de ser receptoras de pobreza y marginalidad, pese a las propuestas de inclusión social y a los discursos optimistas, la tendencia es a mantener e incluso a aumentar su inequidad y desigualdad social; y sus dirigentes tampoco han querido alejarse de la tendencia mundial de construir bellos y majestuosos museos, espectaculares bibliotecas o centros culturales, ya sea con recursos privados o públicos. En todo ello, ciertos arquitectos cumplieron y cumplen su papel amparados en un discurso leve, vacuo e incoherente, de ahí que la respuesta arquitectónica resultante se decante por esa levedad, vacuidad e incoherencia formal, más esnobista que creativa, mirando más el consumo y la obsolescencia, sin entender la arquitectura como un todo —forma, materia y técnica—, puesta al servicio de unas realidades que exigen una mayor y más compleja interacción, rigor analítico y sensibilidad, la que han demostrado otros arquitectos que no temen a las “realidades” que encuentran ni se sonrojan con ellas. ■

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

Referencias

- Las claves en la arquitectura del Museo Júmex. (2013, noviembre 19). *El Universal*. México. Recuperado de <http://m.eluniversal.com.mx/notas/cultura/2013/las-claves-en-la-arquitectura-del-museo-jumex-966588.html>
- Sudjic, Dejan (2010). *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Barcelona: Ariel.

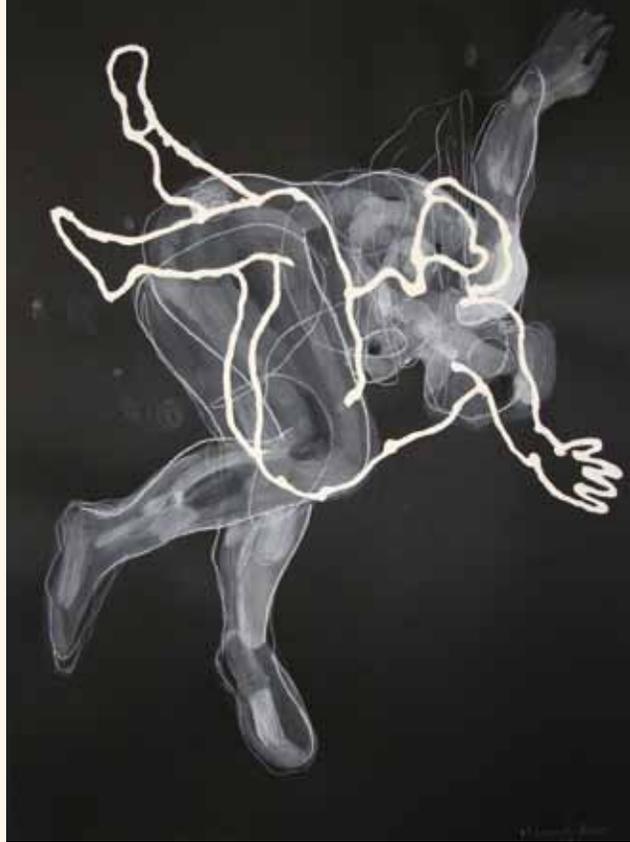
 *mucha*
es un beso
y también es un museo



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

mua[®]
Museo Universidad de Antioquia





Danza
50 cm x 70 cm
Dibujo con tinta sobre papel
2011

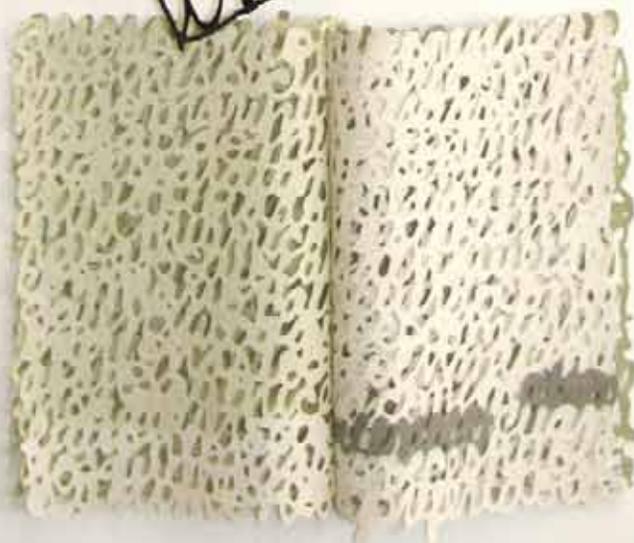
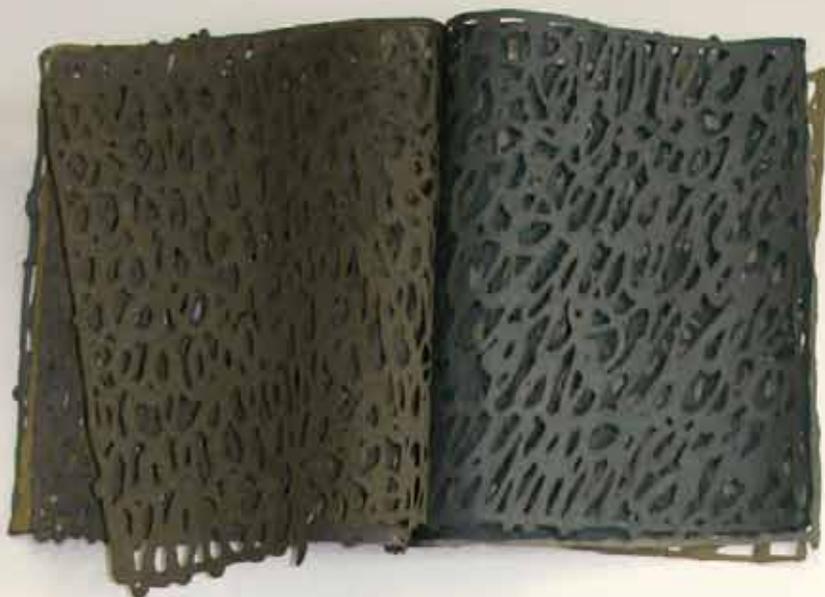
Dibujando el vacío

MIRIAM
LONDOÑO

Conceptualmente, el papel ha sido el receptor y “soporte” tradicional por excelencia de la memoria. Su superficie blanca ha servido durante siglos para depositar nuestras imágenes y pensamientos. Es un material que se presta a todo tipo de transformaciones conceptuales y formales: se deja cortar, doblar, arrugar, enrollar, fragmentar, ensamblar y hasta coser, para hacer con él —o sobre él— dibujos, pinturas, collages y objetos. Además, se puede convertir en tinta para escribir, en un mueble utilitario, en pesadas y sólidas esculturas, o en algo tan frágil que se puede echar a volar.



