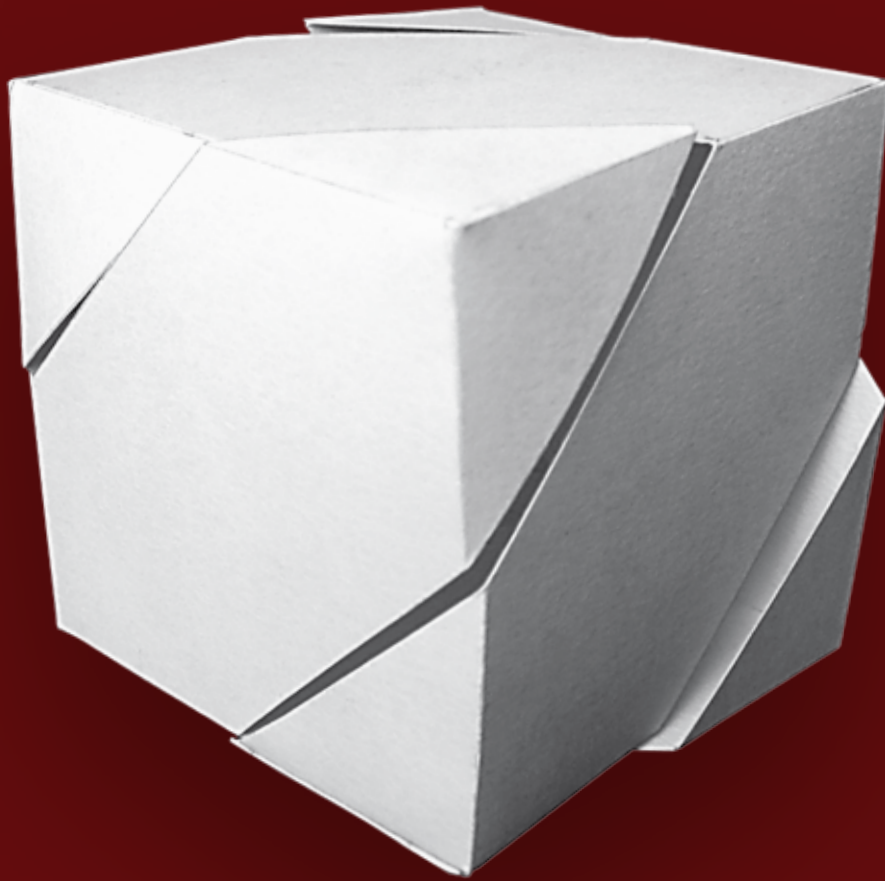


r e v i s t a

abril - junio 2014

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 316



Exterior: US 20

Colombia: \$10.000

Soy Estudiante
www.udea.edu.co/soyEstudiante

@UdeA

/universidadantioquia

Información Institucional
www.udea.edu.co



/Universidad.de.Antioquia

Comunicación Digital

Universidad de Antioquia

UdeA Noticias
www.udea.edu.co/udeanoticias

/universidadantioquia

/universidadantioquia

tenido

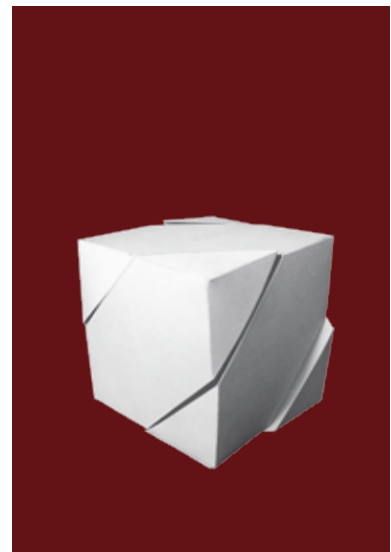
Agenda de eventos
www.udea.edu.co/agenda



Pluma que pertenecía a don Fidel Cano.
Colección de Historia, Museo Universidad de Antioquia. Fondo Fidel Cano, donación de sus descendientes.

Contenido 316

ABRIL - JUNIO 2014



Portada: *Desplazamientos*
Alberto Uribe, 2014

4

MINÚSCULAS



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

15

Especial Literatura ecuatoriana

16

Este lado arriba
Gabriela Alemán

18

Después
Renata Duque

25

Fe
Mary Ellen Fieweger

28

Apuntes de viaje a Nurdu
Roy Sigüenza

32

El tropel de las almas
Amaranta Pico

39

Historias de los puentes que
no se han levantado
Cristina Burneo Salazar

47

¿De dónde eres?
Power Paola

48

Fotografía
Ricardo Bohórquez y Coco Laso



Ir a contenido >>



Arquitectura

97

El incierto futuro del patrimonio edificado de Medellín
Luis Fernando González Escobar

106

Vamos por partes
Fernando Mora Meléndez



EL SOMBRERO DE BEUYS

Plástica

107

Esculturas
Alberto Uribe



LA MIRADA DE ULISES

Cine

114

Ben Hecht, el "Shakespeare de Hollywood"
Juan Carlos González A.



RESEÑAS

124

¿Usted por qué no es normal?
¿Por qué no es como los otros niños?
Alejandra Arcila Yepes

126

Un escritor en el infierno
Juan Carlos Orrego Arismendi

129

Casablanca la refrita
Campo Ricardo Burgos López

131

Medellín. Tragedia y resurrección
Carlos Camacho Arango

134

Los ríos y el mar
Ángel Castaño Guzmán



Especial Octavio Paz

Lo visible y la ilusión de lo legible.
Octavio Paz y el enigma de Duchamp
Efrén Giraldo

56

62

Mono gramático
Adolfo Castañón

69

Vigencia de Octavio Paz
Luis Fernando Afanador

Entrevista

73

Carlos Gaviria Díaz.
Pensamiento, palabra, obra y omisión
Ana Cristina Restrepo Jiménez



FRAGMENTOS A SU IMÁN

Libros

86

El proceso creativo.
Entre el autor y su obra
Deivis Cortés

90

Las hojas breves
Carlos Vásquez

94

Poesía
Gustavo Adolfo Garcés





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



Una especie superficial

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

Basta prender la pantalla de la televisión, el medio contemporáneo de comunicación usado por más humanos, y hacer un corto *zapping* por los distintos canales para constatar que somos miembros de una especie superficial. *Realities*, telenovelas, programas de compras, y prácticamente cada propaganda que vemos, no nos hablan más que de la fascinación de nuestra especie con los adornos dorados y las respuestas fáciles. ¿Falla educativa? ¿Crisis social? Sin duda, algo hay de ello, ¿pero qué sucede si hay en nuestra biología algo intrínseco que nos predispone a ello? Una dependencia tan grande que hace que no caer en la superficialidad implique una lucha a conciencia contra una “tendencia natural”.

Un argumento muy citado en los artículos sobre la decadencia de la democracia contemporánea señala que si hoy Franklin Delano Roosevelt —quizás el presidente más importante del siglo xx en los Estados Unidos y el único que ha sido elegido tres veces— se

lanzara a la contienda electoral, no ganaría ni siquiera la nominación de su partido. ¿Por qué? Porque hoy un candidato no debe convencer sólo con sus argumentos, sino con su cuerpo y sus gestos. El candidato ideal debe ser esbelto y atlético y haber pasado semanas aprendiendo a manejar sus manos y su postura corporal, para dar la “impresión” correcta. Hay incluso estudios serios que demuestran una correlación directa entre la estatura y las posibilidades de ganar la presidencia. Roosevelt era alto (casi 1.90 m) y atlético, pero tenía un problema fundamental: a los 39 años enfermó de polio, así que sólo podía pararse de su silla de ruedas haciendo un enorme esfuerzo y no podía caminar sin ayuda. Es decir, su altura habitual era la de un hombre sentado, así que hoy en cualquier debate político sus ponentes lo mirarían “hacia abajo”, pero ello no le impidió en su momento alcanzar la misma estatura política que Washington y Lincoln.

¿Qué ha cambiado?

Básicamente una cosa: la llegada de la televisión. Y la misma etimología nos da una pista. Tele-visión: un aparato que permite la “visión a distancia”, por lo que no es raro que a partir de su llegada se haya desarrollado una “cultura de la imagen”. Es un ejemplo perfecto de biología alimentada a partir de la tecnología, porque lo cierto es que somos una especie predominantemente visual. La mayoría de la información que requerimos para sobrevivir nos llega por nuestros ojos, ubicados al frente, como sucede con casi todo

predador, lo que nos permite perspectiva, pero disminuye el campo de visión. No es así con todas las especies: los caninos tienen un delicado balance entre olfato y visión, las ballenas y delfínidos dependen ante todo del oído, las especies más primitivas, del tacto, e incluso hay algunas con sentidos que no poseemos, como la línea lateral de los tiburones y otros peces, que a partir de células electrorreceptoras les permite captar las vibraciones en el agua a mucha distancia.

Una de las particularidades del sentido de la vista es que es, por definición, el más superficial, literalmente hablando, pues se limita a darnos información sobre una superficie, mientras que otros sentidos permiten conocer información de lo que hay bajo ella. Un lobo sabe si una hembra está en celo o una presa sana con solo oler su rastro. Las ballenas se escuchan a cientos de kilómetros de distancia con mensajes de una enorme complejidad y, gracias a la ecolocalización, tienen un sentido de su posición en el mundo mucho más preciso y multidimensional del que podría darles la visión por sí sola. Incluso un mosquito puede conocer, gracias al tacto, el ritmo de los latidos del animal que lo alimenta, y un gusano la composición de la tierra que lo rodea a partir de la textura y las diferencias de temperatura. De hecho, un estudio de la Universidad de Lieja, en Bélgica, ha descubierto que las lombrices prefieren tomar “decisiones en grupo” y que se las comunican a partir del tacto.

Ahora, la humanidad es la especie dominante del planeta.

De hecho, hemos exterminado a muchas de las otras especies y hay un riesgo real de que volvamos inhabitable la biosfera sin que ninguna otra nos amenace por ello (aunque bien es cierto que un ejemplar de una rama particularmente primitiva, un virus, podría pasarnos factura un día). Así que la visión debe tener ventajas... Y las tiene, sin duda, especialmente por cuanto facilita la absorción de símbolos. Hace unos seis mil años nuestra especie creó su propia medicina contra las limitaciones de la visión: la escritura. Aunque en un principio esta tuvo solo un carácter práctico, pronto se descubrió que podía alimentar en nosotros todo lo contrario al “pensamiento de superficie”: ideales, emociones, argumentos, pensamientos complejos, incluso la posibilidad de saber qué se siente vivir bajo otra piel. Y lo hizo gracias a que la escritura permitía preservar las obras y pensamientos de aquellos que habían “visto más allá”, desde Homero hasta ahora, de forma que impactaran como el primer día a aquellos que nacieran después de la muerte del autor.

El gran griego nos recuerda otro dato curioso: Homero era ciego. Y esa es una condición que se repite con regularidad en las mitologías de diversas partes del mundo. El más sabio de todos los griegos, el gran profeta Tiresias, también era ciego, mientras que Edipo se arrancó los ojos, como si con ello pudiera prevenirse del peligro de volver a caer en la ceguera de las apariencias que le impidió reconocer a su padre y a su madre. El dios egipcio Horus también

se vuelve ciego cuando no están presentes ni el sol ni la luna, y es particularmente peligroso en ese momento. Pero más interesantes aún que los ciegos son los tuertos: las tres Grayas nacieron viejas y tenían un solo ojo (y un único diente) para las tres, pero podían ver el pasado, el presente y el futuro, por lo que pudieron decirle a Perseo cómo matar a la Medusa. Y ante todo, el tuerto de tuertos: Odín, dios supremo de los vikingos, quien se arrancó un ojo y lo sacrificó al pie del pozo del gigante Mimir, para alcanzar así la Sabiduría de las Edades que le permitirá conducir a los dioses durante el Ragnarok, la guerra al final de los tiempos.

Decía Saint-Exupéry que “lo esencial es invisible a los ojos”. Aun así, para combatir la superficialidad, para ir a lo que está más allá de lo aparente, el camino no es, ciertamente, arrancarse los ojos. Pero quizá sea conveniente cerrarlos a veces y apreciar la penumbra. Y al abrirlos, tener siempre presente que es preciso ir contra la tendencia natural de la especie a confiar ciegamente en un sentido que nos orienta con no menos frecuencia que con la que nos lleva a perdernos (hasta el punto de que hemos justificado enormes injusticias históricas y construido las jerarquías de sociedades enteras a partir del color de la piel, por ser incapaces de VER hasta fecha reciente que bajo ella se ocultaban los mismos órganos, las mismas emociones y las mismas capacidades). O podemos aprovechar el antídoto creado por los antiguos y, de vez en cuando, dejar a los ojos descansar de recorrer

las superficies del mundo y hundirlos en un libro donde ninguna imagen concreta nos alcance, sino solo aquellas que cree nuestra imaginación, al ser convocada por los símbolos creados por quienes nos precedieron. Con una práctica así quizá podríamos recuperar, sin recurrir a medidas extremas, parte de la sabiduría y la esperanza que elogiaba otro gran ciego en su “Elogio de la sombra”: “Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar; / el tiempo ha sido mi Demócrito. / Esta penumbra es lenta y no duele; / fluye por un manso declive / y se parece a la eternidad. [...] Llego a mi centro, / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. / Pronto sabré quién soy”. ■

agarlon@hotmail.com



Ötzi, el hombre de hielo

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Un día de verano de 1991, una pareja de caminantes se topó con un cadáver en las montañas de los Alpes. Se habían apartado del sendero para tomar un atajo, donde vieron algo que les pareció basura primero y luego

un pedazo de cuero viejo. Desde más cerca, descubrieron que era en realidad la piel tostada de frío de la espalda de un hombre. Decidieron bajar de la montaña y avisar a la policía, que subió al día siguiente a hacer el levantamiento. Un agente cogió el muerto por la pelvis y casi lo descadera, porque estaba apriionado a la altura de las piernas. Como no podían sacarlo intacto, llamaron a los forenses, y estos supieron que no estaban ante el cuerpo de un alpinista malogrado, sino de una momia preservada naturalmente, quizá por cientos de años. Una vez en el laboratorio, se supo que no eran cientos sino 5.300 años los que había pasado Ötzi, “el hombre de hielo”, bajo el manto blanco del glaciar. La pareja de caminantes que lo encontró por casualidad había tomado, sin saberlo, un atajo en el tiempo, hacia el Neolítico.

En los más de veinte años que han pasado desde el hallazgo de Ötzi, los expertos han estado obsesionados con su cuerpo. Lo han auscultado de pies a cabeza con todos los adelantos técnicos posibles. Le han hecho exámenes antropológicos, sociológicos, físicos, médicos, forenses; cada vez que sale al mercado un análisis, se lo hacen a Ötzi. Le han estudiado el sudor, la sangre, el pelo, tanto de la cabeza como de la barba y el pecho. Con ello no solo buscan saber quién era “el hombre de hielo”, cómo y cuándo vivió, qué comportamientos tenía, de qué sufría o cómo murió; también quieren entender la Europa más prístina y remota, esa que antecedió a las guerras, a los grandes

reinos, a las crueles religiones, y aun a cualquier tipo de historia escrita o contada.

Ötzi tenía 45 años, medía 1,60 m y pesaba 50 kilos. No era delgado por falta de comida, sino por la abundancia de ejercicio físico, que lo privaba de grasa subcutánea. Tenía el pelo largo hasta los hombros y usaba barba, y los ojos eran de color café. De nacimiento le faltaban un par costillas y, de las restantes, dos estaban quebradas, una de ellas producto de una herida vieja y ya sana, y otra sin sanar. No contaba con muelas cordales y tenía un pequeño espacio entre los dientes de adelante. El resto de la dentadura estaba gastado de comer granos molidos con piedra a los que se les quedaba algo de arenilla, y el lado izquierdo del maxilar superior estaba aún más deteriorado por usarlo como herramienta para partir madera, huesos, cuero y tendones de animales, con los que hacía cordones y tiras para anudar. Ötzi ya era viejo para su edad: tenía las articulaciones estropeadas, las arterias endurecidas y las encías inflamadas. Tenía el hueso nasal torcido y un quiste en el dedo pequeño del pie, producto del congelamiento, y sufría de parásitos intestinales. La vida en aquella época no era pues lo que es hoy; muestra de ello son los cincuenta tatuajes que tenía por todo su cuerpo, cada uno dibujado donde había sufrido alguna herida o una dolencia. Sin duda, había vivido lo suficiente.


Pero el cuerpo no fue hallado solo y desnudo. Las ropas y los objetos que llevaba consigo eran tantos y tan completos, que es como si se hubiera vestido con

todo el ajuar necesario para mostrarle a los de otra época cómo había sido la suya. Estaba vestido con una capa de piel de chivo teñida con grasa y humo, cosida en franjas verticales oscuras y claras, para que luciera más bella. Tenía un taparrabo ajustado con un cinturón, unos *leggings* para el frío y unos zapatos de malla de fibra vegetal con pasto tierno adentro para mayor comodidad. Como armas, llevaba una daga de pedernal, un arco más alto que él y un hacha de cobre puro, fundida y martillada en frío para darle filo. Solo un hombre con estatus, un líder, un gran guerrero, estaría en posesión de un artículo tan preciado y costoso. Pero más allá de las flechas y las porras, Ötzi tenía otros artefactos de gran delicadeza. Llevaba, por ejemplo, en una cartuchera sellable, un punzón de hueso que le servía tanto para coser como para tatuarse o limpiarse los dientes. Llevaba fibra de hongo seco con polvo de piritita para hacer fuego, así como unos tarritos de corteza de abedul, aislados por dentro con hojas frescas de arce, para mantener brasa por largo tiempo. En un pequeño botiquín personal llevaba huesos del fruto de un hongo con efectos antibióticos y astringentes, y aceites tóxicos del mismo hongo para aplicarse como remedio contra los parásitos intestinales.

Con cada uno de estos detalles, Ötzi parece hacerse cada vez más real, más humano, uno de nosotros. Una herida con cuchillo sin sanar en la palma de la mano muestra que alguien había tratado de asesinarlo, y que él había logrado escapar. Y los granos de trigo y carne seca de

chivo sin digerir en su estómago dicen que comió estando herido, tal vez escondido en una cueva, intentando huir. Pero una punta de flecha alojada en la escápula y un golpe en la base del cráneo cuentan que los perseguidores le dieron finalmente alcance. Sin embargo, fue mucho lo que pudo correr, porque murió a más de tres mil metros de altura, en las montañas, donde quizá pensaba que podía despistar a sus perseguidores. Su cuerpo fue hallado sobre una laja de granito, boca abajo, con el brazo herido bajo su frente. Al día siguiente de su muerte, dicen los expertos, debió caer una nevada que abrigó el cuerpo, y poco después debió haber sido cubierto por hielo del glaciar, que lo conservó en seco por milenios. El deshielo del mundo de hoy lo puso de nuevo al descubierto.

Ötzi está ahora en exhibición especial en el Museo de Arqueología del sur del Tirol, en Italia, donde finalmente quedó después de que una ardua pelea por redefinir los límites entre Austria e Italia fuera necesaria para ver a quién le pertenecía. Todas las momias son motivo de investigación, pero la fascinación por Ötzi radica no solo en que está entero, sino además con un ajuar impensable, congelado en el tiempo como un regalo para que Europa busque sus propias raíces, en un hombre que vivió cuando apenas se estaba insinuando la aparición de la técnica, y cuando el viejo continente era aún virgen e inocente.