{ EL SOMBRERO }
de Beuys }



Tres libros
50 cm x 30 cm x 120 cm
Papel y pigmentos
2006



Noticias - Instalación
80 cm x 50 x 320 cm
Papel y pigmentos
2012

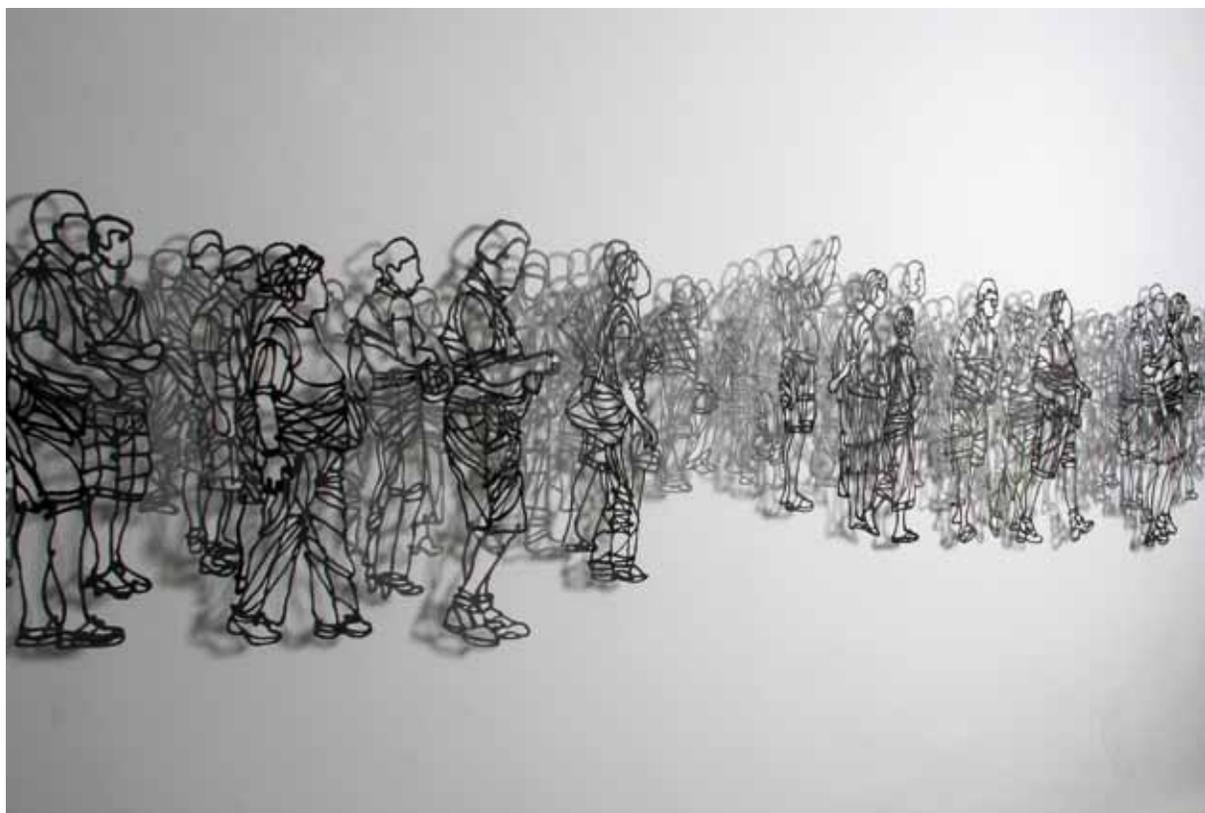
Con mi trabajo artístico exploro nuevas posibilidades del dibujo en tercera dimensión. Transformo el papel en una especie de tinta con la cual dibujo o escribo y reinvento su función habitual de soporte. Al dibujar con pulpa de papel, las cualidades expresivas y narrativas del dibujo lineal se convierten en una red abierta de líneas. La obra instalada en el espacio permite que la luz se filtre y que las sombras emerjan, otorgándoles a los dibujos nuevas posibilidades de lecturas y significaciones. Mis dibujos representan en su mayoría escenarios urbanos, mapas de ciudades, diásporas de turistas que parecen perseguir sus propias sombras, peregrinos, inmigrantes y desplazados recorriendo un camino hecho de sombras y vacíos.

Mis escrituras visuales emergen del deseo de pensar mi experiencia como inmigrante, de conectar mi presente con el pasado y con mi lugar de origen.

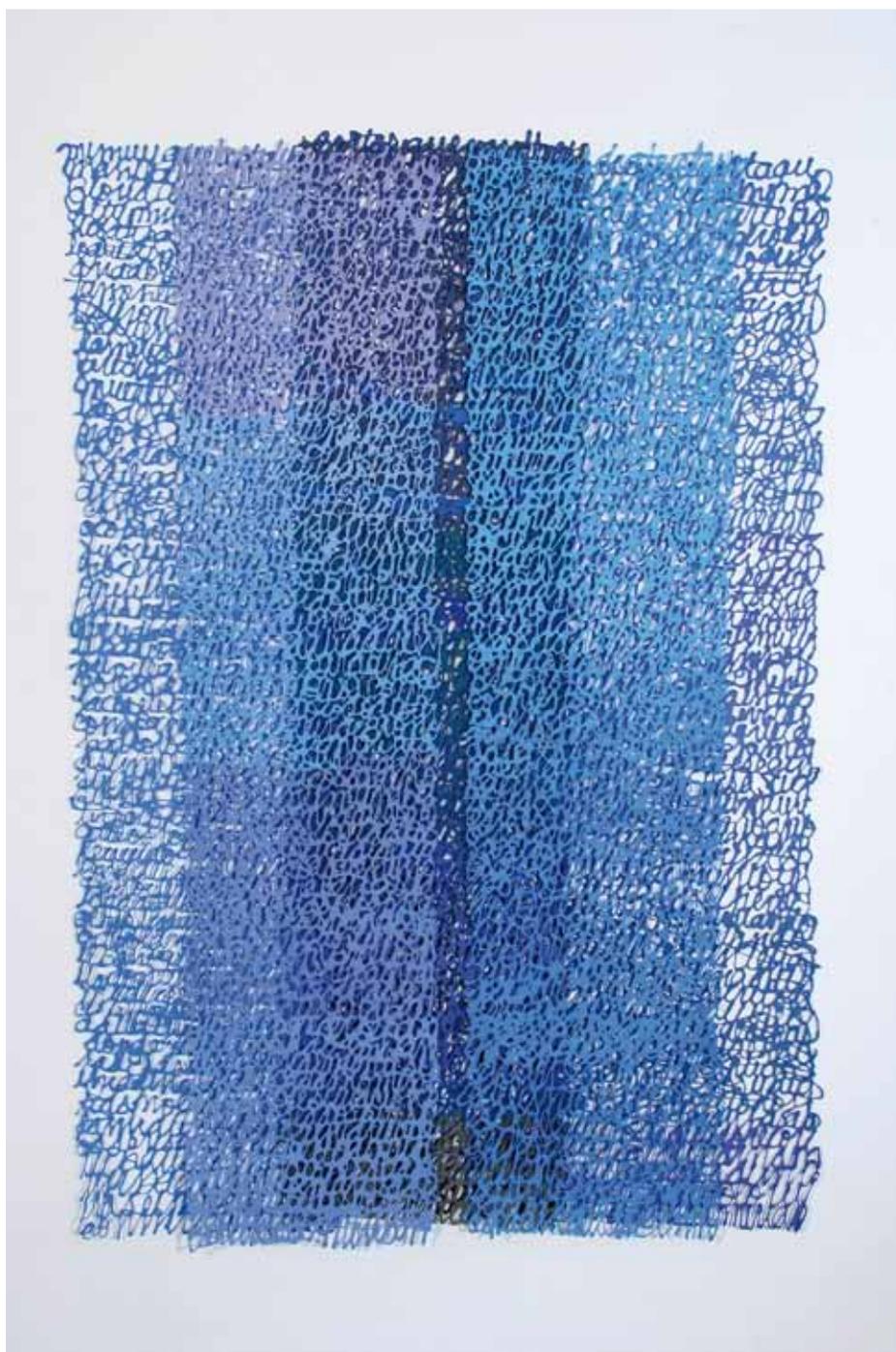
De ese núcleo vital nacen las grandes cartas, un registro de historias y recuerdos personales escritos a familiares y amigos. También las obras basadas en mis conversaciones y entrevistas con inmigrantes colombianos en Holanda, las páginas formadas con nombres de personas desaparecidas, de historias de guerrilleras de las FARC, las instalaciones con testimonios de mujeres desplazadas por la violencia, las firmas, los grafitis, los libros de artistas con fragmentos de poemas y noticias de actualidad.

Bien sea por medio de unir líneas, idear conexiones entre las letras, o entrelazar palabras como si de la urdimbre de un tejido se tratara, trabajar con el material más íntimo, doloroso y esencial de cada historia de vida es la fuente principal de mi trabajo. ■

La obra de la artista ha sido exhibida a menudo en Holanda y en países como España, Italia, Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Australia, Argentina e Israel.



Multitud (Detalle)
350 cm x 70 cm
Papel, cera y pigmentos
2008



Carta azul
160 cm x 125 cm
Papel y pigmentos
2005



Tres cartas
150 cm x 100 cm, 150 cm x 105 cm, 150 cm x 70 cm
Papel y pigmentos
2006



Testimonios - Detalle de instalación
300 cm x 300 cm x 220 cm
Papel y pigmentos
2012



Peregrinos
110 cm x 105 cm
Papel, cera y pigmentos
2009



Graffiti
110 cm x 80 cm
Papel y pigmentos
2008



Crónica de un



Maíz. Carlos Uribe

salto al vacío

Sueño con una ciencia que tendría como objeto esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio donde vivimos. Estudiaría las heterotopías, los espacios absolutamente otros, los espacios que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las zonas vacías que la rodean.

Michel Foucault

SOL
ASTRID
GIRALDO

Fotografías
Alfonso Posada

Torre de panela. Carlos Uribe



El Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) es quizá el recinto expositivo con el mayor número, sino de metros cuadrados, sí de metros cúbicos del país. Funciona en lo que fueron los antiguos Talleres Robledo de siderurgia. Lugar-bodega que, incluso en sus nuevos usos culturales, conserva su severa presencia de ruina testimonial. Debido a que su destinación original permanece marcada en su arquitectura, hoy el MAMM, antigua catedral industrial, se puede dar el lujo de ser tan generoso en espacios como avaro es el resto hacinado y comprimido del Medellín de los primeros años del siglo XXI.

Cuando hablamos de espacio en este contexto no nos referimos a la acepción que los museos tradicionales le dan al espacio como vacío neutro, usado apenas como un pasaje extraartístico para que los espectadores circulen entre los metros y metros de paredes lineales tachonadas de pinturas. A lo que nos quisiéramos referir aquí es a un excedente de espacio liberado, no funcionalizado, flexible, maleable, invitado a la experiencia estética y que permite un concepto museográfico activo y sugerente.

El espacio no es solo un contenedor para meter muchas cosas, apilar infinidad de obras o desplegar trabajos de tallas extralargas como un telón de Luis Caballero o un lápiz gigante de Luis Camnitzer. Lo que el arte contemporáneo ha venido proponiendo desde los años sesenta es que también podría ser el soporte para problematizarse a sí mismo. Quizá por ello no podía haber una sede más apropiada para reflexionar sobre la naturaleza espacial que este vacío monumental que ofrece una sala central como la del MAMM. Y esto es lo que hizo la exposición *Coordenadas*, una curaduría sobre lecturas del espacio que es lo que en definitiva es una instalación. En esta muestra se recuerda cómo los artistas antioqueños se lanzaron sin paracaídas a este problemático vacío¹ desde la década de los setenta.²

¿Cómo incursionaron nuestros artistas en ese universo inexplorado del vacío, alejándose de la bidimensionalidad? ¿Cuándo dejaron de

Saltar al vacío era cambiar la mirada por los pies, la contemplación por el recorrer y el penetrar, los ojos por las sensaciones desordenadas del cuerpo y la piel.

pensar en el espacio como un medio para convertirlo en el fin de sus reflexiones, en la obra no como una acumulación de objetos sino como la relación espacial que se teje entre ellos? ¿Cuándo dejaron de representarlo como artificio sobre la pared para habitarlo, penetrarlo e instalarse en él en la realidad? ¿Cómo alcanzó el espectador con sus recorridos un nuevo estatuto de cocreador?

Museo y academia

Estas preguntas ya habían sido las generadoras de la investigación *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*,³ realizada por el Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Dicha investigación hizo un recorrido minucioso desde la emergencia de esta estrategia contemporánea en Colombia y en la escena local en obras como *Camas* de Feliza Bursztyn, hasta el momento en que definitivamente los marcos tradicionales explotan y se apropian de un espacio, ahora significado. Este trabajo de arqueología debió lidiar, sin embargo, con una dificultad paradójica: si bien todas las obras estudiadas eran espaciales, ya no existían debido a su carácter efímero, propio de la naturaleza de la instalación, y muchas veces solo pudieron ser reconstruidas a partir del relato verbal de los artistas. O, en el mejor de los casos, cuando se había realizado un registro, solo se trataba de fotografías de baja calidad que no podían dar cuenta de la especificidad y potencia de unos trabajos que deben ser experimentados espacial y sensorialmente.

La exposición *Coordenadas*, cuya curaduría se basó en esta investigación precedente, se propuso entonces la valiosa tarea de recrear estas instalaciones y reunir las por primera vez, convirtiéndose en un valioso complemento de aquella. Así, muchas obras que se han vuelto referentes indispensables en el arte producido en Antioquia pudieron conocerse en su real dimensión y propuesta. También se logró una perspectiva de conjunto, pues si bien los espectadores podían haber conocido alguna de estas obras individualmente, nunca se había

tenido la oportunidad de reunir las en una proximidad que permitiera nuevos diálogos entre ellas.

Estas instalaciones no solo dan cuenta de los descubrimientos formales, de la paulatina intromisión de los conceptos del arte internacional en el medio local o de los resultados de los nuevos modelos pedagógicos en las escuelas de arte. También hacen visible el viaje artístico de una generación que fue pionera del arte contemporáneo en la escena local y de sus búsquedas personales y colectivas.

¿Qué implicó este lanzarse al vacío? Dar un salto que los llevó de las dos dimensiones y la obra acabada, a distanciarse del concepto de arte como cosa, a entender que el espacio no era neutro ni dado sino un campo en tensión y siempre en construcción, donde se cruzaban, además de objetos y cuerpos, poderes y discursos, y que la percepción espacial se aprendía y se desaprendía. El vacío era también contenedor de significados; desde allí podían confrontarse o recrearse. Asumir la instalación como una práctica era abrir una puerta por la que entraban, en lugar de los materiales nobles y canónicamente artísticos, como el óleo o el mármol, los detritos prosaicos y vanos del mundo, la contaminación, las adherencias. Saltar al vacío era cambiar la mirada por los pies, la contemplación por el recorrer y el penetrar, los ojos por las sensaciones desordenadas del cuerpo y la piel. Era dejar entrar, en últimas, la vida. Y el espacio de la vida no tenía que ver con la utopía plana y la ordenada cartesiana.