Para ver el cuerpo y el equipaje de Ötzi, ir a www.iceman.it. 

agromena@gmail.com



El Grand Tour

LUIS FERNANDO AFANADOR

“O dio los viajes y los exploradores”, dijo Lévi-Strauss al comienzo de *Tristes trópicos*. Una afirmación en apariencia contradictoria en boca de un antropólogo que había hecho sus descubrimientos a partir de sus viajes a Brasil y de su larga convivencia con varias comunidades indígenas. Y resulta aún más contradictoria si tenemos en cuenta que la hacía precisamente en el libro en el que iba a relatar sus expediciones. Por supuesto que se trataba de una ironía. Lo que estaba criticando el antropólogo que había denunciado el etnocentrismo europeo y había enseñado a ver la particularidad y la complejidad de las culturas —mal llamadas— “primitivas”, era el viaje en busca de países y culturas exóticas, el viaje para celebrar la identidad propia y no la diferencia, la importancia del otro: el viaje colonialista.

Pero en Europa hubo otros viajes y otros viajeros que no merecen el odio ni el desprecio. Como los naturalistas: Carlos Linneo pretendía catalogar el

mundo, conocerlo, describirlo, estudiarlo; los suyos no fueron, a juicio de Fernando Jorge Soto Roland, los viajes de un conquistador sino de un académico: “Junto con el naturalista se originó toda una literatura de viajes que lo mostraba como la imagen viva del antihéroe, un individuo culto y pacífico que debía soportar mil y un inconvenientes entre sociedades y parajes extraños, mientras transitaba en pos del conocimiento. Y fue el afán de originalidad y prestigio —asociado a todo descubrimiento— el que empujó a encontrar, en las regiones aisladas del planeta, esa especie perdida, ese espécimen extraño y no catalogado, que le permitiera a su potencial descubridor quedar en los anales de la Historia Natural”. ¿El científico que le abre camino al explotador? Hay que hilar muy delgadito. Y está el viaje de los románticos, que no era una aventura en pos del conocimiento, sino una exaltación de la subjetividad y la imaginación y una búsqueda de lugares apartados y solitarios, cuando no de ideales libertarios, en el caso de Byron, peleando y muriendo por las revoluciones de Italia y Grecia.

Todo empezó con lo que se conoce como el Grand Tour, los viajes al sur de Francia y a la lejana Italia que empezaron a hacer los señoritos ingleses —y luego los alemanes, los rusos, los españoles— en el siglo XVII en busca de la cultura grecolatina, ese ideal que había revivido durante el Renacimiento. Un viaje de iniciación —se hacía al terminar la juventud y antes de empezar la vida adulta— que podía durar entre uno y cinco

años. Se ha dicho que son el antecedente del viaje “turístico” de nuestros días, y puede ser cierto, dado que no excluía el esparcimiento, pero hay una salvedad: no eran masivos, no había aparecido todavía la locomotora.

Según Maximiliano E. Korstanje, el Grand Tour tiene sus raíces en la mitología nórdica: Odín era un dios que viajaba disfrazado de animal para conocer profundamente las costumbres de otros pueblos. Viajes que entrañaban cierto peligro: en uno de ellos tuvo que sacrificar un ojo en el árbol de la sabiduría. El Grand Tour pretendía enseñar in situ. Había que ir allí, “estar allí” y “palpar” directamente en los monumentos y las ruinas. Más que información libresca, una experiencia directa, de primera mano. Muy acorde con el espíritu racionalista de la Ilustración.

El Grand Tour se iniciaba en Calais, pasaba por París, la Provenza y el Languedoc, con una extensión a Ferney, Suiza, para rendirle culto al gran Voltaire, quien personalmente salía a saludar a los jóvenes viajeros ingleses. Luego arribaban a Italia, redescubierta para la intelectualidad europea por el helenista Winckelmann. Turín, Milán, Venecia, Florencia, Roma, Nápoles y, por supuesto, Pompeya, que era el fin del periplo. Hasta que años más tarde un viajero famoso, Goethe, amplió ese horizonte hasta la isla de Sicilia, el paradigma de la cultura griega, porque la propia Grecia, en poder de los otomanos, era entonces un destino impensable. *Viaje a Italia*, de Goethe es uno de sus libros más

bellos y un punto de quiebre dentro de su obra. También es una especie de culminación a la literatura —cartas, diarios— que produjo el Grand Tour. Desde luego, con las posteriores excepciones de rigor: la Italia de Stendhal es notable.

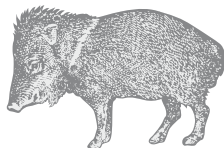
El Goethe que llega a Italia viene huyendo de la leyenda del joven Werther y con ganas de reinventarse como un escritor distinto. Y, por cierto, no es ningún joven, tiene 37 años —más de la mitad del camino de la vida— y ha aplazado inexplicablemente el Grand Tour durante mucho tiempo. A Italia llega un escritor romántico y se devuelve otro clásico. En año y medio, y después de recorrer la geografía italiana, de ver el templo de Hera en Agrigento, la boca humeante del Vesubio, la luz del Mediterráneo desde Taormina, sale un artista convencido de que la obra de arte es una imitación de la Naturaleza y de la imposibilidad de acceder a la belleza a través de la razón. En su último recorrido por el foro romano, bajo la luz de la luna, sintetiza la visión del viaje que le cambiaría la vida:

Después de unos días transcurridos para distraerme, pero no sin dolor, una tarde di una vuelta por Roma acompañado por un pequeño grupo de amigos. Después de recorrer por última vez el Corso, ascendí el Campidoglio, que se erguía como un palacio encantado en la soledad de un desierto. La estatua de Marco Aurelio me trajo a la memoria al comendador de *Don Giovanni*, y me hizo comprender que estaba

meditando algo extraordinario. Con todo esto descendí por la escalinata posterior. Y he aquí ante mi rostro el arco del triunfo de Septimio Severo en la tiniebla más oscura, proyectando a su vez las sombras más negras; los objetos que bien conocía me parecieron entonces, en la soledad de la Vía Sacra, extraños y fantásticos. Pero cuando me acerqué a las veneradas reliquias del Coliseo y lancé la mirada a su interior a través de la cancela, no puedo esconder que me recorrió un escalofrío y me apresuré a volver sobre mis pasos. Las grandes masas producen siempre una impresión singular, teniendo al mismo tiempo algo de sublime y algo tangible a lo que aferrarse; en aquellos paseos nocturnos he hallado de algún modo la explicación, el resumen perfecto de todo mi tiempo en la Ciudad Eterna.

¿Ya no hay grandes escritores viajeros o viajes que nos cambien la vida? No me atrevo a dar una respuesta categórica —ahí están Le Clézio y Nootboom— pero sí puedo decir que el mundo se ha uniformizado, que todos los países tienden a ser monótonamente iguales. Bueno, “salvo la India”, como me dijo alguna vez un gran viajero. ■

lfafanador@etb.net.co



Ir a contenido >>



Silencio

LUIS FERNANDO MEJÍA

Quando hables, procura que tus palabras sean mejores que el silencio.

Proverbio indio

¡Qué peroratas! ¡Qué batahola! Las palabras habladas o escritas se tomaron el mundo. Todos nos creemos con derecho a opinar sobre lo humano y lo divino o, simplemente, facultados para construir rústicos andamios verbales. Para agravar el panorama, ya casi ningún muerto merece un minuto de silencio. Y, con alguna dificultad, permanecen los individuos comprometidos con votos de pobreza, obediencia y castidad, pero no de silencio. Las palabras brotan de todas partes y ya no se sabe qué oír o qué leer.

Estamos en la época en que, básicamente, se dice lo que se siente, no lo que se piensa. Crece la idea, acompañada de las nuevas tecnologías de la información, de que tenemos que estar expresándonos para creernos protagonistas o líderes, aunque no se sabe de qué o para qué. El reto de pensar para decir tiende a marchitarse, pues

esto significa estudiar previamente, como lo recuerdan los pensadores orientales: “el que no estudia no tiene derecho a hablar”. La expresión oral o escrita tiende a constituirse en un mero acto reflejo.

La palabra dicha encierra sus riesgos. Lo menos que puede ocurrir es que se expresen cosas que no agregan ningún valor, palabras que atiborran el ambiente, simples reiteraciones o retahíla de lugares comunes. Cierta vulgaridad doméstica, siempre tolerada, puro polvillo sin llegar a ser basura.

Pero lo peor es cuando se improvisan las palabras para opinar sin ninguna necesidad o sin fundamentación y, en muchos casos, sin pausa. Personas que por extrañas razones se creen obligadas a pontificar sobre problemas o misterios que la humanidad no ha podido desentrañar. Sin embargo, estos personajes todo lo tienen resuelto con aparente y absoluta coherencia.

La situación se agrava cuando los opinadores compulsivos sobre asuntos abstractos se empeñan en juzgar el comportamiento de seres humanos concretos. Se consideran autorizados para calificar conductas a partir de simples percepciones como si cada persona no fuera un universo siempre complejo y cambiante. Y es por esta ruta que se llega impunemente a la injuria o a la calumnia sin calcular el daño moral que se inflige. No se atiende a Salomón cuando aconsejaba a los congéneres en una frase corta: “Aparta de ti la perversidad de la boca” (Proverbios 4, 24).

Sin embargo, el mutismo abriga una historia de prestigio. Desde ayer los conventos y los monasterios inspiran un sagrado respeto porque su primer habitante es el silencio. Sus corredores amplios y mudos permiten que vuelen, con libertad y soltura, el ángel de la guarda y, con algún atrevimiento, nuestros modestos e inusuales buenos pensamientos. Además, el proceso de creación del universo debió ser silencioso para no desconcentrar a los dioses en su prodigiosa aventura.

Paradójicamente, callarse es vaciarse a sí mismo. Las palabras necias llenan de tóxico la mente del sujeto que las pronuncia o escribe. El silencio limpia la mente y es la primera condición para escuchar al otro. En las religiones, para oír a Dios, y en las organizaciones civiles, para prestar atención al prójimo. Pero el silencio es la mejor oportunidad para escucharse a sí mismo y cumplir con el aforismo griego de “conócete a ti mismo”. Por eso muchos han entendido el silencio como una celebración.

Callarse es, entonces, absolutamente útil y saludable, ya sea cuando el propósito es oír al otro o cuando el fin es ponerse cuidado a sí mismo. En el primer caso es más que una regla de cortesía, es una manera de saber que ya no hay mucho que agregar a lo que el otro expresa. Se ahorra la repetición, y el silencio gana un nuevo espacio. En el segundo caso, no es solo hablar consigo mismo. Es aprender a conocer esa caja hermética y sorprendente llamada cuerpo, mi propio cuerpo con su mezcla incomprensible

de esencias nobles, trágicas y cómicas.

Un proverbio tibetano predica que “la palabra debe ser vestida como una diosa y elevarse como un pájaro”. Apropiarse de este aforismo para el consumo diario constituye un reto, tal vez inhumano, pero sí es un llamado a controlar el verbo. Para empezar, se podría sugerir que cada persona se fijara en la mañana, al levantarse, un número moderado de palabras que pronunciará en la jornada, cupo que no podría transgredirse so pena de sentirse depredador del medio ambiente. Cada palabra sería ponderada antes de aventurarse a la vida externa. Adicionalmente, escoger muy bien a quién se le habla, ojalá a alguien que perdone todo, como la mamá, y si no se puede con ella se debe saber que queda la alternativa de tragarse la lengua.

Infelizmente, no hay razones para pensar que el silencio se retomará el mundo en un tiempo cercano. Se ha convertido en un recurso natural escaso, poco admirado y defendido por los bullosos ecologistas. Surgen montones de individuos con ínfulas de líderes obligados a predicar, día y noche, utilizando todos los medios. Y los que no se sienten caudillos de nada son víctimas de recetas que aconsejan la catarsis, la que practican con el primer prójimo que encuentran. Pero la cumbre del ruido llega cuando al presunto líder le da, también, por hacer catarsis y no queda persona que se libere de él. ■

lfmejia@udea.edu.co



Gabriela Alemán

PALOMA PÉREZ SASTRE

Opino que compartir con personas de fama hace que uno se sienta también importante, pues somos nosotros los que disfrutamos de sus escritos y nos deleitamos con sus historias, y para ellos es importante también.
Santiago Rodríguez Ossa

En la Fiesta del Libro de Medellín de septiembre pasado, entre varias novedades que incluían el cambio de director, me llamó la atención un programa, tomado de la Feria del Libro de Guadalajara: “Adopta un escritor”. Se trataba de hacer que en los colegios los chicos leyeran las obras de alguno de los escritores convidados, locales y foráneos, y organizaran una velada para recibirlo. Se ve publicidad para la adopción de animales, parques y obras benéficas, pero no de niños, y menos de escritores. La iniciativa parecía interesante, una buena estrategia de promoción de lectura, pero la consigna sonaba excesiva, ¿no sería más apropiado algo así como “Acoge a un escritor” o “Esta escuela

lee la obra de...”? Bueno, nadie esperaba mi opinión.

Acepté animada la invitación de los organizadores de la Fiesta a compartir escenario con Gabriela Alemán, autora ecuatoriana a quien no había leído, pero que asociaba con Bogotá 39, en 2007. La búsqueda en internet trajo una crónica, un cuento y algunos artículos relacionados; en librerías, resultó decepcionante: solo un libro de cuentos editado en Colombia por Panamericana, *Álbum de familia*. Facebook sirvió de sabueso y canal para que Gabriela me mandara dos novelas en pdf: *Body time* y *Pozo Wells*. La primera, cuyo epígrafe de W. Gaddis resume “toda la desesperada variedad de la que la falsificación es capaz”, salió de una mala experiencia en la universidad estadounidense, donde la autora hizo el doctorado. Con un crimen pasional de por medio y con dardos milimétricos, ironiza las imposturas en la academia y denuncia el comercio sexual (léase chantaje) entre profesores y estudiantes. La segunda, de ambiente fantástico, azaroso y oprimiente, con elementos de *thriller* y crónica roja, fue concebida en un principio como una especie de *performance* periodístico con elementos de *El país de los ciegos* de H.G. Wells, para sacar a la luz una historia real que involucra políticos despreciables. Tremenda escritora.

En cuanto llegó, nos reunimos a cenar. Deliciosa conversación en la que surgió su compromiso ambientalista y su postura crítica (y desesperanzada, aunque activa) con respecto

al aparente consenso popular con el gobierno ecuatoriano. Supe también que había sido adoptada por la Institución Educativa Campo Valdés y que el encuentro con los escolares estaba programado para el día siguiente de nuestro diálogo público en el Parque Explora. Sentí gran curiosidad por saber cómo habían recibido los jóvenes una obra, a mis ojos, tan difícil y compleja; así que me sumé al programa.

Repaso las fotos y los videos rústicos guardados en mi celular. Aparece Gabriela con cara y ojos sonrientes y talante acogedor; el pelo largo le da volumen a una figura delgada de aire frágil, solitario y un tris distante; de voz aguda con matices quebrados. Va vestida como es su estilo: botas a la rodilla, pantalones ajustados, blusa colorida de flores, chaqueta amplia y bolso grande de cuero con correa larga. Se abre la puerta del colegio; la recibe una algarabía y un manojo de globos. Los más pequeños hacen una calle de honor, a la vez que cantan una canción que exalta las respuestas pacíficas a los actos de violencia. Al final del pasillo, salen a su encuentro la rectora y la profesora de literatura.

En el aula de los grandes la esperaban un ramo de flores, regalos, varias carteleras con muy buenos retratos pintados a lápiz e historietas; una joven pareja de tango y un profesor cuentero. Ella sonreía todo el tiempo, claramente sorprendida y emocionada. Los chicos no solo habían entendido y gozado las obras, sino que habían leído mucho más que yo: la rectora

las consiguió todas. Uno a uno pasaron por el micrófono interrogando a Gabriela. Algunos interesados en lo literario: ¿En qué consiste la gran metáfora de Zoom y qué relación tiene con algunos de sus cuentos? ¿Cómo se entrelazan la ficción y la realidad de Ecuador para producir el submundo de *Pozo Wells*?; y otros deseosos de identificarse con la autora: ¿Cuáles eran tus preocupaciones cuando tenías nuestra edad? ¿Qué te gustaba de la escuela y qué detestabas? ¿Qué disculparías en nosotros y qué no tolerarías? ¿Tienes secretos para la salud, la belleza o el amor?

Alguna vez le oí decir a una madre adoptiva que los niños adoptados no son tales, sino “niños elegidos”. Sí, en la adopción de un escritor, de lo que este encarna, hay una elección implícita, un criterio educador, un afán estético y afectivo que diluyen mi escepticismo y que ahora enlazo con una pregunta formulada a Gabriela Alemán por el amoroso auditorio de adolescentes del colegio del barrio Campo Valdés, una mañana soleada de septiembre:

¿Para qué sirve escribir, fuera de tener libros publicados o de visitar ferias y fiestas del libro? ■

sastreperez@gmail.com
*Profesora de la Universidad de Antioquia



El camino de los perdedores

ÁLVARO VÉLEZ

Para nadie es un secreto que la historia la cuentan los vencedores. Es una forma más de oprimir a quienes han perdido en un conflicto armado, eliminar sus logros y conquistas e imponer una visión única de lo que supuestamente se vivió en el campo de batalla y después de este. Un ejemplo claro de la eliminación de la posición y la historia del otro se da en el caso de la pos Guerra Civil Española.

Después del fin del conflicto armado entre nacionalistas y republicanos, España tuvo que sufrir 36 años de dictadura franquista. Los perdedores de la Guerra Civil tuvieron tres caminos: el exilio, en su mayoría hacia Latinoamérica o la antigua Unión Soviética; la permanencia y sometimiento frente a los vencedores, en el propio territorio español, o continuar la lucha fuera de la península con la esperanza de volver y fortalecer los grupos de resistencia armada. Ese tercer camino de los perdedores es el que nos cuenta Paco Roca en su novela gráfica

Los surcos del azar (Astiberri Ediciones, 2013).

Paco Roca ya es ampliamente conocido en el mundo del cómic español y cada vez más visto fuera de su país natal; sus obras más significativas, *El juego lúgubre* (Ediciones La Cúpula, 2001), *Arrugas* (Astiberri Ediciones, 2008) y *El invierno del dibujante* (Astiberri Ediciones, 2010), nos han mostrado la gran capacidad que tiene este autor de contar historias, además de dibujarlas con gran destreza. Pero es quizás en *Los surcos del azar* donde encontramos la gran obra, hasta el momento, de Paco Roca.

El relato de *Los surcos del azar* comienza con la derrota. Es el fin de la Guerra Civil Española y miles de republicanos, combatientes, mujeres y niños, se agolpan en el puerto de Alicante. Estamos a finales de marzo de 1939 y los perdedores esperan la llegada de un grupo de barcos franceses e ingleses que los conducirán desde territorio ibérico hacia el exilio. El único navío que logra sortear el bloqueo nacionalista y llegar al puerto es el *Stanbrook*, que se atiborra de republicanos ansiosos por abandonar el país para retomar fuerzas y volver por la revancha. El viaje en el *Stanbrook* es el fin de la Guerra Civil pero el inicio de los caminos que irán trazándose para un puñado de republicanos que combatirán también en la Segunda Guerra Mundial.

Este libro de Paco Roca está construido en dos tiempos: uno en el pasado, en el que conoceremos el periplo de algunos de los que se embarcaron en el

Stanbrook y la increíble historia de *La nueve* (la novena compañía de la segunda división blindada de la Francia Libre) y su papel en la liberación de Francia, y uno en el presente, en donde el autor entrevista a Miguel Ruiz, excombatiente republicano y de *La nueve* exiliado en Francia. Ruiz será quien le cuente a Paco Roca buena parte de la historia que lo llevó a él y a algunos de sus amigos del puerto de Alicante a las costas de Orán (en el norte de África), para llegar a un campo francés de trabajos forzados y de ahí a enlistarse en la CFA (Cuerpo Franco de África) y tener los primeros enfrentamientos contra el otro fascismo: los nazis. También le narrará el regreso a Europa, primero a un pequeño pueblo escocés, Pocklington, donde recibirán instrucciones y equipamiento militar para conformar *La nueve*, y finalmente al continente en el centro de operaciones del frente occidental: Francia.

Toda la travesía desde el puerto de Alicante hasta la liberación de París (en agosto de 1944) estará, como es lógico durante una guerra, llena de sinsabores. Los españoles republicanos son tratados de la peor forma desde que parten del puerto de Alicante, son las sobras de una guerra civil que Europa rápidamente ha sepultado y olvidado bajo los escombros de un conflicto de carácter mundial. Pero esos veteranos combatientes republicanos mostrarán poco a poco su valor en el campo de batalla y se ganarán el aprecio de su comandante directo Raymond Dronne, del

general Philippe Leclerc y de su líder máximo francés: el general Charles de Gaulle, a quien escoltarán durante el desfile de la victoria en los Campos Elíseos, ese 26 de agosto de 1944.

En los dos tiempos en que se desarrolla la narración, Paco Roca ha dispuesto unos recursos gráficos especiales: para el pasado difícil y glorioso que cuenta Miguel Ruiz, la historieta está dibujada con mucho esmero y en color; para el presente, en el pueblito francés en donde el autor charla con el viejo Miguel Ruiz, los dibujos son más sueltos, menos perfectos y en tonos de grises, quizás porque así es el mundo que vive ahora Miguel Ruiz, un opacado por ese pasado de dulces y amargos tan contrastante, de honores y deshonras tan dispar, que en el presente se torna frío y aburrido. No es la primera vez que Paco Roca usa el color para distinguir unos momentos de otros; en *El invierno del dibujante* ya habíamos disfrutado de esta particularidad, con el paso de las estaciones del verano hasta aquel invierno de 1958.

Los surcos del azar es una historia acerca de la esperanza, de querer construir una mejor sociedad, de luchar por lo que se siente toda la pasión. Ruiz, Granell, Navarro, Ortega, Granados, Montoya... ya sea en los campos de África, en los de entrenamiento en Escocia, en las afueras de París o en el desfile triunfal en los Campos Elíseos, siempre piensan en España, en volver para liberarla de Franco. Ya sabemos que eso no sucederá, pero todo el impulso que los lleva a ayudar

en la liberación de Europa del nazismo está fundamentado en el amor por su propia nación. “Primero Europa y luego nos ayudarán a nosotros a liberar a España de Franco”, se dicen constantemente, pero ya sabemos que eso no sucedió...

Esta es entonces una obra que celebra el valor y la persistencia aun en el exilio, sobre todo en esa situación, que hace que las cosas sean doblemente difíciles de lograr. Paco Roca ha hecho visible una parte de ese mundo casi olvidado que los vencedores por poco consiguen borrar del todo. Es una historia sobre los caminos que toman los vencidos, los perdedores. Este es uno de esos caminos que, en este caso particular, resultó en ciertos momentos glorioso. Al final del relato, Paco Roca, el autor, se despide de Miguel Ruiz, el veterano republicano, el combatiente de *La nueve*. Roca volverá a España, Ruiz se quedará en Francia con sus recuerdos... Pero a partir de ahora ya no estará solo con esos recuerdos; gracias a *Los surcos del azar* compartiremos con él su historia de vencido pero con honor. ■

truchafrita@hotmail.com







Especial

LITERATURA

Ecuatoriana

DUQUE • FIEWEGER • SIGÜENZA • PICO • BURNEO • POWER PAOLA

Fotografías Ricardo Bohórquez • Coco Laso

Este lado arriba

GABRIELA ALEMÁN

Nos pasamos la vida siguiendo instrucciones. La literatura no es una excepción. Construimos categorías, alertamos tradiciones, anticipamos tendencias. En ese hacer perdemos (o escondemos) lo que no encaja. Porque entorpece o choca. Porque es más fácil cuando repetimos el patrón. Perpetuamos lo ya dicho, lo no pensado. Para hablar de una literatura nacional, ¿de qué hablamos? ¿De sus temas, sus formas, sus autores? ¿Revisamos la bibliografía y la repetimos? Este dossier pretende mirar desde otro lado, llenar las páginas de preguntas sin esperar respuestas. Apostarle a géneros presuntamente derrotados o menores. A autores y tradiciones que se mueven con comodidad por los bordes de los géneros y las fronteras geográficas: dos ensayos largos, referencias tanto a la tradición oral como al hip hop, ciencia ficción y poesía anclada en la geografía ecuatoriana, escritoras que nacieron y se fueron o escogieron a Ecuador como centro de operaciones.

Cristina Burneo, en “Historias de los puentes que no se han levantado”, un ensayo escrito especialmente para este dossier, hace un recorrido por las voces poéticas más importantes del siglo xx ecuatoriano. Busca zonas fronterizas con otras culturas y tradiciones y delinea las nuevas propuestas de principios del siglo xxi, buscando un contacto con el pasado.

Roy Sigüenza, oriundo de la provincia de El Oro, una de las voces más destacadas de la poesía contemporánea ecuatoriana, nos presenta un poema inédito, “Apuntes de viaje a Nurdu”.

Mary Ellen Fieweger, quien vive desde hace treinta años en Ecuador y desde 1995 en la zona de Intag, nos sitúa en la frágil zona del bosque nublado ecuatoriano, con su magnífico ensayo-crónica “Fe”.

Renata Duque presenta un relato apocalíptico que nos lleva de la costa a la capital de los Andes ecuatorianos. Su texto forma parte de la antología de ciencia ficción y literatura fantástica ecuatoriana *Utópica penumbra*, recientemente publicada en Cuba.

Amaranta Pico presenta “El tropel de las almas”, un texto que forma parte de uno de los mejores libros aparecidos en Ecuador en los últimos años, *Cuerpos festivos*. Allí la autora, junto a su padre, el coreógrafo y bailarín Wilson

Pico, da a conocer una investigación hecha desde la perspectiva escénica de las expresiones de danza-teatro en doce comunidades de Ecuador durante sus fiestas populares. En el texto del dossier aborda las tradiciones del Valle del Chota en la época de difuntos.

Paola Gaviria, Power Paola, una de las más destacadas historietistas-novelistas gráficas del continente, nació en Ecuador. En “De dónde eres” pone en escena la fragilidad de los territorios por donde nos movemos y la apremiante necesidad (del mundo) por clasificarnos e identificarnos con un lugar.

Ricardo Bohórquez, con la serie “Nueva arquitectura costera”, retrata la regeneración urbana, el estuario del Estero Salado y las invasiones del suburbio oeste de Guayaquil.

Coco Laso, en “Nunca un río”, se mueve por el mundo shuar de la Amazonía sur de Ecuador y en “Astronomía razonable” por la costa norte esmeraldeña.

Esta cartografía deja muchas zonas abiertas y obvia los controles de frontera. En francés, nacer (*mise au monde*) es la acción de ponerse en el mundo. Es una nueva escenificación. La propuesta de estos textos sugiere una poética de relaciones.

La escena está puesta. **U**

Gabriela Alemán (Ecuador)

Ha publicado seis libros de ficción. Su publicación más reciente es *La muerte silba un blues*, editada por Penguin Random House.

RENATA DUQUE

ILUSTRACIÓN: ÓSCAR SALDARRIAGA

Después

Son amigos, pero de vez en cuando sus lenguas se tocan y la amistad se vuelve un poco más difusa.

Ella tiene momentos de claridad absoluta, de esos que dan ataques de ansiedad.

“¿Qué sentido tiene construir casas, puentes, ciudades, si a la final todo se va a caer en pedazos?” pregunta, después de otro documental posapocalíptico.

Él se encoge de hombros y cambia de canal, porque hace tiempo aprendió a no contestar ese tipo de preguntas.

Ella tiene momentos de claridad absoluta y le jode que él no tenga ni uno.

Ella hace las compras como quien tiene una pesadilla. Va sin lista y la lógica del supermercado se le escurre entre los dedos. La carne aplasta los tomates que botan jugo sobre el rollo de papel higiénico, el champú hace espuma sobre la funda de pan.

La cajera la mira con desdén y en su mente ella salta sobre la banda deslizante de la caja, baila el *moonwalk* antes de patearle la cara a la cajera.

En su defecto, le pasa los tomates aplastados y confirma que no, no tiene tarjeta de descuento, y sí, por favor, el pago es en efectivo.

Y piensa inocentemente en que, cuando llegue el fin de los tiempos, la cajera será de las primeras en marchar.

Cuando de hecho llega el final, no es como en los documentales. No hay un cartel que dice **DOS MIL AÑOS DESPUÉS**, así, en negritas, letras blancas sobre fondo negro.

Ella puede ver la matanza desde su ventana, el horror de uñas largas que escarban entre los cuerpos.

No le sorprende en lo más mínimo ser inmune. Ya lo intuía. *Antigua maldición china: ojalá te toque vivir en tiempos interesantes.*

Cuando las aguas comienzan a subir, él agarra su auto viejo y la obliga a dejar la casa, dejar a sus muertos enterrados en el patio y a sus desaparecidos deambulando las calles.

Los científicos se equivocaron. Todo pasa mucho más rápido de lo que pensaban.

Él maneja hacia el interior, alejándose de la costa, que cada vez se les acerca más.

Los pueblos tienen los mismos nombres que siempre han tenido, pero vistos desde este aquí y ahora, suenan a razas de dinosaurio. Todo está en peligro de extinción.

Jujan. Yaguachi. Babahoyo.

Palabras que algún arqueólogo verá como símbolos. Aquí hubo gente. Y aquí. *Morazpungo, Quinzaloma, Corazón* indican los carteles, con flechas y todo.

Desde los laterales de la carretera, aún hay gente que los mira pasar. Algunos apuntan sus escopetas viejas, de esas que hacen los armeros en Chimbo. O hacían, que ya es lo mismo.

“Chimbo,” repite en voz alta.

Siente un poco de miedo al pensar que tal vez es la última persona que dirá ese nombre.

Cada vez que ella nombra un pueblo, él se sobresalta.

Se están acostumbrando al silencio.

Nadie les dispara, cosa que la sorprende.

“Nadie quiere gastar pólvora en gallinazo”, él ofrece.

Mientras más se alejan de la costa, menos gente aparece en el camino. Ella se atreve a bajar el vidrio de su ventana un poquito, y ya siente el aire que comienza a refrescar. Es un viaje que debería tomar un día, pero ya van más de cuatro. Se desvían a cada rato, toman caminos vecinales, se meten a un par de haciendas vacías a buscar comida.

Al menos ya pasaron los arrozales.

Ya vio muchos cuerpos desaparecer hacia la maleza.

“Santo Domingo”, dice, con convicción.

De aquí en adelante, todo es subir montaña.

En Tandapi encuentran los restos de una melcocha semicongelada colgando de un clavo en un portal.

Cien años después del apocalipsis, los pueblos serán fantasmas, decía el narrador del documental ese, hace solo unos meses. Pero era un documental gringo, pensando en tiempos gringos y tierras gringas.

Aquí la tierra es fértil y siempre ha habido césped creciendo entre el pavimento. Han pasado solo un par de semanas desde que la gente se fue y ya la maleza se toma el pueblo.

Las hormigas hacen fiesta con los restos de melcocha.

Los estómagos gruñen y en las casas solo quedan unos cuantos enlatados.

No lo dice, pero él también extraña los tomates aplastados.

Ya camino a la sierra, al menos la carretera no apesta. Los muertos en el frío se descomponen más lento.

Viajan con las ventanas cerradas, para no volver a pasar *el susto*.

Ella lleva un rasguño nuevo, pero da lo mismo. Ser inmune es ser inmune. Hace un mes, después del primero, ya se despidió y esperó a la muerte. Cuando no le llegó, pensó en invitarla, pero le dio miedo.

Ahora que hay más gente del otro lado que de este, tal vez no sea tan mala idea.

Él tiene la piel intacta todavía, un brazo más oscuro que el otro. Ella comienza a odiarlo un poco más.

Ya no se marean en la carretera.

Hay vacas cruzando por el asfalto sin guía, buscando en sus instintos lo que desaprendieron en las haciendas.

Ella siente una enorme simpatía por las vacas.

A la salida de otro pueblito, pasan al lado de una familia que camina despacio, madre con hijos a cuestas y un padre guiando el camino. Sobrevivientes, tal vez. Futuras víctimas, probablemente. Los niños miran el auto con curiosidad, probablemente el primer auto en movimiento desde que comenzó la locura.

Más adelante, él detiene el carro cerca de una camioneta abandonada.

Los autos parados siempre tienen algo de gasolina aunque ya parezcan chatarra, y uno de los dos tuvo la buena idea de robar un pedazo de manguera a la salida de Jujan.

Ya no importa cuál de los dos.

En este Lada viejo con olor a sudor y gotas de sangre, ya están comenzando a volverse uno. Si hablasen, podrían completarse las oraciones.

Ya están casi a la entrada de la capital cuando lo ven.

Un gato, un niño, uno muerto, uno vivo, uno sobreviviente, uno comida.

Realmente da lo mismo cuál es cuál.

Él vomita hacia el despeñadero, agua y bilis.

A ella le sorprende un poco no sentir asco.

Sabe que tal vez nada la vuelva a sorprender.

En las calles empedradas de la parte más alta de la capital encuentran una pistola cargada. Está atascada entre adoquín y adoquín. Ella jala hasta soltarla.

Han subido hasta esta parte de la ciudad con una costumbre más bien turística.

En la plaza de la catedral, los muertos están de rodillas.

El auto sufre cuando arranca, pero sigue andando.

Nunca pensaron poder llegar hasta aquí, y ahora no saben a dónde más ir.

ILUSTRACIÓN: ÓSCAR SALDARRIAGA



Él tenía parientes en la ciudad, ahora tiene una casa vacía con tazas rotas y algo de comida en un refrigerador que ruge.

La electricidad milagrosamente funciona aún, pero no durará mucho.

En esta ciudad andina hace frío, falta el oxígeno y cada respiración quema.

Hay una pregunta que está suspendida en el aire, sobre sus cabezas. Es la pregunta que luego se posa entre los dos en una cama. Pero él tarde o temprano se duerme, siempre sin preguntar.

No importa. Ella responde igual.

“Todavía no”, susurra.

La pistola cargada brilla en el velador.

En la mañana cogen el carro y van hacia el río. Ya la radio no transmite nada más que lluvia y música de los ochentas. Ella imagina un DJ muerto sobre un teclado, eternamente presionando *play*.

El silencio es más reconfortante.

Esperan caminantes, hombresmujeresniñossobrevivientes, todos enfilados buscando un mejor lugar. Esperan ver nómadas, otros, algunos, alguien. *La civilización siempre busca agua*, recuerda, de algún libro.

Hay un perro callejero que se tambalea, su estómago lleno. Lo que más hay es carne de carroña, y el perro ni se inmuta cuando los ve.

“¿Y si regresamos?”, pregunta ella.

Pero si los documentales estaban de acuerdo en algo, era en lo siguiente: las costas se van primero, y para regresar tendría que aprender a nadar.

El susto llega una mañana, mientras ella se ducha con el agua helada. Como siempre, las cosas suceden cuando ya no las espera.

Ella sale envuelta en una toalla y lo encuentra sentado sobre la cama. Su brazo gotea sangre con demasiada calma.

“Estaba afuera”, dice él. Las gotas caen en el sobrecama, flores multicolores teñidas de rojo.

No ser inmune es no ser inmune. Ya siente que le ha cambiado el color de la piel y sabe que hay dos opciones. Ninguna es particularmente atractiva.

Y ella piensa, *no todavía*.

Llevan casi un mes tomando decisiones simples, izquierda o derecha, matar un pollo o abrir una lata oxidada de menestra, dormir o desvelarse vigilando, carretera o camino vecinal.

Ella tiene momentos de claridad absoluta, de esos que le retuercen las entrañas y le dan arcadas. Le jode que, por primera vez, él también los tenga.

Su olor cambia y su piel se torna ceniza. Aún la mira con la certeza de que hay algo entre ellos que no se ha dicho, pero que ya ha olvidado y que, de todas formas, no importa.

Esta vez, cuando sus lenguas se tocan, hay un leve sabor metálico y la amistad se vuelve más tangible.

En la montaña, enmarcada por la ventana, un incendio se propaga de una casa a la siguiente.

“¿Ya?”, pregunta él.

Ella asiente. Apunta.

Ella odiaba las clases de geografía del colegio, y siempre ha tenido una excelente retentiva para las cosas que odia. Los ríos nacen en las montañas y caen, caen, caen, arrastrados por la gravedad, hasta llegar a la costa.

Un perro la mira atentamente mientras ella entra al río, descalza. Sus manos empujan el agua helada y la corriente la empuja a ella. No es una pelea que alguien va a ganar.

Ella dice “Perro”.

El perro ladra.

El documental hablaba también sobre los animales domésticos. Pronto (*trescientos años*, decía el documental; *par de meses*, piensa ella) todos se convertirán en animales salvajes. Entonces le tocará decidir si ser elefante o domadora de elefantes.

Podría escribir, construir, buscar, hacer. Podría llevar a cuestas todas las vidas que quedaron al borde de la carretera, arrastrar consigo las certezas que tenía, crear de la nada un fragmento de civilización con bordes irregulares y corto punzantes.

Se zambulle en el agua.

Tal vez hoy aprenda a nadar.

A veces piensa en él, con la misma convicción con la que recuerda los tostitos y los aires acondicionados.

“Hombre”, dice, en voz alta.

Cree que alguna vez existió. **U**

Renata Duque (Ecuador)

Estudió cine en Cuba, trabaja como asistente de dirección en cine y publicidad y escribe, como dice ella, a veces.

MARY ELLEN FIEWEGER

Fe

Con el pasar de los años he conocido a muchos católicos debido a que yo misma soy una y también porque cuando decidí residir en Ecuador, hace veintiséis años, el noventa y ocho por ciento de la población se decía creyente. Aunque la Iglesia ha perdido espacio últimamente, cerca del ochenta por ciento aún profesa la fe. Y aquí en Intag, una región de unos 2200 kilómetros de bosques nublados y fincas en el noroeste del Ecuador, con la excepción de unas pocas docenas de evangélicos, unos cuantos testigos de Jehová y un Baha-i, los quince mil habitantes todavía practican aquello que, en tiempos escolares, llamábamos “la fe única, divina, católica y apostólica”. Este fenómeno se puede atribuir, en gran parte, a nuestro aislamiento: hasta los años sesenta del siglo pasado, la mayoría de inteños no tenían televisión ni salas de cine, tampoco se vendían periódicos aquí en la zona.