Convocar todas estas obras en la actualidad, bajo el extenso techo de los antiguos Talleres Robledo, significó entonces reunir múltiples fragmentos de espacio, de especies de espacios, como diría Georges Perec. La idea de un espacio uniforme al interior del cubo blanco del museo se hizo añicos en esta exposición, planteada en términos de las heterotopías definidas por Foucault:



Colombia: + 5: GMT. Edith Arbeláez



Vestido de Novia. Ana Claudia Múnera

No vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos y amamos en un espacio recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas sombrías, con diferencias de nivel, con peldaños, huecos, relieves, con zonas duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. Hay regiones de paso, hay regiones abiertas, otras de detención provisoria y, además, hay regiones cerradas, de reposo e intimidad.⁴

Y así de agujereadas, desniveladas e irregulares se vieron las salas del museo en este caleidoscopio espacial, donde cada artista desplegó un planeta con su propia cartografía. Planetas que a veces lograban orbitar unos alrededor de los otros, pero que en algunos casos no pudieron más que colisionar. Estas instalaciones fueron el resultado de las reflexiones de una generación que puso su empeño en comprender el espacio y el tiempo que habitaba, no en abstracto, sino en unas producciones en las que iba tomando forma lo urbano, lo doméstico, lo ancestral, lo ambiental, la violencia, gracias a un lenguaje internacional que, sin embargo, en sus manos se llenaba de referencias a su particular momento y lugar.

Espacios urbanos

La exposición permite apreciar, por ejemplo, cómo va emergiendo entre estos artistas una nueva conciencia de ciudad en su complejidad contemporánea. Juan Luis Mesa, en la videoinstalación *De este lado del río*, alude a referentes concretos como el río Medellín, eje físico que también es simbólico

y alrededor del cual se ha estructurado geográfica e históricamente el Valle de Aburrá. Un espacio-borde, residual, donde pugnan la naturaleza y el concreto, y que a pesar de estar en el centro de la ciudad se ha convertido en un espacio marginal que la atraviesa como un vacío incómodo, como una cicatriz urbana, con la cual no se ha terminado de hacer las paces. Margen que en su extraterritorialidad convoca a los parias que también ha desplazado la ciudad y que podemos apreciar en su video. Mesa reconstruye en esta obra las técnicas artesanales de contención del agua que permitieron la urbanización de la “otra banda” de Medellín. Y logra reproducir también su negatividad en el centro de un museo que precisamente se encuentra en la nueva zona de urbanismo y luz que se supone debe ser Ciudad del Río.

Estas técnicas constructivas informales, que luchan cada día contra las fuerzas naturales y las presiones políticas en batallas nunca acabadas, también son retomadas por Fredy Alzate en su instalación *Leve*, donde reflexiona sobre los espacios de la vivienda informal que han construido la Medellín de los extramuros. Materiales de demolición en un precario pero efectivo equilibrio hablan de otras arquitecturas extrañas a la claridad, el orden y la armonía de Vitrubio o del modernismo. Arquitecturas al borde y en los bordes, que el espacio positivo de la Tacita de Plata quisiera ignorar y desplazar, pero que ahí están, constituyéndola como su otro irrefutable. Alzate toma estas soluciones espontáneas y las trasplanta al vientre de este monumental y sólido edificio que parece por momentos contagiarse de su fragilidad.



Arquitectura y memoria. Germán Londoño



De este lado del río. Juan Luis Mesa

John Mario Ortiz, por su parte, reflexiona sobre una vivienda muy distinta: la de las urbanizaciones en serie, las cuales, en lugar de crear condiciones mínimas para que la función de habitar el espacio sea posible, se convierten en productoras sistemáticas de espacios bloqueados en su relación con el adentro y el afuera y con la naturaleza. En su obra *En(red)adera*, vuelve a referirse al tema del combate entre lo natural y lo urbano abordado por Mesa y Alzate. Realiza entonces una enredadera con un material metálico e industrial usado por los urbanizadores, creando un objeto paródico en cuya superficie colisionan estas contradicciones.

La ciudad, pues, puede ser un lugar o un no-lugar, el espacio urbano puede ser positivo o negativo, una posibilidad o una tumba, y las salas del MAMM se abren y se cierran ante estos códigos planteados por cada obra. Colisión de espacios. Desestabilización de la geometría euclidiana que se expande, se retrae, se ahueca, se abre.

Espacios íntimos

La ciudad pública también convive con la ciudad privada, que aquí es narrada por algunas artistas como Ana Claudia Múnera o María Teresa Cano. Estas artistas llevan al museo constelaciones de objetos domésticos para hablar de este espacio vivido en tonos menores, bajo luces íntimas, moldeado entre los velos de novias, camas, muebles o comedores. Y también muchos interdictos. Instalaciones que hablan de la manera en que la construcción del espacio depende de la relación de los objetos y los cuerpos en él.

Estos cuerpos sin grandilocuencia, cotidianos, con sus traslaciones, hablan de otras maneras

de habitar y de desplegarse en el tiempo, al margen de los grandes relatos oficiales. Porque si el tiempo puede medirse en un reloj público, con la invasión exterior de las hojas metálicas de John Mario Ortiz sobre la pared, con la emergencia del bosque pintado con revelador fotográfico y alterado por la luz durante todo el lapso de la exposición de Jorge Ortiz, también se registra en la acumulación de las huellas de los platos sobre una mesa o la de los zapatos de los comensales entrando y saliendo de los altares familiares. Tiempos públicos, tiempos privados. Relojes que no siempre se acompañan y que entran aquí en tensión. Porque el espacio siempre tendrá como variable dependiente precisamente esa, el tiempo.

Espacios ancestrales

La montaña de *Maíz* y la *Torre de panela* de Carlos Uribe, con su germinación, olor, putrefacción, se instalan también en esta sala como medidores orgánicos del tiempo. Estas dos obras hablan de elementos materiales que han construido nuestra historia, economía e identidad. Hijos del maíz, hijos de la panela, los antioqueños recuerdan su origen en el escenario sofisticado del arte contemporáneo. Si movimientos artísticos como el pop se han interesado por los detritos industriales y del gran consumo, nuestra sociedad gira alrededor de otro tipo de materiales. Un acierto del montaje es haber puesto esta torre construida con degradables ladrillos de panela al lado de las soberbias columnas del museo, que en algún momento se echaron sobre sus hombros la carga de sostener el

sueño de progreso industrial de Antioquia. Hoy que este ha entrado en crisis, vale la pena mirar esas otras estructuras que lo sostenían.

Los objetos rituales de Germán Botero en *Arquitectura y memoria* le hacen un homenaje a técnicas tradicionales como la cerámica. Esta instalación, en contraste con nuestro universo desechable, tiene en cuenta las coordenadas espacio-temporales precolombinas que desde la tierra miraban de cara a la eternidad. Maíz, panela, piedra, madera, barro dan cuenta de su peso en el mundo, extendiéndose por la gigantesca nave industrial de las instalaciones del MAMM.

Espacios políticos

La violencia también moldeó lugares o, más bien, no-lugares en el lapso histórico que revisa la exposición. Y estos lugares humanos violados ahuecan la superficie de las salas. Edith Arbeláez construye uno en *Colombia: +5:00 GMT*, donde el café, nuestro otrora producto identitario, y las imágenes violentas extraídas de los noticieros de la época, se mezclan en una perturbadora simbiosis. En la década de los noventa no solo se exportó café sino también sangre, y nuestros imaginarios le debieron tanto a un elemento como al otro.