El aislamiento también benefició a nuestros bosques. Intag es parte de la región del Chocó, uno de los veinte “sitios calientes” (*hotspots* en inglés) del mundo —lugares de diversidad biológica espectacular con grandes números de especies endémicas que requieren medidas urgentes de protección—. Todavía se encuentran osos de anteojo, venados andinos, jaguares, pumas, monos, gallos de monte, tucanes piquelaminados, junto con una multitud de especies difíciles de encontrar. He visto algunas. Aunque todavía me queda por ver un loro orejamarilla. Esto, porque mientras nuestro aislamiento resulta óptimo para la supervivencia de muchos seres vivos, entre ellos los católicos, la Iglesia no ha sido buena con *Ognorhynchus icterotis*.

No hace mucho, el loro orejamarilla era una especie común en Ecuador y Colombia. Se trata de un ave relativamente grande que a veces aparece en las guías de campo aviarias junto con los guacamayos. El trino del loro es similar al llamado del ganso, y un tropel a la distancia se asemeja a “un baluceo lleno de música y de conversación”. Los ornitólogos creen que el ave vagabundea estacionalmente, que anida en colonias y que prefiere el terreno boscoso y parcialmente limpio. Más allá de eso, saben muy poco y las oportunidades para seguir aprendiendo sobre ella son cada vez más escasas, puesto que es cada vez más difícil verla. El mayor grupo observado en tiempos relativamente recientes, el 16 de julio de 1978 en Colombia, contaba veinticinco aves. En la provincia ecuatoriana del Carchi, en 1991, se observaron siete, y Niels Krabbe identificó un grupo de diecinueve en la provincia de Cotopaxi en 1994 y después en 1995, aunque para entonces había cinco menos. El loro es tan escaso que los aficionados hurtan especímenes disecados: dos de estos desaparecieron de una colección en Quito en 1994. En general, las guías de campo no se muestran optimistas en torno al futuro del loro. “Es extremadamente raro”, dicen, y está “críticamente en peligro”, su situación es “precaria y tal vez no pueda ser salvado”.

El problema es la palma de cera, o, mejor, todos los católicos que la requieren para el Domingo de Ramos. Ese es el día en que celebramos el ingreso de Cristo a Jerusalén, montado sobre una acémila y vitoreado por una muchedumbre de simpatizantes. Ahora, en el Evangelio de Mateo se dice que estos cubrieron el camino “con ramas de árboles”, mientras que Marco habla de “vegetación” y Lucas omite mencionar cualquier tipo de daño al medio ambiente al señalar que los seguidores de Jesús estiraron sus mantas en el suelo. Solamente san Juan anota: “salieron a darle el encuentro con ramos de palma en sus manos”. Y es justamente a Juan a quien los Padres de la Iglesia le toman la palabra. En Ecuador, por consiguiente, con sus bosques menguantes y con una Iglesia aún fuerte, el Domingo de Ramos presenta multitudes de creyentes que portan bosques enteros de frondas de *Cexoxylon*.

En general, las guías de campo no se muestran optimistas en torno al futuro del loro. “Es extremadamente raro”, dicen, y está “críticamente en peligro”, su situación es “precaria y tal vez no pueda ser salvado”.

El rito anual ha sido duro para el loro orejamarilla, a quien le gusta anidar en agujeros dentro del tronco de la palma de cera y, aunque se conoce que come la fruta del *Sapium* y del *Croton*, prefiere la de la palma.

Hace algún tiempo, y por algunos años, tuvimos un cura “verde” en Intag. Al oír sobre las preferencias del loro orejamarilla y del peligro en que se encontraba, el padre Giovanni Paz pidió a sus feligreses que, en lugar de ramos de palma, trajeran a la iglesia plantitas de especies nativas, que luego llevarían a casa, ya bendecidas, para luego sembrarlas. Entonces el obispo envió a Giovanni a Cuba. Su sucesor, un hombre de fe inquebrantable ante la sabiduría de las autoridades de la Iglesia y del Plan Divino, le negó a su rebaño el pedido de seguir utilizando las plantitas: si Dios desea que el ave sobreviva —dijo— lo hará, si no, no. Así terminó un pequeño esfuerzo por aplazar la desaparición de *Ognorynchus icterotis*.

Este último Domingo de Ramos estuve en Apuela, el poblado mayor de Intag. La misa fue emotiva: hombres, mujeres y niños aventaban frondas de palma a diestra y siniestra mientras el cura caminaba entre ellos, bendiciéndolas. También resulta emotiva la descripción de una pequeña bandada de loros orejamarillas que Krabbe observó hace pocos años. Dice que se mostraban “fieles a una determinada palma que seguía de pie en un claro, que anidaban ahí y se aferraban a sus frondas”. ■

Mary Ellen Fieweger (Ecuador)

Traductora y escritora, fundadora del periódico comunitario *Intag*. Publicó *Es un monstruo grande y pisa fuerte* en la editorial Abya-Yala.

Nota

La fuente de información y las citas sobre el loro orejamarilla provienen de Ridgely, Robert S. & Paul J. Greenfield. 2001. *The Birds of Ecuador*, vols. I, p. 275 y II, p.188, Ithaca: Cornell University Press.

ROY SIGÜENZA

Apuntes de viaje a Nurdu

*The silver track of time empties into the distance
(La vía plateada del tiempo descansa en la lejanía)*

Sylvia Plath

Una canción barata en la radio del bus que me lleva
a Nurdu

“la ciudad más antigua de la tierra”.

Allá tienen dioses más benignos que los nuestros

—Escuchan todo lo que se les dice y obran—

Dicen que ayudan a devolver las cosas a su lugar

—Ojalá puedan con mi corazón.

*El tiempo es una barrita de chocolate que masticamos
/para entretenernos en cada estacionamiento.*

pasamos

Muluncay, el pueblito de los malabaristas, con sus hombres y mujeres de vida airada; todos aficionados a la desnudez y decir claro —hablan en agua—. No están cartografiados.

pasamos

Soapacá, en una colina. Ahora que es la noche, muy arriba, parpadean hachones de luz; de día es el bosque de Payanchillos lo que arde. De cuando en cuando se encuentran huesos de pájaros bajo las ramadas; pero huesos de humanos, nunca.

Llegado el momento ¿sabremos que también ellos han muerto para nosotros?

pasamos

Guambi, la del viejo silabario para escapar con vida de los ataques de los lobos cuando llega la nieve. Poco se conoce de sus habitantes —“los de pies pardos”—, solo que se alimentan de setas y creen, aún, en el Dios de la Madrugada. Les es fiel.

Anoto:

“El barro entiende que lo durable pasa en el breve remezón de un grito”.

pasamos

Este es, debe ser, Chanduy —en los bajos de la cordillera de Jorupe—, donde se trafica con las curas de agua y se vive sin aprensiones porque nada perece. El amor tiene aquí su herbolario y su Casa de Citas —de muchos sexos.

Anoto:

“¿Dónde la piedra de mi inscripción?
¿En qué caligrafía dirá mi nombre?”

pasamos

Muey, al filo del Mar de las Despedidas. Se ven embarcaderos, canoas, un yate, una carabela, tropezando con el mar, a su suerte. Oímos decir que un animal repta por los sueños de la gente, borrando todo lo que encuentra a su paso.

pasamos

Guayaymi, sin una hierba; puro viento y ruido de preguntas, secos. Un poco más al fondo, Sabanay, perdido por la infección del oro; un hervor de gente mala. Espero que al chofer no se le ocurra hacer un alto por ahí —llevo mis ofrendas.

Anoto:

*Sangra este momento:
es la hondura del amor
—su cara de pez feroz—*

Más abajo

una

boca

llama

Jama, la de venar nacarado. Los viandantes no dialogan —desecharon las palabras por corruptas hace años—, y clarividentes, han represtigiado la rosa y el abrazo. Ciega, un tiempo ardió como yesca, pero guarda aún un listón de barro y piedra en la memoria al que protege con leyes severas. Hoy se sabe de una facción de crueles que urden planes para que cunda el fuego —se hacen llamar “los cofrades de lo puro”—. Ya han atentado contra todos los Observatorios de Vientos y la Casa de las Atadoras de Nubes.

Anoto:

“Los cuyes escuchan el florecimiento del Arupo —el soundtrack del arribo del tiempo”.

*“La boca zen que dice cosas inalcanzables
¡ay! la huesería de los días y las noches,
perdida en la Zona de los Charcos,
sin nombres,
sin fechas;
esa memoria enaltecida por las sangres.*

*Arribará el aliento de lo claro,
crecerá la Era de los Inocentes”.*

De un momento a otro, la radio dejará de sonar; entonces estaremos, quizás, en la ciudad de las Puertas de Ceniza, en cuyo pórtico deberíamos leer:

EL DESEO ES UNA PREGUNTA CUYA RESPUESTA NADIE SABE*

* “No decía palabras”. Luis Cernuda **U**

Roy Sigüenza (Ecuador)

Ha publicado *Cabeza quemada*, *Tabla de mareas*, *La hierba del cielo*, *Ocúpate de la noche*, *Cuatrocientos cuerpos* y la antología *Abrazadero y otros lugares*.

AMARANTA PICO

El tropel de las almas

Homenaje a los difuntos en Caldera, Carchi

*Uno no es de ninguna parte mientras
no tenga un muerto bajo la tierra.*

José Arcadio Buendía
Cien años de soledad

Cada mes de octubre, en el valle del Chota, las almas de los muertos despiertan. Dicen sus habitantes que “Dios las suelta”, que los antepasados regresan y visitan sus comunidades en completa libertad hasta el 2 de noviembre. La reciprocidad cultivada a diario entre los vivos se extiende hasta los espíritus. A lo largo de los siglos, los encargados de levantar a las almas benditas han sido los Animeros, personas de los ranchos que por voluntad, vocación y fe se ofrecen para esta labor. En el presente, quedan muy pocos y son personas mayores.

Buscando pistas sobre el culto a las almas, recorrimos algunos caminos del valle del Chota, al norte de la provincia de Imbabura y al sur de Carchi, hasta llegar a Caldera, una de las comunidades negras más antiguas del valle. “Aquí es la tierra natal de lo que siempre ha habido”, nos cuentan. Y es aquí, precisamente, donde recibimos uno de los mayores aprendizajes sobre el homenaje a la vida.

Valle del Chota o valle de la Muerte

En el tiempo de la conquista española, los grandes terrenos del valle del Chota, entonces llamado Coangue, en la cuenca del río Mira, pasaron a manos de las congregaciones religiosas jesuitas. En aquel entonces las producciones agrícolas de la zona eran de coca y algodón y se desarrollaban a costa de la explotación de mano de obra indígena. La causa por la cual el territorio del valle de Coangue fue llamado “de la Muerte” se debió a que los indígenas de la sierra no soportaron las inclemencias del clima y de los trabajos forzados, por lo que escaparon o murieron. Esto llevó a que, a finales del siglo XVI, los jesuitas decidieran traer esclavos negros de Cartagena de Indias para trabajar en sus haciendas y plantaciones.

Esclavos y esclavas, provenientes de varias regiones de África, eran transportados como mercancía en condiciones completamente inhumanas por negreros de Portugal, Inglaterra y Francia. Así fue como alejaron

a cien millones de negros de su cultura y de su tierra, de los cuales veinte millones llegaron con vida a América. “Llegan los sobrevivientes, heridos de muerte en sus cuerpos, sus almas y su dignidad, muerta su gran Madre África, muertas para ellos sus familias, sus etnias, sus culturas. Nunca jamás las volverán a ver” (Peters, 2005: 132). Quienes llegaron al valle de Coangue, originarios de Guinea y Angola (Naranjo, 2010), son los ancestros de la población afroespañola del actual Ecuador.

Los jesuitas se valieron de los esclavos y las esclavas para el duro trabajo de los trapiches y las molineras. El trato era feroz. Después de su expulsión de las colonias americanas en 1767, tuvo que pasar mucho tiempo, casi un siglo más, para que se decretara la manumisión de la esclavitud. Sin embargo, esta ley, en lugar de otorgar la ansiada libertad, una vez más favoreció a los terratenientes.

Al igual que la población indígena en los huasipungos, los negros conciertos siguieron siendo esclavos, aunque bajo otro nombre. “En la práctica, los trabajadores concertados y mitayos perdieron su condición de libres al ser obligados a trabajar perpetuamente al servicio de los grandes propietarios en base a un constante endeudamiento” (Arias en Naranjo, 2010: 28). La explotación del trabajo, los castigos, la violación flagrante a las mujeres por parte de los hacendados, conocida como “derecho a

la primera noche”, y la degradación humana en toda su magnitud, continuaron sucediéndose impunemente hasta el siglo xx, hasta la Reforma Agraria de 1964.

De esta historia es heredera la actual población del valle del Chota. A estos son los muertos a los que se honra y se canta. Las celebraciones religiosas y funerarias, con sus respetivos cantos y “salves”,¹ representaron a lo largo de estos siglos “curaciones comunitarias”; como dice Peters (2005: 171), “al consolar y ayudar a sanar las heridas del corazón, las Salves forman parte de la salvación del mundo frente a la muerte”. A pesar de la esclavitud, la vida en comunidad se fortaleció día tras día, año tras año, tal como se concebía y practicaba en África: entendiendo la reciprocidad como una red para sobrevivir, entre los vivos y con los ancestros.

Tras las huellas del Animero

En Mascarilla, don Salomón Acosta nos abre la puerta de su casa, no sin antes examinarnos detenidamente. “¿Qué buscan?”, pregunta. Explicamos que llevamos viajando varios días en busca de un Animero, que venimos de La Concepción, en donde esta labor devota se practicaba con fervor en el pasado. Guarda silencio y nos invita a pasar.

Después de convidarnos asiento, indica: “ser Animero es una vocación” y, de inmediato, voltea a ver a su infancia. Sonríe y señala la puerta de madera: “por las hendiduras le pasábamos una monedita de limosna, en mitad de la noche, no por temor sino por respeto”. Cuenta que un “tropel de almas” acompañaba y protegía al Animero en su transitar por el pueblo. “Pero ya no hay”, comenta con tristeza. Insistimos en que haga memoria, debe existir alguien que aún ofrezca este servicio de fe. Hace una pausa mientras recorre interiormente los caminos del valle. “Tal vez en Caldera o en Cuajara quede alguno vivo”.

Seguimos sus coordenadas. Nos dirigimos por la Panamericana Norte con

dirección a Tulcán y, al llegar a Piquiucho, tomamos hacia la derecha, por la vía a San Rafael y Monte Olivo. Un camino empedrado nos aleja de la carretera principal. Está rodeado por árboles exuberantes y plantaciones de tomate, fréjol, caña y tuna. El caudal del río Apaquí flanquea la vía. Así es como llegamos a Caldera.

El pueblo arde bajo un azul nítido. Es domingo y las familias están reunidas en las puertas de sus casas, riendo y refrescándose. Al cabo de una larga búsqueda por las tierras del valle del Chota, apenas ponemos un pie en Caldera se facilita el encuentro. Una niña nos conduce hasta la casa del Animero, don Augusto Cribán. “Abuelito, le buscan”.

Después de una grata conversación, don Augusto nos invita a asistir a su caminata el primer lunes de octubre, día en el que inicia el rito de las almas que realizará durante todo el mes hasta el 2 de noviembre. Dice: “si es que Dios nos da vida, nos veremos entonces”.

Honrar la vida

Augusto Cribán habla del “misterio de la enseñanza”, refiriéndose a la procedencia de los cantos de difuntos. “Aprendí escuchando a otros”, relata. Tiene setenta años, de los cuales ha entregado cincuenta a la devoción a las almas. Cuando la luz eléctrica rompió la oscuridad de Caldera, encontró que había llegado el momento de abandonar su tarea. Su hermano mayor continuó con ella. “Alcides Cribán tenía buena consonancia”, recuerda doña Berta Méndez. Animero legendario, Alcides rezaba en latín.

Después de su fallecimiento, hace ya veinte años, Augusto tomó la posta de nuevo y se encomendó a “la voluntad de las almas benditas”, no solo en Caldera sino además en los pueblos aledaños. “Mi participación se va de aquí a otros tres ranchos: Piquiucho, El Juncal y Chalguayacu. Como son tres recintos grandes, no se alcanza en un solo recorrido. Hago esto el mes de

octubre íntegro, el primer lunes empiezo por mi tierra. De ley, aquí primero”.

Se trata de una gran responsabilidad y un sacrificio que el Animero asume con devoción. Inicia a las once de la noche en el cementerio de cada pueblo, en donde invoca la memoria de los finados y concluye poco antes del amanecer, después de haber recorrido la mayoría de los hogares, ofrendando aliento a los vivos.² “Al momento que uno va al panteón hay unas oraciones, me encomiendo como me enseñaron. Ahí los tímpanos de los oídos se me agudizan, son bien claritos. Cuando ya uno regresa ahí ‘vuelta’ es como que se tapan”. A esta caminata se suman las horas que recorre a pie para llegar a los poblados vecinos.

De acuerdo a la distancia que tienen los caseríos, tengo que tratar de iniciar en la primera casa a las once de la noche en punto y a las cuatro de la madrugada la última, hasta donde avance. De casa en casa voy rezando, voy cantando los cánticos, hago rezar. Yo “riezo” desde afuera y me contestan también de adentro, los que están ahí.

Nos indica que cada canto religioso tiene su horario. Abre las gastadas páginas de un cuaderno en el cual tiene anotadas las canciones, aunque las conoce de memoria. “¡Son medio sentimentosas!”, exclama entre sonrisas. Él también acompaña, con rezos y “salves”, en los velorios de los adultos de Caldera y sus alrededores. En el caso de los niños es diferente, nos explica, ya que se los despide bailando. “Hacen bailar hasta a la mamá del niño fallecido, a quien le dicen que baile ‘porque ya va a venir otrito, que debajo de la cama nomás está’” (Naranjo, 2010: 45).

Mientras la despedida funeraria de los niños se realiza con alegría, la de los difuntos mayores es ocasión de consternación y desconsuelo. Para eso están los cantos de velorio, en donde la aflicción se torna música. Los ritos funerarios le dan un rostro particular a la muerte, que sería,

Se entabla un diálogo a través de los umbrales. No hay miedo. No hay silencio. Hay una oración que recibe una respuesta. Hay un dar y un recibir: un canto que disuelve puertas, parábola de dos mundos que se comunican pero no se ven.

como señala Eliade (1997), un segundo nacimiento, creado mediante el rito.

Hace pocos años, don Augusto recibió un machetazo en la cabeza por impedir una pelea entre hermanos. “Me ofendió el cráneo”, cuenta, palpando la cicatriz. Revela que actualmente cantar a un muerto le ayuda a curarse. “Para mí es fe viva ser Animero, la voluntad de Dios me ayuda. No le tengo miedo a la muerte”.