Sobre los campos colombianos se dictaminó la ley no escrita pero practicada del “no habitarás la tierra”, como lo recuerda el jardín de cruces y muerte que crece en *Patio* de Alberto Uribe o los monstruos sin voz de Clemencia Echeverri. Su instalación *Versión libre* hunde al espectador en un agujero negro que se le abre a la indiferente superficie de los Talleres Robledo. Nos introducimos a este no-espacio siguiendo la invitación de un cancerbero con pasamontañas que parece venir hacia nosotros como un fantasma antes de hundirse en el infierno al que nos lleva. Adentro, todo es ruido y furia, como en los versos de Shakespeare. Las múltiples versiones libres de los paramilitares se acumulan en bocas que solo pueden vomitar palabras sin sentido. Es que la violencia destruye precisamente las posibilidades del lenguaje. Ellos quisieran hablarnos, pero no pueden. No tienen las palabras que ellos mismos asesinaron. Los rostros cubiertos, las bocas tapadas, los cuerpos camuflados nos hablan de esa imposibilidad de saber aquello que pasó. El cuerpo del espectador debe quedarse desnudo

frente al de los victimarios confusos en un hueco de terror sin coordenadas espaciales. Es solo la boca de la muerte.

Este espacio negro y sangriento contrasta con el agujero blanco que plantea Libia Posada. Menos emocional, más aséptico, con la limpieza de los recintos hospitalarios, mucho más silencioso (una enfermera nos obliga a callar), es sin embargo igual de paralizante. El control biopolítico de los cuerpos inmoviliza al espectador, quien a pesar de la luz y la limpieza se sabe en un no-lugar. Allí pierde su autonomía y precisamente su lugar en esta cámara del control ejercido por los discursos médicos que le quitan el derecho sobre su propio cuerpo, lo segmentan y lo racionalizan.

Coordenadas, una exposición, una generación, unas obras que moldearon las complejidades no solo de su lugar, sino también de su tiempo. Una propuesta como pocas de mirarnos en los espacios y los no-espacios que construimos para la vida, para la muerte, para la resistencia y la supervivencia durante unos años agitados y convulsos. ■

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

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

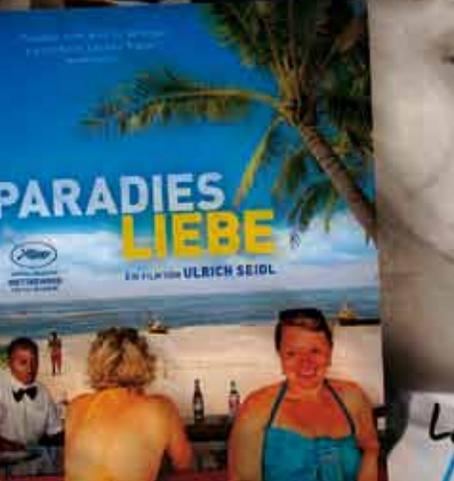
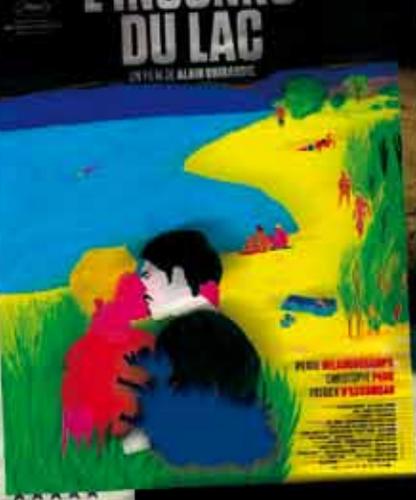
Notas

¹ La figura de la instalación como “salto al vacío” fue acuñada por el crítico Luis Fernando Valencia en su texto “La instalación”, ponencia en el *Seminario 10 X 10 X 10. El arte contemporáneo de mayo de 1968 a septiembre de 2001*, Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y Museo de Antioquia, 30-31 de octubre de 2003.

² La curaduría de *Coordenadas* fue realizada por Armando Montoya y Óscar Roldán. Artistas participantes: Adolfo Bernal, Alberto Uribe, Ana Claudia Múnera, Beatriz Olano, Carlos Uribe, Clemencia Echeverri, Edith Arbeláez, Feliza Burszty, Fredy Alzate, Germán Botero, Gloria Posada, Jean Gabriel Thénot, John Castles, John Mario Ortiz, Jonier Marín, Jorge Jaramillo, Jorge Ortiz, Juan Camilo Uribe, Juan José Rendón, Juan Luis Mesa, Juan Manuel Montoya, Leonel Estrada, Libia Posada, Luis Fernando Peláez, María Teresa Cano y Mauricio Carmona.

³ Los investigadores participantes fueron Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya, Luz Análida Aguirre y Sol Astrid Giraldo.

⁴ Foucault, M. (2003), *Michel Foucault por sí mismo* (2003). En línea, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wEsYlr5DQM&list=PLaFFFj1xuqgROeIUT4FbNoJmbGH5ZmFFb>. Acceso: 13 de enero de 2014.



EUROPA '13

Versátil y diversa, la brújula del cine europeo no parece apuntar en una única dirección. Demos por eso una mirada múltiple a las tendencias cinematográficas actuales de un continente vivo.

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

¿Qué hay del cine europeo contemporáneo? ¿Qué tipo de cine se está haciendo en Europa este siglo? ¿Para dónde va? Dada la diversidad de las filmografías nacionales que alberga ese continente, es temerario arriesgarse a dar una sola respuesta a preguntas como esas. Pero hay que hacérselas, pues ante la crisis en vaivén de Hollywood, es el cine europeo, como siempre, el que está planteando propuestas más vivas y arriesgadas.

Ante la enorme cantidad de películas europeas contemporáneas, y dada la imposibilidad de verlas todas, he querido hacer un ejercicio que busca aproximarme a posibles respuestas a esas preguntas. Buscando un parámetro de referencia del cine al que podía hacer mención, me encontré con la lista de las películas nominadas a los premios europeos de cine, otorgados anualmente por la European Film Academy (EFA), institución fundada en 1988. La más reciente versión de esos galardones tuvo lugar en Berlín, el 7 de diciembre de 2013, premiando las cintas estrenadas entre 2012 y 2013. De esas películas vi trece largometrajes de ficción, a los que agregué otros cuatro: *Paraíso: amor* (*Paradies: Liebe*, 2012) del austriaco Ulrich Seidl, *The Selfish Giant* (2013) de la inglesa Clio Barnard, filme ganador en Cannes del rótulo Europa Cinemas; *Camille Claudel 1915* (2013) de Bruno Dumont y *L'inconnu du lac* (2013) del francés Alain Guiraudie, considerada por la revista *Cahiers du Cinéma* como la mejor película del año anterior. Un total de diecisiete filmes provenientes de nueve países. Entre ellos están los ganadores de los festivales de Cannes (*La vida de Adèle*) y Berlín (*La postura del hijo*), el triunfador en los premios Goya del año anterior (*Blancanieves*) y de los premios alemanes de cine (*Oh Boy*).

Por supuesto que la diversidad es la característica común de estos filmes, no podía esperarse menos de países y autores tan singulares como los acá reunidos. Algunas de estas películas son radicales en sus pretensiones autorales: el ascetismo de Dumont y su *Camille Claudel 1915*, Almodóvar y la esperpéntica *Los amantes pasajeros*, Pablo Berger y su muda *Blancanieves*, Joe Wright y el formalismo de *Anna Karenina*, François Ozon y el juego de ficción y realidad de *En la casa* (*Dans la maison*), la agresividad de Guiraudie y

Temáticamente,
el 2013 fue el año
del cuerpo y el sexo.
Sea como exploración,
bálsamo para la sed
o medida de
los alcances
de la soledad.

L'inconnu du lac. Así mismo, hay filmes muy apegados a las convenciones —tradicionales o más recientes— de ciertas filmografías nacionales: *The Selfish Giant* hace parte de una bella herencia de cine social británico que la emparenta con *Kes* (1969) de Ken Loach, mientras *La postura del hijo* (*Pozitia copilului*) de Calin Peter Netzer acoge como suyos los más obvios dictados estilísticos del nuevo cine rumano.

Otras cintas, por el contrario, aspiran a agradar a un público más amplio haciendo concesiones comerciales, no siempre bien disimuladas, que facilitan su acceso al espectador norteamericano: Susanne Bier y su primera comedia *Todo lo que necesitas es amor* (*Den skaldede frisør*), Giuseppe Tornatore y *La mejor oferta* (*La migliore offerta*), Felix Van Groeningen y *El círculo del amor se rompe* (*The Broken Circle Breakdown*), J.A. Bayona y *Lo imposible*. No quiero con esto descalificarlas, simplemente resaltar sus propósitos, perfectamente legítimos, de hacerse a una taquilla más amplia. Por ejemplo, pese a algunas zancadillas sentimentales, un filme como *El círculo del amor se rompe* es absolutamente recomendable. La problemática familiar que plantea va mucho más allá de un trágico duelo, para explorar la fe desde una perspectiva del todo reconocible para cualquier público. El uso efectivo, además, de la música *bluegrass* añade encanto a un relato que requiere momentos de solaz como esos.

El nivel actoral de todas estas películas es notable. Desde novatos como el par de adolescentes de *The Selfish Giant*, hasta veteranos como Toni Servillo en *La gran belleza*, que exhibe toda la decepción, el cansancio y el hastío que le genera reconocerse parte de un enorme cadáver social y cultural; Barbara Sukowa da cátedra en *Hannah Arendt* de lo que es control escénico, en una película que se trata precisamente de una filósofa. Una veterana del cine rumano, Luminita Gheorghiu,

deslumbra en *La postura del hijo* con el desagradado papel de una madre castradora en su sobreprotección. El gran Fabrice Luchini no se queda corto en su papel de profesor de literatura con ansias de un pupilo en *En la casa*, así como sorprende Margarete Tiesel —con amplia experiencia en televisión— con su complejo rol en *Paraíso: amor*. Actores y actrices habituales de Hollywood como Pierce Brosnan, Naomi Watts, Geoffrey Rush y Keira Knightley, se suman a revelaciones europeas como Veerle Baetens (*El círculo del amor se rompe*), y las dos bellas protagonistas de *La vida de Adèle*, Adèle Exarchopoulos y Léa Seydoux, cuyo atrevido desempeño hizo que compartieran la Palma de Oro en Cannes con el director del filme, el tunecino Abdellatif Kechiche.

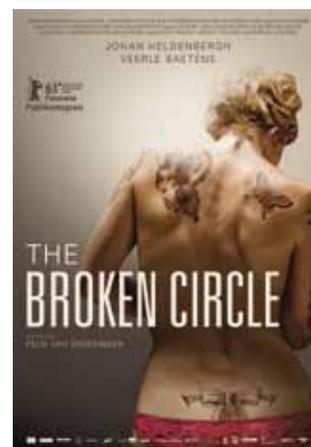
En cuanto a los valores de producción de los filmes, hay extremos. Desde la sencillez desenfadada de *Oh Boy* de Jan Ole Gerster y la áspera sacudida sensorial que genera *L'inconnu du lac*, filmada a orillas de un lago, hasta el estatismo puntilloso de *Anna Karenina*, ambientada enteramente en un proscenio teatral, y *La gran belleza* (*La grande bellezza*) de Paolo Sorrentino, que muestra la ruina personal y social de las clases privilegiadas romanas. Hay filmes donde el profesionalismo abruma, como el oficio que muestra la veterana Margarethe von Trotta en *Hannah Arendt* o el firme pulso narrativo de Ozon con *En la casa*.

Temáticamente, el 2013 fue el año del cuerpo y el sexo. Sea como exploración, bálsamo para la sed o medida de los alcances de la soledad, el sexo estuvo en primer plano en el cine europeo. Las relaciones homosexuales aportaron dos filmes franceses que, como *La vida de Adèle* y *L'inconnu du lac*, sorprendieron por su tratamiento explícito de la sexualidad. La belleza de las dos mujeres de *La vida de Adèle* refleja cierto cálculo por parte del director del filme, mientras que los desinhibidos encuentros de los hombres homosexuales de

L'inconnu du lac tienen una perturbadora fuerza naturalista que no está presente en la laureada película de Kechiche. Las dos crónicas persiguen objetivos distintos: mientras *La vida de Adèle* pretende mostrar, en sus tres horas de extensión, el arco completo de una relación afectiva convencional (así sea lésbica), Alain Guiraudie busca exhibir —si eso fuera posible— los límites de la obsesión y el deseo. No existe en su filme una reflexión sobre la naturaleza fortuita y fugaz de esos encuentros, eso se asume como algo sobreentendido, parte de las reglas de un juego que todos los que buscan ese placer ya conocen. Realmente nunca dejará de sorprendernos el lugar hasta donde podemos ir cuando la pasión es la que da las órdenes. Contrastan ambas películas —en las que el sexo es una fuerza potente, sea constructiva o destructora— con el abismo de degradación al que se acerca para luego caer Teresa, la protagonista de *Paraíso: amor*, una película desconcertante en su capacidad de convertir al sexo en una enorme resaca del espíritu, en algo doloroso y enfermizo más allá de cualquier asomo de deseo. La historia de Teresa —una austriaca cincuenta y gorda, aparentemente divorciada, que se va a Kenia a un resort que esconde tras de sí toda una maquinaria de turismo sexual en la que europeas otoñales pagan por los servicios sexuales de jóvenes africanos que terminan explotándolas— está contada por el director Ulrich Seidl con intenciones completamente punitivas. No tiene piedad con la enorme soledad de esta mujer y la de sus amigas, rebajadas casi a rogar por obtener el interesado placer que estos hombres

les proporcionan, sin el desinterés y los seguros reproches que sus maridos les dan en casa por sus cuerpos fofos y descuidados. *Paraíso: amor* no es una experiencia alegre, es un viaje desmesurado a orillas del bochorno ajeno. Algo similar parece ofrecer el siempre provocador Lars von Trier, que ya estrenó el primer volumen de *Nymphomaniac* (2013), filme que no tuvo la oportunidad de ver, pero que reitera al sexo como el tema más atractivo del cine europeo actual. Aunado a él está, obviamente, la exhibición totalmente libre y explícita del cuerpo, independientemente de que sea atlético u obeso, una asignatura todavía pendiente en el cine norteamericano.

Ese hastío de Teresa en medio de su *affaire* africano es otro rasgo del cine europeo de hoy. Podemos verlo en Niko (un magnífico Tom Schilling), el perezoso protagonista de la película alemana *Oh Boy*, y está en la abulia sin fin de Jep Gambardella (Toni Servillo), el periodista de farándula de *La gran belleza*. Niko es un hombre que parece no estar dispuesto a adquirir responsabilidad alguna, y el filme es una sucesión de infortunios que le ocurren, no sin algún guiño al cine de Woody Allen. El humor y la levedad no ocultan del todo la crítica a cierta generación de hombres y mujeres, ya adultos, que parecen haber crecido, desde su perspectiva, con todos los derechos y ningún deber. Es posible que esa sea la explicación del éxito de esta cinta en Alemania, país donde desde hace unos años se está gestando un grupo, la llamada “escuela de Berlín”, que tiene en Christian Petzold y Thomas Arslan a dos de sus representantes más activos y comprometidos.