“Réquiem eterna, luz perfecta”

La primera noche de octubre, el Animero de Caldera se prepara para salir de su casa. Abriga su cuerpo con un poncho y toma una campana que hasta el momento ha guardado celosamente, envuelta en un trapo blanco, desde que la recibió de manos del síndico. La campanilla de los muertos no puede repicar “antes de hora”, hoy es su tiempo. Al atravesar la puerta de su casa, se apodera de una vara que le servirá de bastón, se sumerge en un poderoso silencio y comienza a caminar.

El cementerio se ubica fuera del pueblo; es necesario atravesar senderos, sembríos y una quebrada. Al llegar a las puertas del panteón, saca un manojo de llaves y las abre. Ingresa con decisión. Recorre las orillas de los sepulcros blandiendo la campana, avisando. De pronto, se detiene y entona un canto que estremece hasta los huesos. Su voz estalla en mitad del silencio con resonancias absolutas. El eco se proyecta, se multiplica.

Decía antes don Augusto que “a lo que se pisa viene la memoria” y que, a medida que pone sus pies sobre las tumbas, recuerda la manera en la que murieron sus parientes, compadres y vecinos. Con la memoria de sus pies y su voz invoca a las almas, despierta todo aquello profundamente dormido. Sus oídos se agudizan, su percepción se amplifica, sintoniza con las frecuencias de la noche. Es entonces cuando retorna al pueblo, acompañado de un “tropol de almas”.

Se detiene en la primera casa de Caldera. Agita la campana y comienza a cantar y a rezar en homenaje a los finados de la comunidad, que son también los de cada familia. Enseguida, desde adentro, se escucha la respuesta: un canto íntimo, colectivo. Aún sin ver, se puede presentir a la familia reunida, del otro lado de la puerta. El grito del Animero es poderoso:

Vengan todos, aliviemos
A nuestros padres y hermanos
De esas penas, de ese fuego,
De esos terribles tormentos

¡Apaga Señor el fuego que a las almas
atormenta!
Padrenuestro, que estás en el Cielo...

Reza por los muertos, alivia de sus “terribles tormentos” a los ancestros. Es un movimiento de fe que, desde el presente, interpela una historia cruenta y reefectúa el pasado. La metáfora vale además para los vivos y nuestro poder de acción sobre los cambios del mundo. Por eso los “salves” son considerados por algunos como palabras mágicas.³ Ahora son entonados por Augusto Cribán pero ya fueron pronunciados antes, en noches inmemoriales, por sus abuelos. Su voz es huella de una travesía en el tiempo que abre un espacio de libertad y planta su verdad:

‘Ruempan’, ‘ruempan’ las cadenas
A pagar con libertad⁴
Cuán terribles son mis penas
Piedad, cristianos, piedad

‘Oí’ gritos, ‘oí’ ayes⁵
Y escucha tristes gemidos
De tus parientes y hermanos
Que en fuego viven cautivos

¿Hasta cuándo pecador?
¿Hasta cuándo has de vivir?
Que vives tan descuidado
Sabiendo que hay que morir

Coge una calavera
Ven y contempla en ella
Que ‘sos’ tierra y te has de hacer
Y te has de volver como ella

Se entabla un diálogo a través de los umbrales.⁶ No hay miedo. No hay silencio. Hay una oración que recibe una respuesta. Hay un dar y un recibir: un canto que disuelve puertas, parábola de dos mundos que se comunican pero no se ven. Hay piedad y regocijo. Hay un favor y un abrigo. Son tiempos sagrados de homenaje a la muerte que, por lo mismo, destacan el regalo de la vida. A estas horas, la incertidumbre acerca de lo real es tajante. Y la certeza de la correspondencia entre vida y muerte es visible. Solo la oscuridad de la noche permite ver.

Tengan término mis males
Oh Dulcísimo Consuelo
Mas cuando al alzar el vuelo
Nacen siglos eternos

Adiós cuerpo y adiós mundo
Ya ven que ya no me acuerdo
Tú te quedas en la tierra
Yo me voy a padecer

Mira que la Virgen viene
De rodillas a tu cama
A ver si puede alcanzarte
Y favorecerte el alma

En el centro de la tierra
Hay una cárcel de fuego
Y entre excusas encendidas
Ahí me hallo quemando vivo

¡Cuán terribles son mis penas!
Piedad, cristianos, piedad...

“El Animero alivia a las almas”, dice doña Berta Méndez, cura el padecimiento de la comunidad. Como narra el finado Benedicto Calderón, del Chota (en Peters, 2005: 38), “durante el recorrido, el Animero tiene que ir con la vista hacia el frente, sin ningún azar [...] dentro de la fe mismo él va acompañado, nadie puede atropellarlo”. Augusto Cribán camina con decisión y fortaleza. En todas las horas que dura la caminata, no se sienta ni toma agua para aclarar su garganta; llueve, corre el viento y el Animero continúa sin que lo detenga el frío, el sueño o el cansancio. Los perros aúllan, ladran y, finalmente, se hacen a un lado, dejándole libre el paso. En todo el pueblo no hay una sola persona por las calles.

La fuerza del rito compartido que el Animero forja a cada paso permite su existencia y transmisión generacional. A través de él “la comunidad se reconoce a sí misma, reafirmando o reelaborando su imaginario y afirmando sus fundamentos” (Colombres, 2004: 54). Dentro de la concepción que hay acerca de la muerte en Caldera, la visita de las almas se recibe como un milagro. Están en sus tumbas, están en el más allá y están escoltando al Animero. “La convicción casi universal de que los muertos están simultáneamente en la tierra y en un mundo espiritual es muy significativa. Revela la esperanza secreta de que los muertos son capaces de participar en el mundo de los vivos” (Eliade, 1997: 61).

Coexisten varias lecturas del culto a las almas que realiza el Animero. Por una parte, estaría orando para aligerar las cargas que sufrieron en vida los difuntos, para apagar su sed y cicatrizar sus heridas.⁷ Por otra parte, que es complementaria, al mitigar el dolor de los muertos reconforta a los vivos, remedia la historia.

Frente al genocidio que sufrió el pueblo africano que desembocó en América, la

única respuesta posible de consuelo, alegría y cambio se puede dar desde los actos cotidianos del presente. Y además de la palabra está el canto y la cadencia del baile en la cultura negra, que es el lenguaje del cuerpo para expresar la gratitud vital. “El ritmo en sí crea una estructura, una unión a la danza, al trabajo, a la fiesta, a la cotidianidad, a la celebración, a la vida. Moverse, cantar, tocar en el mismo ritmo, crea unión en comunidad” (Peters, 2005: 125).

Aunque la imagen de los Animeros ha estado asociada con el misterio de lo desconocido, don Augusto niega el miedo, alienta, dice: “la vida es amable, vida es vida”. Con sus rezos generosos pide por todos, por los presentes, por los finados, para que no los extinga el olvido, y “también por el Alma Sola, el alma ‘necesitadita’ que no ‘haiga’ quien se acuerde de ella”.

Que Dios y la Virgen Santísima
se compadezcan de sacarle de las penas
en que estuviese
Y darle el santísimo descanso
Réquiem eterna, luz perfecta
Que las almas de los fieles difuntos
descansen en paz

Desde la medianoche hasta poco antes del amanecer, Augusto Cribán honra a los muertos. Ha hecho de cada casa un santuario, su última estación es la iglesia de Caldera. Se arrodilla frente a sus puertas cerradas y entrega una plegaria. Después, retorna a su hogar en silencio mientras los gallos empiezan a cantar. Así finaliza una noche inquietante y sagrada.

El 2 de noviembre se realiza la misa de los difuntos en el cementerio. El camposanto, que antes estuvo envuelto en las tinieblas, ahora se llena de existencia y de flores. Viudas envueltas en mantos negros se sientan junto a las cruces; niños y niñas corren entre las tumbas. Hay personas que viajan de remotos lugares para pedir un responso, un canto para sus finados. Los “salves” del Animero son respondidos por familias enteras.

Ya me ha llegado la hora
 Ahí ya me van llevando
 A esa tumba tan helada
 Para siempre, adiós, adiós

Contestación:

Por vuestras clemencias pido miseri-
 cordia, Señor
 No lloren que no estoy muerto
 Mi cuerpo está en este mundo
 Ya mi vida se ha acabado
 Para siempre, adiós, adiós

Contestación:

Por vuestras clemencias pido miseri-
 cordia, Señor

Cuando preguntamos a don Augusto acerca del origen de los cantos, responde: “Todo eso viene en incógnita. Cuando yo vine las canciones ya han estado hechas, ¿quién haría?”. Y ríe.

Honrar a los muertos desde el presente es reconocer a vivos y a muertos en un mismo espacio. Es la clave, no de la repetición, sino de la transformación y la recreación de la historia desde el día a día. El recorrido en homenaje a las almas recuerda a los vivos la mortalidad inapelable, recuerda que no hay tiempo que perder para dar, compartir y actuar. El Animero representa a sus propios ancestros. Su ofrenda está hecha de coraje y afecto, es luz frente a la muerte. **U**

Testimonios

Augusto Cribán, Berta Méndez y Salomón Acosta.

.....
Amaranta Pico (Ecuador)
 Antropóloga. Publicó *Nudo ciego* (poesía y cuento). Como investigadora ha publicado, entre otros, *La cultura popular del Ecuador* y *Mesa de difuntos patrimonio intangible del Ecuador*.

Bibliografía

- Colombes, Adolfo (2004). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. Serie Antropológica.
 Eliade, Mircea (1992). *Tratado de historia de las religiones*. México: Ediciones Era.
 ——— (1997). *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Buenos Aires: Paidós.
 Naranjo, Marcelo y otros (2010). *Etnografía del valle del Chota*. Quito: Secretaría de Pueblos, Movimientos Sociales y Participación Ciudadana.
 Peters, Federica y colaboradores (2005). *Sobre-vivir a la propia muerte*. Quito: Abya-Yala.

Notas

¹“Esta forma básica se ha combinado con la manera africana de cantar en forma de diálogo, en dos grupos: un grupo pequeño de cantoras o cantores, que pone las estrofas y el pueblo que contesta” (Peters, 2005: 174).

²La tradición de la visita de las almas al pueblo tiene origen en algunas etnias africanas, como en la cultura de los yoruba-nagó que poblaron la tierra que hoy se conoce como Bahía de Todos los Santos, en Brasil (Peters, 2005).

³“Las salves son como algo sagrado. Al memorizarlas o apuntarlas no se debe cambiar nada [...] Sólo saber el canto no vale, hay que cantarlo de todo corazón y creer en él”, explican las cantadoras del valle del Chota (Peters, 2005: 173-174).

⁴En lugar de “a pagar con libertad”, como canta don Augusto, parece que anteriormente se decía “alcanzar la libertad”, según la investigación realizada por Federica Peters (2005), que incluye alrededor de cuarenta “salves” de varios pueblos del valle del Chota.

⁵“Oír” es la manera coloquial de decir “oye”, de manera imperativa. En muchos “salves”, el Animero hace las veces de un sabio consejero, que advierte, amonesta y conjura, por su relación cercana con los espíritus de los antepasados. Cuando conjuga en primera persona habla en nombre de la comunidad entera.

⁶En las viviendas antiguas de Caldera, sin vallas, cercas ni alarmas urbanas, las puertas y ventanas de las habitaciones dan directamente a la calle. La arquitectura tradicional permite la comunicación necesaria para el diálogo de cantos entre el Animero y los pobladores. Actualmente hay viviendas con grandes portones y varios pisos que distancian el interior del exterior. Don Augusto no canta frente a ellas porque las personas no alcanzarían a oír su voz.

⁷En las diversas concepciones de la muerte, como indica Eliade (1992: 187), “el difunto no muere definitivamente, sino que sólo adquiere un modo elemental de existencia; es una regresión, no una extinción final. En la espera del retorno al circuito cósmico (transmigración) o de la liberación definitiva, el alma del muerto *sufre* y ese sufrimiento es habitualmente expresado *por la sed*”.

CRISTINA BURNEO SALAZAR

Historias de los puentes que no se han levantado

INMEDIACIONES EN LA POESÍA
ECUATORIANA DEL SIGLO XX

Que se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo.
Jean-Luc Nancy

“Éramos una colonia espiritual de Francia. Unas especies de Guayanas, donde pensábamos en francés y escribíamos en castellano”, dice J. A. Falconí Villagómez de los largos inicios del siglo xx en la poesía ecuatoriana. Falconí Villagómez, con una admirable voluntad por poner al día la literatura ecuatoriana, escribía en la primera década del siglo xx sobre la necesidad de encontrar precursores para dar vía a nuestra emancipación poética. Lo extraño es pensar en una pequeña comunidad ecuatoriana que hubiera optado por soñar en francés y escribir ajena a sus propias lenguas, como el quichua. Pero las distancias simbólicas son más cortas que las geográficas.

Ecuador tiene en el *Canto a Bolívar*, de José Joaquín de Olmedo, una alta expresión de la poesía patriótica. En el XIX, mientras la nación se consolida, las nuevas generaciones intentan comprenderse a sí mismas por medio de la poesía en el devenir republicano, inscrito a su vez, y de manera desencajada, en el contexto mundial. Olmedo nos daba el contundente “trueno horrendo que en fragor revienta” para cantar la victoria de Junín. Tras él, y hacia fines del siglo XIX, otros truenos anuncian viajes de la poesía hacia mundos menos patrióticos.

Al puerto de Guayaquil llegaban en esas décadas barcos europeos cargados de encajes, polvos de arroz, carmines y libros. Esos barcos trajeron a los Andes los objetos que, en mayor medida de la que pensamos, iban a modelar nuestra sensibilidad para ponerla al día según los dictados de esa patria espiritual que América había reconocido como suya. La moda, el eterno retorno de lo nuevo, como la definía Walter Benjamin, marcaba el escenario para el nuevo sujeto, finisecular, descubridor del *ennui*. ¿Cómo sentir *ennui* en los Andes?

Nacen Los Decapitados, grupo simbólico y fundacional de la poesía ecuatoriana. Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño constituyen el corazón del modernismo. No son los primeros, pero sí los malditos, y eso les regala para siempre un aura intrigante. Noboa y Borja hacen el anhelado viaje a París y regresan a una ciudad a medias modernizada, perdida entre el progreso y la persistencia de la vida colonial. La Costa crece, los Andes se debaten entre levantamientos indígenas, y de la Amazonía y las Galápagos se habla poco. En 1910, la enorme Dolores Cacuango hace explotar una gran rebelión indígena, que exige, entre el derecho a la tierra y el cese a la explotación en las haciendas, la reivindicación de la lengua quichua para su pueblo. En 1910, el líder de la revolución

liberal, Eloy Alfaro, marcha al borde con el Perú para defender a Ecuador de un inminente conflicto armado. Ese mismo líder será descuartizado y quemado en plena plaza pública en 1912.

Con frecuencia me pregunto cómo chocan esos mundos en el Ecuador de esos años: el de Cacuango y las líderes indígenas en las sierras, el de los montoneros y el de los poetas. Tantas formas diferentes de conciencia y tantos desencuentros aparentes. Vestidos de traje negro, provistos de sus jeringas de cristal y con melenas alborotadas, Los Decapitados buscan un lugar dentro y a la vez fuera de Quito. Según las memorias de Hugo Alemán, uno de los refugios de esta generación es la recién creada bohemia quiteña, en donde usan morfina u opio, hallan musas entre las prostitutas y se dedican a recrear estampas baudelaireanas. En su *Locura y muerte de los poetas malditos*, Wilson Miño habla de un verdadero boom de morfina en Quito, y de la sífilis como un “accidente” frecuente en la vida de muchos. Mientras Quito sale a misa, como lo describe Ernesto Noboa en su poema “5 a.m.”, terminan su recorrido nocturno los marginales, los abyectos que la ciudad desprecia:

Gentes madrugadoras
que van a misa de alba
y gentes trasnochadas,
en ronda pintoresca,
por la calle que alumbra
la luz rosada y malva
de la luna que asoma su cara truhanesca.

La presencia militar y la irrupción de montoneras son parte de la cotidianidad de esta generación, hechos que los poetas rechazan por “vulgares” y escandalosos. En la “Epístola a Ernesto Noboa”, recogida en *La flauta de ónix*, publicado en 1920, Arturo Borja retrata una de estas escenas: la ciudad y su “militarismo idiota e inaguantable”.

Medardo Ángel Silva ha sido incluido en la generación decapitada por amistad, afinidad y vida trágica. Pero es, sobre todo, un puente entre los modernistas y los que vendrán. Silva no practica la evasión. A diferencia de Los Decapitados, milita como artista moderno y no rehúye de la ciudad, a la que le dedica numerosas crónicas. La cotidianidad lo asquea, pero la vive con actitud mordaz. Su colección de artículos literarios se titula, justamente, *La máscara irónica*. Allí hace una mueca sobre el lugar del artista en la sociedad:

Pero, lo más probable es que mueras poco menos que desapercibido; tu defunción la anunciará, entre un aviso de específico yanqui y un suelto de crónica, el diario de que fuiste “asiduo colaborador”: aquello será el epílogo de la tragicomedia de tu vida [...].

Sin embargo, en Silva la arteria vital es modernista. Su “Alma en los labios” reza: “Ya que solo por ti /la vida me es amada/ el día en que me faltes/ me arrancaré la vida”, y es más famoso por haber salido de la voz del gran Julio Jaramillo y haberse convertido en uno de los pasillos más cantados del Ecuador que por ser un poema modernista. Canción de borrachera y de romance, habrá sido tarareada en muchas de nuestras casas y cantinas. Devenires afortunados del modernismo, materia para el pasillo y para sobrellevar las penas de amor.

Pero Silva fue también amigo de Hugo Mayo. Así como escribía “en tus manos de seda/ dejar mi palpitante/ corazón”, escribía también: “cantemos al futuro, intacto vientre en que se incuban los brillantes destinos del porvenir”. Se abre paso la vanguardia. Silva dedicó algunos textos periodísticos a los autos y a las máquinas antes de morir, en 1919, de un tiro en la oreja, del que no se sabe si fue por mano propia. Arturo Borja también se suicidó. Estaba de luna de miel

en Guápulo, como lo narra Miño. La novia era Carmen Rosa Sánchez. Al parecer, hay un pacto frustrado de suicidio o de muerte. Imagino la última dosis sobre la mesa de noche, el labrado de la jeringa, el acuerdo. “Mi último beso morirá en tus ojeras”, le escribe Borja a la novia viuda.

Mayo es solo unos años menor que los malditos y tres años mayor que Silva, pero parecieran separarlos muchos más. Mayo es creacionismo, ultraísmo, diálogo con revistas de vanguardia. Lo que hace de él un vanguardista es, entre otras cosas, su nacimiento como Hugo Mayo: “Soy Hugo Mayo, un poeta distinto/ Soy a mi manera”, decía el autor que se inventaba a sí mismo, extremando el recurso creacionista. Su nombre fue Miguel Augusto Egas hasta que decidió ser Mayo, autor de *El zaguán de aluminio*. Ese poemario, que debía ser publicado en los años veinte, se extravió en la imprenta y jamás apareció. Pudo haber sido la venganza de un escritor frustrado. Todo esto lo contó el poeta durante décadas, hasta que muy tardíamente se publicó su libro, cuando la vanguardia había pasado, pero Marisa Martínez Pérsico rescata el hecho como un potente gesto de vanguardia: “Aun frente a esta circunstancia poco feliz opta por el humor y convierte la anécdota en poema. En los versos de ‘Biblioteca de mi pueblo’, un individuo visita una antigua biblioteca para contemplar sus numerosos volúmenes y descubrir trechos vacantes en los anaqueles, allí olfatea ‘algo que parecía perderse’ y decide escribir un cartel con mayúsculas que diga **Reservado para mis libros que fueron a la imprenta**”.