No muy lejos de ahí, en Italia, el diagnóstico que ofrece *La gran belleza* —la película más premiada del 2013— es desalentador. Jep Gambardella cumple 65 años y se descubre viviendo en una mentira, en la falsa tranquilidad que le brinda la ebriedad perpetua y la superficialidad en la que se mueven él y su círculo de amistades, dedicados a las fiestas, los cocteles, las inauguraciones y cuanto evento social o pseudo-cultural encuentran. Defendido por su lengua venenosa y por el poder que le da un medio escrito, Jep tarda demasiado en darse cuenta de que la burbuja de jabón de su seguridad está próxima a estallar. La muerte de su primer amor prende las alarmas sobre su vida desperdiciada y lo convierte de repente en un espectador, en un testigo reflexivo de su propia destrucción, en un ser incómodo para los que lo rodean. La fiesta hace rato terminó, pero ellos no se han dado cuenta.

El personaje de Jep está modelado por el de Marcello Rubini de *La dolce vita* (1960), en un homenaje y una actualización de ese filme de Fellini, pero un escalón más abajo en la degradación social que se nos plantea. La Roma del siglo XXI es un lugar mucho más inhóspito, más vulgar y más desalmado que la de hace cincuenta años, según nos plantea Paolo Sorrentino, el director de *La gran belleza*. Y con esos excesos nos la retrata, sin rodeos ni sublimaciones: una ciudad y un país que son un reflejo de sus políticos, de sus fiestas, escándalos y picardías. Una sociedad que tolera los abusos, la corrupción moral, la levedad y la falsedad en todos los aspectos merece el destino trágico de hundirse en su podredumbre sin

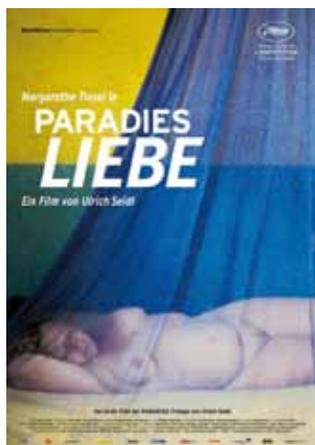
siquiera pedir ayuda. En eso se asemeja al crucero Costa Concordia, náufrago reluciente y hermoso, semihundido en el mar de su soberbia. Jep será un testigo privilegiado, pero nada podrá hacer para salvar su estilo de vida y para salvarse él mismo, de lo enfermos que están.

De la misma manera como *La gran belleza* miró al pasado del cine, *Blancanieves*, de Pablo Berger, se fue hacia el cine mudo para ahí encontrar inspiración y construir un relato gótico tan español como universal, merced al lenguaje gestual y a los intertítulos que la recorren. En su preciosista puesta en escena es una muestra absoluta de madurez del cine ibérico, cuyos directores han resultado hábiles a la hora de dirigir en Hollywood o bajo esquemas de producción similares a los norteamericanos. Véase por ejemplo a J.A. Bayona conduciendo un reparto anglosajón para hacer, con mucho éxito comercial, *Lo imposible*. Los que se quedan en España continúan haciendo un cine de características locales pero de preciosa factura, como David Trueba y su premiada *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2013).

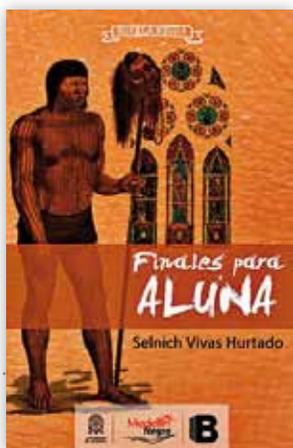
El cine europeo es un cine de búsquedas constantes. De interrogarse sobre la forma, pero sobre todo de interrogarse una y otra vez sobre el único tema que parece importarles desde siempre: el del ser humano y sus inquietudes. La herencia humanista de Renoir, Rossellini y Bresson permanece incólume, es la base sobre la cual se funda el cine que hoy hacen directores jóvenes pero que se saben continuadores de una tradición que siempre ha considerado al hombre el centro de sus preocupaciones. No estoy diciendo nada novedoso, simplemente me complace ver que esta voluntad es la misma, pese a vanguardias de corta duración y veleidosas modas. ¿Qué hay del cine europeo contemporáneo? Siempre es nuevo y nunca cambia. **U**

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).



Literatura de la incertidumbre



Finales para Aluna
Selnich Vivas Hurtado
Ediciones B
Bogotá, 2013
129 p.

En un artículo de Emir Rodríguez Monegal (1974) a propósito de la obra de Juan Carlos Onetti, el crítico uruguayo destaca como elemento constitutivo de la literatura de su coterráneo la apertura que esta genera a múltiples posibilidades, y su búsqueda por producir en el lector la sensación de que asiste a una historia inacabada y ambigua. Todo esto sucede a partir de una técnica de narración que busca develar apenas fragmentos, retazos de una historia que nunca estará completa, pero que solo adquiere sentido con la participación del lector. En *Finales para Aluna*, la más reciente novela del escritor colombiano Selnich Vivas Hurtado, esa forma de narración fragmentada a la que hace alusión Rodríguez Monegal adquiere una importancia superlativa, toda vez que la incertidumbre cumple un papel fundamental en la elaboración de su historia, sobre todo al momento de realizar una lectura que busque apreciar su arduo contenido simbólico. Se trata de una obra plagada de supuestos y de farsas que, en virtud de la reiteración, se convierten en hechos, y que se construye con lo que se omite y no con lo que se revela, con lo que se sugiere y no con lo que se dice.

Finales para Aluna es la historia de una pérdida. Da cuenta del final de la vida de Sveta Aluna (personaje recurrente en la obra de Vivas), activista alemana con un gran respeto por el pensamiento ancestral americano, que se ve inmiscuida en una escabrosa relación de amor y odio con Barbara Ehinger, rectora de la universidad donde trabaja, y que eventualmente terminará por darle muerte, para luego tratar de encubrir el crimen. Esta premisa, que como casi todo en la novela se da a partir de suposiciones que debe hacer el lector (pues solo tendremos detalles de dicha relación, harto dudosos, mucho más avanzada la novela), sirve de introducción para una historia que, en el papel, se origina en el crimen mismo, pero que, vista en detalle, tiene su génesis en lo extraliterario, en un momento indeterminado del tiempo y el espacio que no obedece a un orden temporal consecutivo o causal, sino que está sometido al falseamiento que genera la yuxtaposición entre recuerdos y ficciones que Barbara sufre al tiempo que va contando la historia. De esta manera, se propone al lector seguir de cerca el nacimiento de una verdad que empieza por ser una mentira. Sveta Aluna hace parte de un universo de sentidos que rebasa lo físico y sugiere, como en uno de los epígrafes que introducen la novela, una existencia extracorpórea, sobrenatural. Muerta Aluna, muerto lo divino, queda en pie la mentira, a modo de velo que encubre la verdad y, al mismo tiempo, ayuda a construir la ficción. A partir de este momento se da una sucesión de acontecimientos que tienen como objeto reforzar la mentira y darle las bases que necesita para dejar de serlo, al tiempo que Aluna pasa a ser algo así como el “pegamento” que da cohesión a la verdad recién concebida. Pero lo que se omite no es en *Finales* una mera herramienta literaria. Basta una primera lectura para descubrir que el “juego” que su autor propone (y el término no es en absoluto arbitrario) tiene como propósito algo que va más allá de demostrar su destreza técnica y que se ajusta más al contenido y menos a la forma: señalar que los acontecimientos que se suceden en el presente no garantizan de ninguna manera el futuro (de allí que gran parte de la novela se narre en un futuro que no pasa de ser solo una posibilidad), mostrar que lo que se dice no coincide necesariamente con lo que se hace (con la presencia de Barbara, quien encarna la hipocresía de una institucionalidad enquistada en las formas de conocimiento occidental, se dan luces a este respecto), y manifestar que la literatura, como la vida misma, se da siempre fragmentada, a la manera de un gran rompecabezas.