El “libro conjetural”, como lo ha llamado Iván Carvajal, había sobrevivido en la memoria de Mayo. Mientras tanto, en los años veinte, sus poemas aparecían, por ejemplo, en *Cervantes*, en Madrid, o en Montevideo. El poeta de Tacuarembó Ildefonso Pereda Valdés incluía a Mayo en

la internacional ultraísta: “El ultraísmo fue un panorama abierto sobre el mundo, que nos llenó de la alegría de crear. Cazadores de todos los países surgieron en pos de la imagen [...] El ultraísmo argentino se gestó con Borges y González Lanusa, el mejicano con Maples Arce, el ecuatoriano con Hugo Mayo”. Ante la duda sobre la existencia de este poeta, sus contemporáneos necesitaron ver su nombre impreso en revistas de alto vuelo. Solo tras planear en esas alturas, Mayo se convirtió en poeta en su medio, poeta suelto.

Aurora Estrada y Ayala marchó junto con Hugo Mayo en la carrera vanguardista contra el modernismo. Estrada es un nombre grande para la poesía ecuatoriana y para las mujeres. En un país en donde se repite que no hay poetas mujeres, en donde se dedica escasa energía a buscar la historia oculta de una literatura erigida con demasiada frecuencia bajo miradas patriarcales —solo hay que ver el *Índice de la poesía ecuatoriana* de Benjamín Carrión (1936)—, Estrada y Ayala es cabeza visible de una genealogía que aún debemos trazar. Para empezar, le dio la vuelta al fundamental “A una pasante” de Baudelaire: “Alta, esbelta, enlutada, con un dolor de reina/ Una dama pasó”. La mujer fugaz se transforma, en la poesía de Estrada y Ayala, en el cuerpo fornido y moreno de un campesino, a partir de cuya presencia la poeta se permite explorar su deseo, tendida en la hierba, ya no para ser poetizada en su belleza etérea, sino para convertirse en autora de su propia fantasía:

Por entre los andrajos
su recio pecho miro:
tiene labios hambrientos
y brazos musculosos
y mientras extasiada su
bello cuerpo admiro,
todo el campo se llena
de trineos armoniosos.

La conciencia transgresora de Estrada no queda ahí. Fue militante comunista por los derechos de los trabajadores y las mujeres, y viajó por el mundo siendo lo que hoy llamaríamos una feminista de alto vuelo. Al reflexionar sobre su ser mujer, Estrada escribió lo que para su época era un tabú: la infertilidad. Adivino los conflictos entre su vida como intelectual y la maternidad, tema que no rehúye y que debe haber sido difícil de sobrellevar en la conservadora sociedad de ese tiempo. Conquistas no solo para las mujeres, sino para la poesía. Mientras Estrada viaja por el mundo como feminista, otros dislocados van haciendo el posmodernismo ecuatoriano.

En 1928, el Booskop trajo en su cubierta a un poeta francés. Henri Michaux cruzó el Atlántico de Ámsterdam a Guayaquil para luego dirigirse a las alturas de Quito. Su rechazo por las indígenas mesetas, su desconcierto frente al mundo indio, hacen de *Ecuador, diario de viaje*, un libro amargo. Las alturas ecuatorianas perturbaban a Michaux, enfermo del corazón. Esa parálisis produjo, a la vez, algunos de sus poemas más rotundos, que lo convierten en un poeta andino: “Te saludo a pesar de todo, país maldito de Ecuador. / Pero eres en verdad salvaje. / Región de Huigra, negra, negra, negra, / Provincia de Chimborazo, alta, alta, alta”. Michaux le escribía a su editor en París, el todopoderoso Jean Paulhan, que entre las moscas y en el páramo no se podía escribir. Y escribió una de las crónicas más punzantes que se puedan encontrar sobre la relación entre la montaña y la cultura ecuatoriana.

A Michaux lo invitó a Ecuador Alfredo Gangotena, poeta quiteño de horizontes extraordinarios. En 1927, Gangotena se alista para volver a Quito tras siete años en París. En ese tiempo se ha convertido en un poeta francés. Pertenece al círculo de Jules Supervielle y Max Jacob. Su familia lo había alejado de Jean Cocteau por

Gangotena, siempre bordeando mundos ambiguos, el francés y el español, el andino y el parisino (...), el de amadas etéreas y tribus masculinas, el hemofílico, iba a crear en ese limbo un universo poético vasto y maravillosamente denso.

su fama escandalosa y por mostrarse apasionado por el joven poeta. Cocteau había perdido a su amante, Raymond Radiguet, el precoz autor de *Le diable au corps*, en la misma época en que conoció a Gangotena. Tanto él como Max Jacob, convertido al catolicismo, entre otras razones porque buscaba reprimir su deseo homoerótico, reconocieron en Gangotena “la primera naturaleza” desde Radiguet. Gangotena, siempre bordeando mundos ambiguos, el francés y el español, el andino y el parisino... el vanguardista y el católico agónico, el de amadas etéreas y tribus masculinas, el hemofílico, iba a crear en ese limbo un universo poético vasto y maravillosamente denso. “Y no soy yo, quizás, sino el acróbata/ Sobre los geodésicos, los meridianos”.

Esta escritura acrobática, consciente de que la existencia es una sucesión de choques y simultaneidades dados por los desplazamientos que nos provocamos, se erige con tenacidad sobre el reino del bilingüismo. Al volver de París junto con Michaux, Gangotena se hermana en su grito de odio contra los Andes. Es un universo incomprendible, turbador, exuberante. En *Absence 1928-1930*, el poemario del retorno, libro maldito, aparece:

Heme aquí, Tierra intratable,
heme aquí de regreso de los sueños
¡Oh Tierra! Te aborrezco así:
¡solemnemente!
Y el resto de mi vida sorda y secreta
lo consagraré a cultivar
metódicamente el desprecio y el odio,
en todo lo viviente, respecto a ti

El realismo social y el indigenismo se consolidaban como formas amplias y validadoras que la literatura hallaba para leer el Ecuador. Gangotena, con este libro —escrito en francés—, se untaba una capa fétida con que sería excluido de su tiempo y de su medio. Pocos comprendieron esta poesía, que desenmascaraba la fantasía de nación armoniosa. Gangotena hablaba con los Andes desde una intimidad hostil, pero intimidad al fin: el telurismo de esa tierra se agitaba en su pulso, y él lo abrazaba y lo modelaba: “Los muros tiemblan, las hojas también. / Yo os lo digo, yo os aseguro: / Aquí hay alguien que sangra”.

Otra ave rara es César Dávila Andrade, el Faquir. Hipnotista, místico, rosacruz. Decía que se mantenía puro y saludable gracias al alcohol y que por eso lo llamaban el Faquir —recordaba alguna vez Jorge Enrique Adoum en la radio—. Dávila es un poeta de arcanos: “llego desde... la misteriosa identidad de mi alma /con la inquietud que roe el alma de los dioses”. También es un poeta que marca el cambio de signo de Lutecia a América. Silva volvía a las culturas prehispánicas de la Costa, Carrera Andrade emprendía el catálogo de los seres de la tierra (“Lagartija:/ Memoria de las ruinas,/ fugaz mina animada”) y Gangotena volvía a los Andes, aunque fueran infernales. Dávila mira a América y se rebela contra el amorío parisino con la poesía: “Belleza impura, ombbligo abstracto de París, / te rechazo. Estoy en contra. En contra. / Aquí, América corazón de iguana, el sol / asentado en el adobe”. Y como toda poesía que es vasto universo, la voz de Dávila, múltiple,

iba de América hacia dentro de sí mismo, habitante en solitario de esa tierra en ese territorio mínimo que es el cuerpo:

Ahora voy hacia ti, sin mi cadáver.
Llevo mi origen de profunda altura
bajo el que, extraño, padeció mi cuerpo.

Estos versos vienen de “Espacio me has vencido”, título que es poema por sí mismo. Este viaje del cuerpo hacia el fin del tiempo, donde ese mismo cuerpo es vehículo para un final, hermana con imágenes de otros poetas umbilicales. No es la patria, no la tierra, no las cosas: es el cuerpo el motor de la poesía, cuerpo concreto, malla nerviosa, organismo líquido, sobre todo si es el cuerpo de un faquir. Un día, cansado de ese cuerpo y hastiado por el peso de la realidad, que describía como mercantil y vacua, Dávila Andrade se cortó la aorta en Caracas.

Caminando hacia la poesía del cuerpo, está otra isla. Es David Ledesma. A él, en cambio, le tocó la generación pro Revolución Cubana, y la amó tanto que viajó a La Habana, pero volvió decepcionado. La revolución era homofóbica, y eso agravaba su conflicto por su identidad sexual. Así se exponía en su “Canto de la carne angustiada”, y en conflicto, carne desgarrada porque desea y se descontrola:

Yo no estoy contento de mi carne;
De esta carne tan lúbrica,
tan llena de lujuria

Ledesma pertenece a la generación de los cincuenta, de los nacidos en los treinta que empezaban a escribir paralelamente a la madurez de Jorge Carrera Andrade y Dávila, mientras Mayo se había convertido en funcionario público y cuando Palacio había muerto en un hospital psiquiátrico, en 1947. Esos eran sus vivos y sus muertos. Ledesma, Palacio, Gangotena, cierto Dávila Andrade, son la estirpe Artaud de la poesía ecuatoriana. Al inicio del mismo

“Canto”, Ledesma se muestra como ellos, en la sangre, en el nervio y en el cuerpo: “¿Y esta sangre total que me desnuda? / ¿Y este llanto?... ¿Y esta angustia?”.

Aquí hay alguien que sangra, Gangotena dixit. Y Dávila Andrade parece responder: “Su innumerable cuerpo yace aquí”. Ledesma también dio fin a su cuerpo. Se ahorcó dentro de su armario. Estos son los poetas del cuerpo hecho de órganos y sangre. Dejan de poetizar el cuerpo asexuado de una amada angélica, renuncian al otro extremo, la mujer fatal, la Mademoiselle Satán de Carrera Andrade, y miran su propio cuerpo: cuerpo de hombre que no es solo lúcido intelecto, sino cuerpo mortificado, gozoso, fibra, temblor. Pienso en ciertos pasajes de estos textos como poema (de lo) femenino de la literatura ecuatoriana que se escribe de la cintura para abajo y hacia los márgenes del cuerpo. Viaje desde el cerebro hacia las venas y arterias: poetas sexuales, corporales, sangrantes.

Las conquistas del cuerpo van de la fibra al espacio. Está el espacio público y han llegado los paradigmáticos sesenta. Es el momento de sacar la poesía a la plaza y de fundirla con el teatro colectivo. Es Carlos Michelena, juglar del parque El Ejido. Héctor Cisneros y Bruno Pino son poetas fundamentales. Pino quería que la sensibilidad del pueblo se encontrara a medio camino con la poesía, y para eso había que decirlo en voz alta y llevarla de las alturas a la lumpenizada 24 de Mayo o a la cárcel. “Los poetas decimos:/ hemos venido a contar/ las historias en busca de los puentes/ que no se han levantado”. Hoy, el hijo de Bruno Pino, Juan Pino, ha llevado la poesía de su padre a la banda *Quemando palabras* y, junto con Iván Pino, la han adaptado al hip hop, deriva riquísima de la poesía. “Mamá América, te siento todos los días cada hora, pero a veces te quedo mal, te traiciono, dejo de amarte”. Poema y *poetry* ya no se distinguen.

Héctor Cisneros es un poeta obrero. Jaime Guevara, cantautor quiteño, lo recuerda como cadenero del Ministerio de Obras Públicas. Sus poemas se imprimían como volantes, se producían artesanalmente, y luego él los recitaba en las gradas de la Plaza Grande. “Eran ruptura popular y radical”, dice Héctor Cisneros hijo. “Ellos eran el conflicto de los Tzántzicos, que también eran ruptura, pero burguesa”. Los Tzántzicos eran de otra izquierda, intelectual y también de rupturas, antiburgueses pero no obreros. Una tzantzza es una cabeza humana reducida tras ser cortada, trofeo de guerra de la cultura shuar. Ese fue el símbolo para la renovación y la acción colectiva. Eran tiempos de Che Guevara y también de voces poéticas potentes, de proyectos intelectuales de largo aliento. Alejandro Moreano, Bolívar Echeverría e Iván Carvajal son algunas de esas voces potentes y hondas.

Como se sabe, las izquierdas de esa época suelen tener problemas con “lo femenino”. Afortunadamente, hay una tzántzica en medio de estas tribus de hombres, y también es una poeta *beat*. Se llama Margaret Randall, y aparece en las páginas de *Pucuna*, revista del tzantzismo, junto con la *Bufanda del sol*, ambas publicaciones paradigmáticas de esa época.

El anfitrión de Randall fue el poeta Ulises Estrella, quien también recibió a Allen Ginsberg en su breve paso por Quito. El célebre *beat* no venía a escuchar a los poetas. Lo que buscaba eran los rituales con drogas ancestrales: “La presencia de Ginsberg en Quito fue brevísima, pues solo quería tener datos sobre la Ayahuasca y la manera de conseguirla. Era el año 1959 y aún no habíamos fundado los Tzántzicos”, me escribe Ulises, a partir de mi curiosidad por el viaje de Ginsberg y Burroughs a Colombia y Perú. Así que de lo *beat* tuvimos a Randall y a Ulises Estrella, pero Ginsberg vino sólo de expedición.

En un universo paralelo al de las tribus, marchan voces tocadas por su tiempo pero dislocadas de lo colectivo. Está, por ejemplo, el mundo de Francisco Granizo Ribadeneira. Granizo fue diplomático, vivió fuera, volvió, estuvo vinculado a la cancillería. Se trata de una poesía homoerótica de una potencia enorme, escultórica, en llaga de amor viva. Este Juan que Granizo retrata en “El Evangelio según San Juan” me recuerda al *Sebastiane* de Derek Jarman, película símbolo del homoerotismo, y que también hace de un religioso, en este caso san Sebastián, un cuerpo sexualizado y vivo.

Juan de tu carne soy y Juan gimiendo
su deleitoso signo y vulnerado,
pero, todo palabra, levantado
en la astilla feroz estás muriendo.

Francisco Granizo estuvo preso dos veces en su vida, en los sesenta y en los noventa. En ambas ocasiones se le acusó de estar vinculado a la desaparición de dos hombres jóvenes. En la segunda ocasión estuvo en prisión alrededor de un año y fue encarcelado junto a su pareja, Ernesto Zapata. Ese acoso y ese odio contra la identidad sexual de Granizo no han podido, sin embargo, con su poesía, acto vital, de deseo, palabra que nos interroga y nos despierta. El espacio íntimo es infinito, pienso que dice Bachelard.

Este verbo decidido y voluptuoso es un universo que se extiende hasta hoy, que retrocede, que reaparece en la poesía escrita y de oficio persistente. Este universo dice, por ejemplo, en los primeros años del siglo XXI: “Al dibujarse un río, debiera ser portátil/ porque sólo la mente conserva su sonido/ al chocar en las rocas” (Juan José Rodríguez), o dice: “Porque un cerdo en la esquina/ Se desgañita insultándome/ De camino al camal del olvido y la sombra”, cuando se escribe sobre la paternidad (César Carrión Carrión). También puede ser una voz que dice: “He extends the

En un universo paralelo al de las tribus, marchan voces tocadas por su tiempo pero dislocadas de lo colectivo.

night with his songs/ because he knows I'll be leaving at dawn" (Carla Badillo) porque esos universos se desplazan, cambian de lengua, traducen, migran, debilitan el monolito de la voz masculina y autorizada del poeta ecuatoriano.

A esos mundos se suman otros, menos escritos y más hablados, que coexisten desde otras materialidades. Está la batalla poética del amorfino, palabra bellísima que define la virtud de versear en vivo, con picardía y ritmo, a lo montubio. En Calceta, Manabí, vive Dumas Mora, amorfinero legendario de casi noventa años de edad. En Dumas, la figura del montubio de punta en blanco se muestra de cuerpo entero cuando galantea así: "Si Dumas Mora se muere/ que lo velen en un altar,/ en medio de lindas mujeres/ y en Calceta la sin par". Alex Cusme, también amorfinero, ha decidido continuar con la tradición de Dumas: juglaresa.

Esos mundos de la oralidad van de Dumas a Black Mama, cantante de hip hop. Black Mama trabaja, entre otras cosas, con la oralidad de la región de Esmeraldas. A ella se suma Caye Cayejera, por ejemplo, escritora de las diversidades sexuales y de la violencia social, heredera de Héctor Cisneros. Nuevas derivas de la poesía, con MC, rapsoda de nuestro tiempo, DJing y rima acelerada, como lo hubiera soñado el futurismo alguna vez, cuando se deslumbró con la tecnología. Esa misma tecnología de la rima urbana me deslumbró cuando vi a un DJ samplear "Verbum est", poema de Hernán Zúñiga. Se hacía el verbo, ya no

divino, sino rapeado en el Sur de Quito. Esa urbanidad elige crear con otra palabra y en otros espacios. "Hasta que me desterraron./ Ahora no puedo volar,/ perdí mis alas en una licorería", dice Pedro Gil, poeta manaba.

Buscando poetas más jóvenes, recuerdo que alguien me había mencionado a Calih Rodríguez (1988). Rodríguez vuelve a la escritura maldita de "gimnasta ebrio", como dice uno de sus textos —versión siglo XXI del "acróbata que carcome los travesaños"—. Un verso suyo me da una imagen para pensar en este recorrido: es una arteria latente: "mi purpúreo corazón no deja de latir", ni de balancearse. Junto al acróbata agónico y al gimnasta ebrio, Iván Carvajal dibuja a "La trapecista":

Un doble salto mortal sobre los gritos.
¿Hacia dónde está volando
esa ligera sombra?

El acto poético es cuestión de desequilibrar, de tentar y emprender en la escritura del cuerpo, del cuerpo por delante y abierto, dispuesto a exponerse al atravesar la palabra. Continúa el poema de Carvajal: "Arriba se balancea aquella espada,/ ya nada la sostiene". Nada nos sostiene, sino la tentativa del sentido. Esos son los abismos más afortunados, aunque la acrobacia nos cueste la vida. ■

Cristina Burneo Salazar (Ecuador)
Literata, traductora literaria y feminista convencida.
Docente de la Universidad San Francisco de Quito.

¿DE DÓNDE ERES?

POR: POWERPAOLA

ESTA PREGUNTA ME PERSIGUE DESDE SIEMPRE.

QUITO, 1981



CALI 1991



MEDELLIN 2000



PARÍS 2004



SYDNEY 2006



BUENOS AIRES 2013



Paola Gaviria, Power Paola (Ecuador)

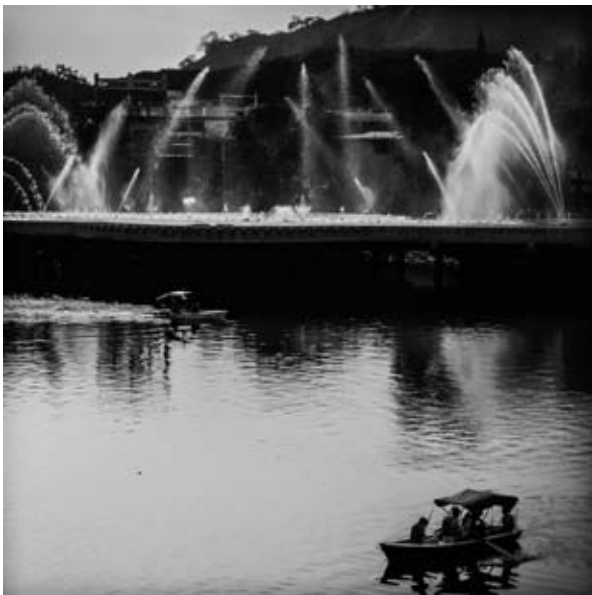
Ha colaborado en diversos colectivos de fanzine, cómic e ilustración. Es autora de la novela gráfica *Virus Trópicol*.

RICARDO BOHÓRQUEZ

Serie Nueva arquitectura costera







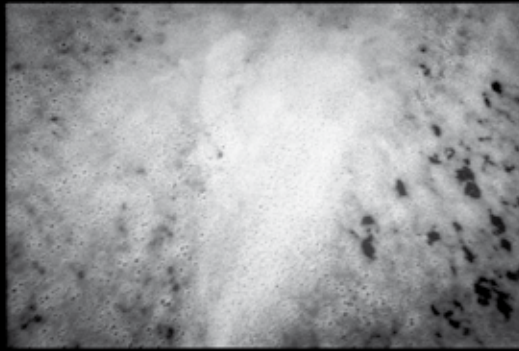
Ricardo Bobórzuez (Ecuador)

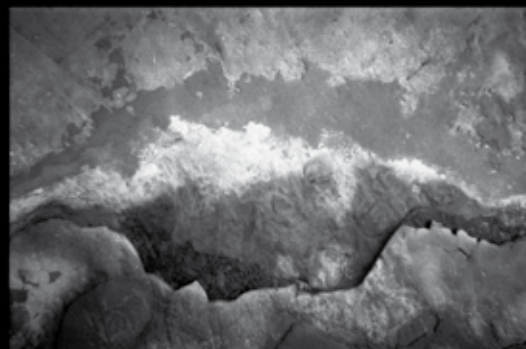
Arquitecto. Trabaja como fotógrafo independiente para revistas, proyectos culturales y agencias de diseño.

COCO LASO

Series *Nunca un río y Astronomía razonable*









Coco Laso (Ecuador)

Fotógrafo, director de fotografía y profesor universitario. Ha publicado, entre otros libros, *Otro cielo no esperes* y *Nunca un río*.

Para los que aman el cine

REVISTA KINETOSCOPIO

Ejemplar edición impresa \$14.000
Secciones disponibles en www.kinetoscopio.com
y en aplicativo para dispositivos móviles



SUSCRIPCIÓN

La suscripción anual incluye 4 números impresos y dos cuadernillos digitales únicos para suscriptores.
Valor suscripción \$60.000

Más información:

www.kinetoscopio.com
kinetoscopio@kinetoscopio.com
(4) 204 04 04 Ext. 1048



PUNTOS DE VENTA

BOGOTA Alejandría Libros, Librería - Arteletra, Black María Escuela de Cine, Tienda de la U. Javeriana, Librería Café CasaTomada, Librería Lerner Centro y Norte, Fondo de Cultura Económica Centro, Librería Universidad Nacional, Cinemateca Distrital. **MEDELLIN** Centro Colombo Americano sede Centro y San Fernando, COOPRUDEA, Librería EAFIT, Librería Universidad de Medellín, MAMM, Otraparte, Librería UPB, Librería Al pie de la letra, Librería El Acontista. **BARRANQUILLA** Cinemateca del Caribe **CARTAGENA** Soroban- Ábaco **BUARAMANGA** Librería tres culturas **CALI** Museo La Tertulia **POPAYAN** Fundación Cultural La Tuátara

LO VISIBLE

Y LA ILUSIÓN DE LO LEGIBLE

OCTAVIO PAZ Y EL ENIGMA DE DUCHAMP



EFRÉN
GIRALDO

Una extraña tradición quiere ver en la crítica de las artes un ejercicio de disección que antepone la teoría a la consideración de los fenómenos, como si en la sugestión de las ideas no estuviera primero el trato directo con las obras, la inmersión que tenemos en la realidad que ellas instauran, allí donde la efímera edificación de conceptos decae ante la iluminación que entrevemos en las formas. Por tal razón, muchos comentarios oficiales, con el tiempo, ceden el paso a indagaciones que, sin pretensión concluyente, apuntaron más certeramente a lo que significa una obra, pues atendieron sobre todo a lo que el lenguaje puede agenciar cuando se acompaña sensiblemente el despliegue de sentido. Paz lo dice más bellamente al definir la tarea de la crítica: “la exploración del túnel de las correspondencias, la excavación de la noche del lenguaje, la perforación de la roca: la búsqueda del comienzo, la búsqueda del agua”.

A lo largo de los años, la obra de Octavio Paz reveló que el arte fue uno de sus intereses fundamentales y que la imagen, más que instrumento retórico, fue su tema predilecto y, si se quiere, el corazón de su estética. Consciente de la dicotomía humana que abre el abismo entre cosas y palabras, entre signos abstractos y aquellos que guardan algún parentesco con las cosas del mundo, sintió el llamado de lo que un lienzo, un grabado o una escultura piden al comentarista. Como sabemos, algunas de las cosas más excepcionales que tenemos en nuestro haber son imágenes y, por tanto, atento a lo que instauran como realidad las obras de los artistas, Paz se encaminó a desentrañar muchos de sus secretos. Usó para ello una palabra que siempre fue exploratoria, experimental. Una palabra que acompañó a la imagen sin anteponerle significados prefijados, corriendo siempre el riesgo que supone toda entrega al carácter secundario de la escritura sobre otras creaciones. La humildad del amanuense junto al orgullo del médium.

Bien desde la poesía, bien desde el ensayo —esa otra forma de la invención—, respondió a lo que demandaba lo hallado en su largo periplo por Oriente y Occidente. Incluso en sus ensayos sobre otros temas, la imagen revela lo que los textos, la cultura y la historia no alcanzan a decirnos. Son los vestigios privilegiados. Lo marginal que se convierte en relevante cuando se trata de indagar en el pasado y comprender lo que pensó y sintió una civilización. Son como la nota al pie, como las ilustraciones que se convierten en el argumento central en un libro mixto. Así ocurre con las estatuas eróticas de Khajuraho en *La llama doble*. Ellas permiten al ensayista y al lector dilucidar el misterio de los cuerpos trenzados, el gesto orgiástico petrificado en el acantilado artificial de la ciudad, para ver allí una clave intemporal del erotismo. El arte antiguo, la estatuaría prehispánica, el muralismo mexicano, el arte moderno, el informalismo español, la escultura en el campo abierto y las exploraciones de vanguardia atrajeron al poeta y al ensayista. Como supondrá el lector, la palabra “responder” no es gratuita, ya que el de Paz fue un ejercicio donde completó un diálogo que creyó abierto una vez contempló el objeto en alguna reproducción —como dice que supo del arte— o lo vio llamándolo en el museo, cuando empezó a andar por el mundo y a reconocer que ninguna experiencia cultural era completa sin el trato con el arte. Por otro lado, la respuesta define el modo en que la imagen siempre buscó su doble —y tal vez su correlato— en la palabra. Los poemas y ensayos de Paz hacen creer al lector que, antes de ellos, la imagen estaba incompleta, aunque hacen sentir que lo dicho es prescindible y solo allana un camino.

Lo más importante de ello es que, al no ser crítica en el sentido profesional y mediático que hoy damos a la palabra, al no ser “análisis”, los textos de Paz sobre arte ponen en cuestión la tematización de las obras y, más bien, parecen artefactos que participan del mismo espíritu de la creación visual. Niegan, si se quiere, la creencia en el fácil enlace de una obra a su descripción. Aceptan los límites que tienen las explicaciones y, antes bien, estiman la obra como un conjunto de problemas. Son cooperaciones de sentido que se hacen consubstanciales con la imagen que nos hacemos del artista o de la obra. Su caso es

uno de los más entrañables, en el siglo xx, de una colección de arte personal armada con palabras, un museo verbal donde las obras ausentes llegan a ser legibles, una vez eclipsada la visibilidad que tuvo lugar durante el encuentro privilegiado entre escritor y obra. ¿Qué tipo de visitante del museo es el escritor? ¿El que hace inventario emocional? ¿El que hace galería de la memoria? En cualquier caso, podemos responder que no es el acontista o el censor. Se trata más bien del calígrafo, aquel que, pese a escribir, sigue sujeto al idioma de origen, al foco irradiante de la imagen. Es alguien que pertenece a la familia de André Malraux, quien, con *El museo imaginario* y *Las voces del silencio*, imaginó una manera perenne de responder literariamente a la obra de arte.

Varios modelos de crítico aparecen aquí, según las palabras que usa y la función que a ellas les atribuya. Hay críticos que se sirven de las palabras-enlace, que buscan ligar la experiencia de la percepción con lo dicho, que unen. Hay críticos que usan palabras-cita, aquellas que convocan y buscan proyectar un posible encuentro del espectador con la obra: son los que propician encuentros. Y están también, en su faceta convencional —la menos interesante—, los críticos de las palabras-cosa, los que persiguen autoconsagrarse y buscan hacer que sus textos sean tan importantes como las obras. Y, por último, están los críticos de las palabras-valor, aquellos que persiguen, sobre todo, la validación y la ubicación de la obra en una axiología, su pertenencia a algún tipo de sistema. Aunque son piezas con cierta autonomía, los textos de Paz parecen cumplir con una tarea de completación de la experiencia, con la misión de señalar lo que es singular, irreductible.

En la poesía de Paz, las respuestas son de diverso tipo. Encontramos el poema ecrástico (sobre Monet, Balthus o Leonora Carrington), que busca reproducir con la descripción poética la espacialidad de la imagen figurativa. Está también el poema que responde a la sugestión de la palabra y nos da una réplica de la textura de la imagen, allí donde no hay una clave figurativa que emular —como en los poemas dedicados a pintores y escultores abstractos como Motherwell, Tápies y Chillida—. Hay incluso poemas en los que la imagen y la palabra se unen en un experimento tipográfico, en una síntesis visivo-verbal

que acude a la tradición del caligrama. Allí el espacio se manifiesta en una especie de topología, un intento por crear poesía en el espacio, contradiciendo la idea de que a la palabra poética corresponde exclusivamente el eje temporal. Revisitando la tradición del ideograma, esas piezas ofrecen el mayor experimentalismo. Como dijo alguna vez Saúl Yurkievich, “los topoemas crean constelaciones semánticas; la página semeja el espacio estelar donde las palabras se despliegan, rotan movidas por su propia energía e irradian sentido”. En otros casos, la prosa poética, en las orillas de lo ensayístico, intenta dar cuenta de lo que una trayectoria artística ofrece en su conjunto: así ocurre con “Ser natural”, prosa en tres movimientos que Paz dedica a Rufino Tamayo y donde lo argumentativo se confunde con lo lírico. Se trata de la exaltación de una explicación, del acontecimiento hermenéutico elevado a la plenitud literaria.

Por último, en el ensayo se puede ver el interés permanente por la capacidad que tiene la obra de arte al abrirnos una experiencia singular. Aunque muchos de los textos fueron escritos para satisfacer la demanda del catálogo, la exposición o la conmemoración, algunos más se comprometen con la interpretación estética de largo aliento y muestran al mejor Paz, el entregado a la interpretación con el instrumental que le habían dado sus amplias referencias culturales y su profundo conocimiento de los problemas del arte de vanguardia. No es equivocada, por ello, la expresión que da nombre a esos registros en las *Obras completas: Los privilegios de la vista*. El título —extraído de Góngora— es una constatación y un llamado al lector-espectador, una declaración sobre la centralidad del ojo en la experiencia humana.

Pese a que los ensayos de arte son heterogéneos en su propósito y estrategia, siempre vemos un razonamiento presidido por la metáfora, que en los ensayos de Paz no es adorno, sino garantía de comprensión, vía honesta de ingreso a la verdad del arte. En uno de esos trabajos, uno de los mayores en su abundante producción de prosa argumentativa, y quizás el mejor logrado entre los que dedicó al arte, Paz se compromete con el estudio detallado de Marcel Duchamp, a quien se acercó en un primer texto de 1968, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, que luego

Pese a que los ensayos de arte son heterogéneos en su propósito y estrategia, siempre vemos un razonamiento presidido por la metáfora, que en los ensayos de Paz no es adorno, sino garantía de comprensión, vía honesta de ingreso a la verdad del arte.

amplió en 1973 en el libro *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*.

Ambos títulos, como resulta evidente, dan cuenta de la índole evasiva y mental del trabajo de Duchamp, quien por ese entonces era el oxímoron viviente del arte occidental, el punto de plenitud del gran relato de la modernidad, y a la vez su declinación, su punto de no retorno —o de nihilismo, como quieren algunos—. Un artista que, con su obra siempre desconcertante, lanzó —y sigue lanzando— uno de los desafíos más radicales a la comprensión y al intento de traducción. Evocando una frase del propio Duchamp, Paz intitula una de las secciones del segundo texto **water always writes in plural**. Esto capta no solo una particularidad de la obra —la cascada sugerida en la última obra de Duchamp—, sino también la perplejidad que nos asalta en cada momento, una vez repasamos los lugares comunes con que damos cuenta del enigma de la obra. Quizás sintiendo este extrañamiento, el sociólogo Pierre Bourdieu, en su estudio sobre la estructura y la formación del campo del arte moderno, señaló que Duchamp encarna la puesta en crisis de la capacidad del lenguaje para indicar el valor e incluso el sentido de la obra de arte. Por otros analistas, sabemos sobre Duchamp cosas que se han expresado y se siguen expresando de manera ampulosa. “El fin del arte”, “la aparición del arte como idea”, “el arte como función”, “la puesta en crisis de la institución arte” son cosas que Paz sabe, pero que él elige abordar desde la inmersión en la singularidad de las obras, en el tránsito escabroso por lo que tradicionalmente entendemos como arte, y que Duchamp dispersó con un juego de manos.

¿Qué decir de un artista que exhibe un orinal como escultura, que fija una rueda de bicicleta a un sillín? ¿Qué decir de alguien que pide a una persona encerrar un objeto en una caja compuesta de hilos de cobre y mantenerlo en secreto para que solo sepamos de su existencia una vez lo agitamos? ¿Qué decir de quien deja caer tres hilos sobre unas tablas y luego los adhiere atendiendo a la manera en que quedaron dispuestos sobre las superficies? ¿Basta con saber que tales obras se llaman *Fountain (Fuente)*, *A bruit secret (Un secreto en bruto)* y *Trois stoppages étalon (Tres interrupciones estándar)*? ¿Qué pueden decir las palabras cuando se entienden con encuentros impensados, con denominaciones que desnaturalizan las cosas, con “secretos en bruto” y “azares en conserva” que son intraducibles? En una de las observaciones más agudas que se han hecho sobre los vínculos entre literatura y plástica en el siglo xx, Paz nos dice que el *ready-made* viene a ser el equivalente visual del juego de palabras, aquel lugar donde el trastrocamiento va más allá de la ironía.

En este contexto, la vida, aquella que la vanguardia quería reformar, se convierte por vía del erotismo en la puerta de acceso al ámbito, a la vez abierto y clausurado, de Duchamp. Su novia disgregada e inaccesible (que rige *El gran vidrio*) es el elemento alrededor del cual orbitan las obras, como los solteros en el espejo del narcisismo adolescente. La diosa sangrienta que exige ofrendas a sus pretendientes, Kali o mantis religiosa, que reina en la parte superior de la pieza. Un lugar donde la transparencia y la clausura se dan simultáneamente, donde las cosas más sencillas —las declaraciones más elementales, las operaciones más insignificantes— se revisten de complejidad. No la dificultad abstrusa que teóricos y analistas profesionales ven en los gestos de Duchamp, sino la que proviene de la simplicidad desconcertante de la poesía, la misma que llevó al escultor Robert Morris a decir alguna vez, en un oxímoron memorable, que “la simplificación es la primera complicación del arte”. Incubar polvo, abandonar la pintura,

enmudecer por años, jugar de manera incansable al ajedrez, dedicar un larguísimo estudio a una sola jugada de la dama, recoger en un frasco una muestra de la atmósfera de París, serán —desde la explicación de Paz— acciones que relativizan los tránsitos entre la realidad y la vida, maneras de dar a la incertidumbre su condición rectora. “Hay una ruptura y una zona de silencio. En ella el espíritu solitario se enfrentará al absoluto y su máscara: el azar”. El ensayista nos advierte que Duchamp está en el gesto, pero que hábilmente el artista evita caer en la gesticulación. El comentario no puede ser más agudo, si pensamos en la creciente ola de transgresiones que, en la estela de Duchamp, son solo una cara del manierismo.

Por ello el *ready-made*, las notas, *La caja en maleta*, *El gran vidrio* y sobre todo la última obra (*Étant donnés*) aparecen en su densidad específica, sin agregados discursivos que las desnaturalicen. No al punto de señalar que toda la obra de Duchamp es una gran broma, una estafa —como sugiere la simplificación que quiere saldar su interrogación—, pero sí para indicar que comienza en la realidad más próxima y vuelve a ella, disolviéndose donde, como sugiere Donald Kuspit, todo se ha vuelto demasiado incierto para ser solo la vida o para aspirar a ser ya obra de arte. Y es que si bien “los significados de la pintura están *a la vista*”, al acercarse a Duchamp el enigma desborda lo visual.

Cabe recordar que la primera edición del ensayo se hizo en 1968 —año de la muerte de Duchamp—, en una caja diseñada por el artista Vicente Rojo, la cual replicaba la maleta donde el mismo artista francés consignó varias reproducciones de sus obras, aquellas que ideó para garantizarse una vida austera y digna al final de sus días. Quizás para acentuar la proximidad entre explicación ensayística y obra, Rojo incluyó en la caja una reproducción de *El gran vidrio*. Y de hecho, en las obras completas, las reproducciones y los esquemas explicativos se siguen consignando, quizás para indicar que la proximidad es necesaria



cuando se trata de una obra que habla de la vida y de lo que, a la larga, es lo más importante para ella: el erotismo. En el primer texto que Paz dedica a su amigo Duchamp, los motivos centrales son la capacidad de síntesis de *El gran vidrio* y la trayectoria misma del artista, esos extraños valores que lo convierten en una especie de antiparadigma, del todo opuesto a Picasso, con quien Paz lo compara de manera memorable al inicio del ensayo. El escritor se asombra, no ante las innovaciones de Duchamp —por ejemplo, los *ready-made*— sino ante las historias que pueblan la leyenda del artista, a las cuales interpreta en sus implicaciones más radicales: el abandono de la pintura, la inactividad, la tendencia a crear no-obras, a no hacer imágenes sino a producir reflexiones sobre ellas, a ser invisible, serían claves para entender cómo una nueva era del arte se abre con valores como la indiferencia, el distanciamiento y la inercia. Un oxímoron de Paz capta esta condición paradójica: la obra de Duchamp es el “vértigo del retardo”, la cumbre de una gran parte de la producción artística contemporánea y la expresión humana, la hecha desde el silencio. Una vez más, Picasso es la contraparte. Mientras el español es el ruido y la afirmación creativa, Duchamp es la negación pírrónica de la acción. “Picasso ha hecho visible a nuestro siglo; Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente”. Dicho más simplemente, Duchamp es el “maestro del arte no de pensar sino de ver, no de ver sino de respirar”. Que haya aquí una insinuación de la presencia del budismo en tal comprensión no es gratuito, si se piensa en la vida desprendida, despojada y neutra del artista, quien vivió con lo puesto, y si atendemos a las inclinaciones de Paz, que buscó siempre en el mito y en las imágenes ancestrales las claves para entender el mundo contemporáneo.