La relación de amor entre la rectora y la indigenista traza el marco en el que habrá de desarrollarse la novela, en un ordenamiento cultural que, como clara oposición a una sociedad falocéntrica, suprime la presencia masculina casi por completo, como no sea por un par de personajes distantes, de importancia trivial. La preeminencia de lo femenino se constituye en una suerte de guiño a otras formas de conocimiento que se encuentran más allá de un Occidente construido desde y por interés de la institucionalidad letrada europea, de suerte que las mujeres que participan en la historia poseen una fuerza y una vitalidad arrolladoras, llevando al lector masculino casi al punto de sentirse desamparado (y este parece ser un deber que la novela le impone) ante la contemplación de unos personajes femeninos que se revelan independientes y autosuficientes, capaces de profundas reflexiones y grandes crueldades, sin el cliché de la *femme fatale*, y al mismo tiempo sin incurrir en la consabida práctica feminista de homogeneización masculina. En este pandemónium de fuerzas vitales, el asesinato de Aluna puede concebirse como un acto de desamor y como una tentativa por salvaguardar la cultura escritural (masculina) por sobre la oralidad (femenina).

Sin duda, la mayor virtud de *Finales* es el tono peculiar que ha conseguido su autor, ese elemento intangible que se escapa a la nomenclatura científica (vicio y obsesión de la misma academia contra la que la novela acomete). Es gracias al tono que se consigue dar forma a una historia que relata un crimen escabroso, pero que sobresale de la anodina descripción del hecho, para aludir a las razones que han llevado a su ejecutora a cometerlo. Y es por esto que la novela no es el recuento de ese crimen, sino —y en torno a esto gira su universo de sentidos— un relato del amor que se sustenta en la mentira, la posesión y el sacrificio.¹ No es gratuito que la relación entre Aluna y Barbara recuerde, por el grado inmenso de crueldad en el que deviene, al amor entre Risso y Gracia César, protagonistas de *El infierno tan temido*, cuento del ya mencionado Juan Carlos Onetti que se precia de ser una de las más bellas manifestaciones de la literatura latinoamericana del amor intenso que se enmascara en odio y crueldad.

Hay obras literarias que, en virtud de su forma, estilo y construcción conceptual, se resisten a ser agrupadas en categorías arbitrarias, sobre todo cuando participan simultáneamente de varios géneros, tal es el caso de esta novela. Por tanto, es opinión de este lector que circunscribir su historia al género de la novela “negra”, como ha sucedido, es una injusticia con la obra y con la

fuerza vital del creador que la concibe. Es cierto que el asesinato da entrada a la historia y que se trata de un crimen con tintes escabrosos; no obstante, concentrarse en este aspecto es desconocer una gran cantidad de elementos mucho más ricos en contenido reflexivo y simbólico. *Finales para Aluna* es, en definitiva, una sugestiva manera de mostrar que el amor, cuando es intenso, solo puede producir reacciones de intensidad similar: los celos, la envidia, la mentira y, por supuesto, el asesinato. Se le puede reprochar su estructura un tanto fragmentaria, sobre todo en la distribución y disposición de los capítulos; o la inclusión, en ocasiones inesperada, de pasajes oníricos que pueden resultar algo confusos (sin duda porque se refieren a episodios cargados de alucinación ritual); sin embargo, lo que Selnich Vivas ha construido es una novela que participa de manera afortunada de múltiples estadios de la epistemología literaria, pues transita por el amor, el odio, el crimen pasional y la reflexión en torno al academicismo occidental en terca oposición a otras formas de pensamiento, con una naturalidad y coherencia notables.

La gran paradoja en la que nos sume Vivas es que con novelas como esta quizás debamos incurrir en el vicio academicista de inventar un nuevo género literario, que nos permita hablar de todas estas obras que hacen del vacío su contenido. Quizás podamos hablar de ahora en adelante de novelas de género “incertidumbre”. Quizás podamos contar allí, sin temor a errores conceptuales, con algunas de las buenas novelas que participan de este particular aspecto. Y quizás, tras la lectura de esta novela, concluyamos que la verdadera literatura, aquella que funda lectores, para salvarlos o condenarlos definitivamente, siempre dice menos que lo que oculta, pues es la punta de ese iceberg del que alguna vez habló Hemingway. En este orden ambiguo de sentidos, *Finales para Aluna* es una novela que marca no el final de un personaje emblemático en la obra de Selnich Vivas, sino la apertura a uno de entre muchos inicios posibles de su “vida” futura, de su existencia en otro plano.

Juan Carlos Jiménez Tobón (Colombia)

¹ En este contexto, resulta interesante lo mucho que puede recordar el asesinato de Aluna este fragmento de *El hombre rebelde*, del escritor francés Albert Camus: “El vergonzoso sufrimiento del amante, en adelante solitario, no consiste ya tanto en no ser amado como en saber que el otro puede y debe seguir amando. En el límite, todo hombre devorado por el deseo ardiente de durar y de poseer anhela para los seres que ha amado la esterilidad o la muerte”.

Referencias

Rodríguez Monegal, Emir (1974). La fortuna de Onetti. En *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Madrid: Anaya.

www.kinetoscopio.com



KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín

Para los que aman el cine



TAMBIÉN ESTAMOS EN DIGITAL

Festivales - Comic - Zoom - Reseñas - Cine Colombiano - Cine Latinoamericano

historias EN TU MUNDO

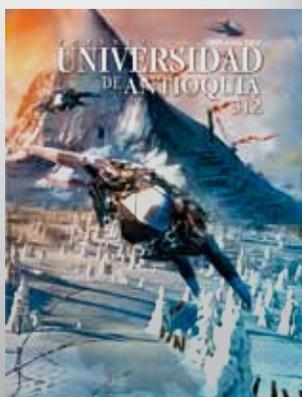




La revista Experimenta quiere resaltar el carácter del conocimiento adquirido de primera mano, sustentado en la experiencia y en la investigación. Busca mostrar a la comunidad los conocimientos generados en la Universidad de Antioquia para estimular la curiosidad y el interés de los lectores por los temas científicos, presentando la ciencia como una opción profesional y de vida.

La revista circula con cinco mil ejemplares, con una edición semestral y se distribuye de forma gratuita en los puntos de información de la Universidad de Antioquia.

Más información: www.udea.edu.co/experimenta - experimenta@udea.edu.co



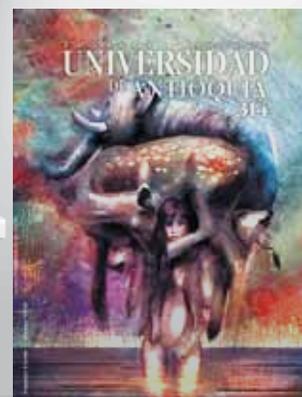
312

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



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



Número anterior 314

- * Especial Nicolás Gómez Dávila Efrén Giraldo, Juan Gustavo Cobo Borda, Darío Ruiz Gómez, Felipe Restrepo David.
- * Cuento: *Zancudos y galaxias*
- * Entrevista: Ana sin partitura
- * Heaney y sus amigos
- * La transformación urbana de Medellín: el tranvía de Ayacucho
- * Rojo como el deseo

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO

por sólo \$25.000 si eres estudiante.

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

Público General \$35.000. Valor ejemplar \$10.000

www.udea.edu.co/revistaudea

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

ISSN 0120-2367