En la última versión del estudio, el interés de Paz se desplaza hacia otros aspectos y, especialmente, a la obra que tardíamente, sin que nadie supiera de su proyecto, Duchamp dejó instalada en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia: *Étant donnés*. Una obra que habría de sorprender a sus ya numerosos admiradores, quienes habían visto en su trayectoria el rechazo de la manualidad

en el arte y la reivindicación de las ideas, la prédica —después abusada— según la cual todo arte existe sólo en un espacio mental. Duchamp sorprende con una obra que, ante todo, es artesanal, una pieza en la que pareciera dar un puntapié a los valores de su propio legado sobre lo que después llegaría a ser la línea de exploración conceptualista del arte. Luego de hacer girar todos los *ready-made* alrededor de *El gran vidrio*, en esta segunda sección Paz busca las implicaciones de la misteriosa instalación póstuma de Duchamp y establece una relación importante, después magníficamente ampliada por Calvin Tomkins y Raúl Antelo en estudios que muestran el papel que en esa última obra tuvo el amor otoñal de Marcel Duchamp: la escultora María Martins. El molde del pubis de María, a la vez modelo para el de la mujer que aparece en primerísimo plano a través de la mirilla de la puerta, es la huella del factor erótico en la obra de Duchamp. Ahora la novia aparece de frente, con el pubis expuesto, portando la lámpara en la mano y con la cascada —las aguas que siempre “escriben en plural”— fluyendo ilusoriamente ante nuestros ojos.

Los textos que escribió Octavio Paz sobre Duchamp son ejemplares. Y, ya reunidos en libro, son quizás el mejor ensayo de crítica de arte producido en América Latina y, sin temor a exageración, uno de los textos más sensibles sobre el arte de vanguardia del siglo xx. *Apariencia desnuda* es la mejor prueba de que la prosa literaria de ideas podía entenderse en ese entonces con los desafíos de la creación más avanzada y con la búsqueda estética más singular y personal de toda la historia del arte. Lo interesante es que a sus propiedades poéticas se pueden añadir valores informativos y analíticos, los cuales lo convierten en uno de los estudios fundamentales sobre el artista. El mejor rodeo que se ha hecho en torno a la indecible zona de transparencia enigmática que instauran las obras de Duchamp. Por eso, de la escritura de Paz podemos decir lo mismo que dijo del arte alguna vez Roberto Matta: siempre habrá que “pintar para que la libertad no se convierta en estatua”. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Profesor Titular del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit. Ha publicado, entre otros, los libros *Los límites del índice*, *Entre delirio y geometría* y *La poética del esbozo*.

MONO GRAMÁTICO

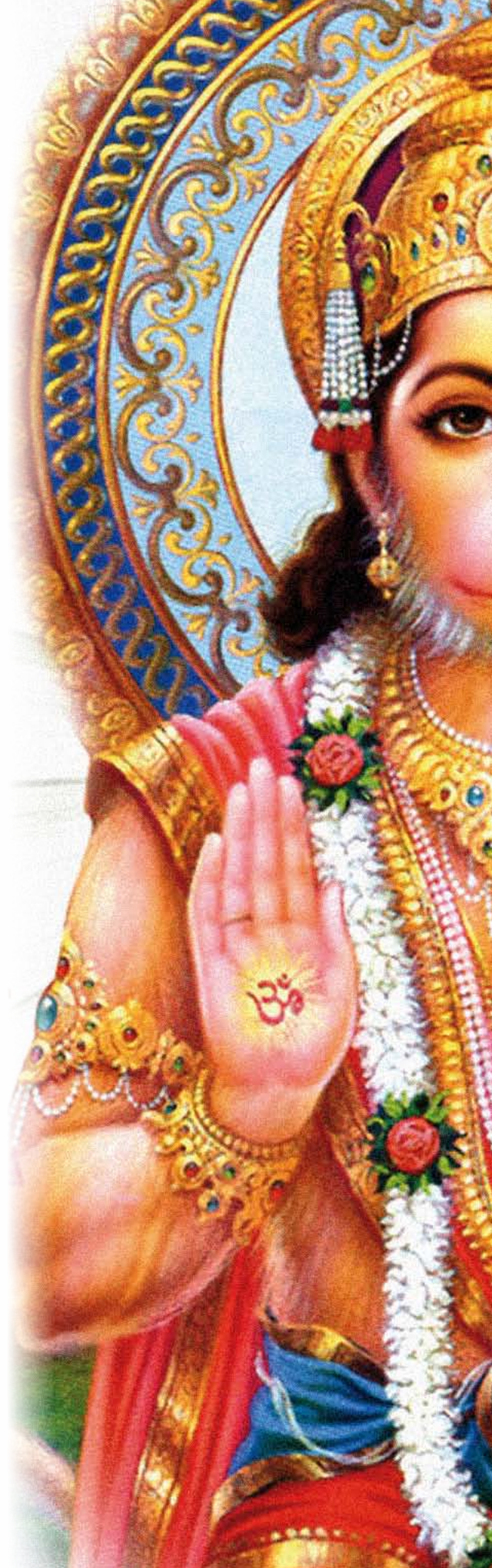
ADOLFO
CASTAÑÓN

I
Hanuman o Hanumat o Janumat es —según el epígrafe de John Dowson M.R.A.S. en *A Classical Dictionary of Hindu Mythology* que se pone como friso luego de la dedicatoria “A Marie José” en *El mono gramático* (1974), el inclasificable texto de Octavio Paz— un famoso jefe de los monos que era capaz de volar y que es una figura notable del *Ramayana*: Hanuman saltaba de la India a Ceylán en un solo movimiento, arrancaba árboles, cargaba a los Himalayas, agarraba las nubes y realizaba muchas otras hazañas prodigiosas. Entre otras facultades, Hanuman tenía la de ser un gramático, y de él dice el *Ramayana*: “El jefe de los monos es perfecto; nadie lo iguala en los sastras ni en erudición ni en su capacidad de descifrar el sentido de las escrituras (o en modificarlas a voluntad). Es cosa bien sabida que Hanuman fue el noveno autor de la gramática”. Esta inscripción, que figura al inicio de la selva de letras titulada *El mono gramático*, pone sobre aviso al lector: el autor mexicano no ignora la literatura clásica de la India y es capaz de viajar por la arquitectura, la fauna y la flora de aquellas remotas escrituras hasta el punto de jugar según su deseo con su sentido, de pensar la acción y la palabra como quien estuviese adentro de Hanuman y de ser él mismo uno de los nueve gramáticos, además de ser un viajero y de ser capaz de mover las nubes de palabras a voluntad.

Según consta en una carta de Octavio Paz a Alfonso Reyes, del 27 de enero de 1952, escrita durante su primera estancia en la India, el poeta, al acusar recibo del envío que le hace Reyes de la traducción de la *Iliada*, le dice que será un “buen antídoto contra el *Mahabarata* y el *Ramayana* que me propongo leer en estos meses”.¹ Esto significa que la familiaridad de Paz con la literatura antigua de la India se remonta al menos a varios lustros antes de la escritura del sorprendente poema consagrado a *El mono gramático*.

Con *El mono gramático*, Octavio Paz ha buscado no solo aludir o evocar al rey de los monos en la tradición china (*Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*, editorial Siruela), sino también recrear a Hanuman mismo y escribir un libro en 29 capítulos que podrían ser a su vez leídos como una reescritura y traslación, virtuosa traducción del *Ramayana* y de otros libros de literatura sánscrita y clásica de la India. Recuérdese que el Rey Mono llevó a China la sabiduría sánscrita que desembocaría en el océano del budismo Zen, familiar a Paz. El mismo texto de *El mono gramático* da las pistas y teatraliza en clave esta *mise en abîme*: se trata de una composición inspirada en el Sarga IX del *Sundara kanda*, que lleva por título “Hanuman inspecciona el gineceo”,² en la traducción (1963) de don Juan B. Blecua, padre, por cierto, de José Manuel. Esta observación también la hace Marja Ludwika Jarocka en “El mono gramático de Octavio Paz”.³ Dice el *Ramayana* en la traducción de Blecua:

Notó las antorchas en oro kancana que asemejábanse a jugadores disputándose por un juego importante, esclavos de los dados. El brillo de las luces, el tejás de Ravana, el esplendor de los decorados iluminan a la vez esta sala, pensaba Hanumat. Advirtió, sentadas sobre los tapices, adornadas con ornamentos y coronas de colores variados, mil mujeres escogidas, vestidas con toda suerte de trajes. Pero cuando la mitad de la noche transcurrió, bajo la influencia de la bebida y



del sueño, los juegos acabados, todo se durmió profundamente. Aquella multitud dormida, adornada con joyas cuyo tintineo había cesado, tenía el aspecto de un gran estanque de lotos en el que no se oyen ya los hamsas ni las abejas. Maruti contemplaba los rostros, de labios juntos y ojos cerrados, de aquellas bellas damas perfumadas con lotos. Cual lotos que se abren con la aurora y que de nuevo vuelven a cerrar sus corolas, por la noche. Aquellos lotos de caras, semejantes a lotos descogidos, las abejas siempre borrachas de amor los piden y vuelven a pedir sin cesar. Así pensaba con precisión el venerable y poderoso kapi, que las estimaba, a causa de sus atractivos, iguales a aquellas flores acuáticas. El gineceo brillaba con el resplandor de aquellas mujeres; cual en el otoño un cielo apacible, sembrado de constelaciones. En medio de ellas, el jefe de los rakashasas centelleaba como el afortunado rey de los astros en medio de su cortejo de estrellas. Los planetas echados del cielo, acompañados de lo que les queda como méritos, helos aquí todos reunidos, díjose a sí mismo el hari. Tales, en efecto, que grandes meteoros, de muy brillantes rayos, aquellas mujeres centelleaban de hermosura, de gracia y de magnificencia. Unas tenían su cabellera y sus coronas lucientes y desatadas, sus preciosas joyas esparcidas a causa de la orgía y de sus retozos, el alma enterrada en sueño; otras, entre aquellas tan hermosas mujeres, tenían el tilaka deshecho o los anillos fuera de los pies; a éstas sus guirnaldas les caían sobre los costados; a aquéllas, cubiertas con sus collares de perlas, los vestidos en desorden, sus cinturones y sus broches sueltos, asemejábanse a jóvenes yeguas en reposo. Otras, que ya no poseían pendientes y cuyas guirnaldas estaban rotas y ajadas, tenían el aspecto de lianas abiertas, pisadas por los pies de un Indra de los elefantes, en un gran bosque. Semejantes a los rayos brillantes de la Luna, a veces los collares desprendidos, tenían el aspecto de hamsas dormidos en el seno de aquellas mujeres. Ora sus esmeraldas tenían la apariencia de kadambas aladas, ora sus cordones de oro hema, de cakravakas. Brillaban como ríos frecuentados por hamsas y karandas y embellecidos por la presencia de los cakravakas, con

sus caderas por bancos de arena. Semejantes a puñados de campanillas, con el oro hema como lotos descogidos, el amor como cocodrilo, la hermosura como orilla, parecían aún ríos dormidos. Algunas, reposando sobre los graciosos miembros de sus compañeros y sobre los extremos de sus senos, les servían como adorno, de tal modo eran hermosas y cargadas de adornos ellas mismas. En otras, las puntas de sus velos, levantadas por el aliento de su boca, flotaban por su cara aquí y allá. Hubiéranse dicho brillantes estandartes desplegados y proyectando su brillo sobre la frente de esposas de hermoso rostro pintado de diversos colores. Otras veces los anillos de aquellas mujeres radiantes de belleza, al estremecimiento de su aliento, temblaban dulcemente, dulcemente. Impregnadas del aroma de los jarabes que habían bebido, el aliento naturalmente perfumado y suave de su boca acariciaba a Ravana. Pensando que era aún la cara de Ravana, varias de sus esposas besaban y besaban aún los labios de sus rivales. Excesivamente prendadas de su esposo, aquellas mujeres escogidas, no siendo dueñas de sí mismas, prodigaban a sus compañeras sus pruebas de amor. Algunas, apoyándose en sus brazos cargados de pariharyas, y en sus ricos trajes, dormían así. Ésta reposaba sobre el pecho de su vecina, esta otra sobre su brazo, sobre su regazo, o entre sus senos. Apoyábanse sobre los muslos, los costados, las caderas y las espaldas unas de otras; sus miembros estaban en desorden, bajo la influencia de la embriaguez y de la voluptuosidad. Apretándose amorosamente unas contra otras, aquellas criaturas de elegante talle habíanse dormido todas, con sus brazos entrelazados. Aquel grupo de mujeres de brazos entrelazados asemejábase a una guirnalda atada con un cordón de abejas muertas de amor: como lianas, descogidas a la caricia de una brisa primaveral, que se entrecruzan para formar ramos de flores. Cual un vasto bosque de bello ramaje bien mezclado y cargado de enjambres de abejas, así estaba aquel bosque de esposas de Ravana. Bien que, reposando evidentemente en su sitio acostumbrado, no era posible distinguir unas de otras a aquellas mujeres de miembros cargados de joyas, de adornos y de

guirnaldas (“Sarga IX. Hanuman inspecciona el gineceo, pp. 39-41).

Compárese ahora con la refundición del mismo pasaje operada por Paz:

Vio a muchas mujeres tendidas sobre esteras, en variados trajes y atavíos, el pelo adornado con flores; dormían bajo la influencia del vino, después de haber pasado la mitad de la noche en juegos. Y el silencio de aquella gran compañía, ahora mudas las sonoras alhajas, era el de un vasto estanque nocturno rebosante de lotos y ya sin ruido de cisnes o abejas... El noble mono se dijo a sí mismo: “Aquí se han juntado los planetas que, consumida su provisión de méritos, caen del firmamento”. Era verdad: las mujeres resplandecían como caídos meteoros en fuego. Unas se habían desplomado dormidas en medio de sus bailes y yacían, el pelo y el tocado en desorden, fulminadas entre sus propias desparramadas; otras habían arrojado al suelo sus guirnaldas y, rotas las cintas de sus collares, desabrochados los cinturones y los vestidos revueltos, parecían yeguas desensilladas; otras más, perdidas sus ajorcas y aretes, las túnicas desgarradas y pisoteadas, semejaban enredaderas holladas por elegantes salvajes. Aquí y allá las perlas esparcidas cruzaban reflejos lunares entre los cisnes dormidos de los senos. Aquellas mujeres eran ríos: sus muslos, las riberas; las ondulaciones del pubis y del vientre, los rizados del agua bajo el viento; sus grupas y senos, las colinas y eminencias que el curso rodea y ciñe; los lotos, sus caras, los cocodrilos, sus deseos; sus cuerpos sinuosos, el cauce de la corriente. En tobillos y muñecas, antebrazos y hombros, cerca del ombligo o en las puntas de los pechos, se veían graciosos rasguños y marcas violáceas que parecían joyas... Algunas de estas muchachas saboreaban los labios y las lenguas de sus compañeras y ellas les devolvían sus besos como si fuesen los de su señor; despiertos los sentidos aunque el espíritu dormido, se hacían el amor las unas a las otras o, solitarias, estrechaban con brazos alhajados un bulto hecho de sus propias ropas o, bajo el imperio del vino y del deseo, unas dormían recostadas sobre el vientre de una

compañera o entre sus muslos y otras apoyaban la cabeza en el hombro de su vecina u ocultaban el rostro entre sus pechos y así se acoplaban las unas con las otras como las ramas de una misma arboleda. Aquellas mujeres de talles estrechos se entrelazaban entre ellas al modo de las trepadoras cuando cubren los troncos de los árboles y abren sus corolas al viento de marzo. Aquellas mujeres se entretejían y encadenaban con sus brazos y piernas hasta formar una enramada intrincada y selvática (*Sundara Kund*, IX). (*El mono gramático*, vol. 11, Obra poética I, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 485-486).

En *El mono gramático*, Paz deja que sus felinos sentidos interiores jueguen y corran en libertad sin dejar de ser fiel a la constelación de sus obsesiones. Las 29 estancias en que está compuesto el libro parecen escritas como variaciones de un puñado de frases insistentes.

El texto presentado en el capítulo o inciso número 10 de *El mono gramático* no es en rigor una traducción. Se da como un inspirado ejercicio de translación y paráfrasis del espectáculo que ofrecen a Hanuman aquellos racimos de mujeres que son a su vez espejo y reflejo de la naturaleza.

En *El mono gramático*, Paz deja que sus felinos sentidos interiores jueguen y corran en libertad sin dejar de ser fiel a la constelación de sus obsesiones. Las 29 estancias en que está compuesto el libro parecen escritas como variaciones de un puñado de frases insistentes. El libro parece haber sido transcrito después de una experiencia singular en la cual la escritura, la flora, la meteorología, el mundo interior y el espacio exterior parecen unidos por una yedra subyacente de etcéteras. En el centro de ese bosque de signos se abre un claro y en el centro del claro vibra una pregunta incesante en torno al decir, a la posibilidad de decir; las cuestiones perennemente planteadas,

evadidas y pendientes se estremecen como hojas que cuelgan de los árboles: son las preguntas que Buda mismo elude responder y que alimentan o deslindan la orilla de este cráter textual que es *El mono gramático*. En él se dibuja la figura de un poeta cuya canción son las preguntas y cuya casa son las palabras que lo inventan a él y a su doble Esplendor, quien es también un personaje de Valmiki. El poeta dice que ha hecho de Hanuman, *El mono gramático*, una de sus figuras tutelares: “En todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza, todo es un continuo ir y venir de las cosas a los nombres a las cosas” (vol. 11, p. 484). De ahí la importancia de establecer un “catálogo de un jardín tropical” como el que este avatar-lector mexicano de Valmiki y Hanuman recoge en el capítulo 8 de *El mono gramático*. El bosque recreado por Paz trae a la memoria la voracidad léxica de Saint-John Perse. *El mono gramático* se presenta en la obra de Octavio Paz como una cima y un testamento, un pliego de mortaja, una herencia y un ritual que el poeta eleva como un sacrificio a esa figura cuyo sol lo hermana y lo devora y lo hace capaz no solo de descifrar el sentido oculto de las escrituras sino también de hundirse en ellas con todo y sombra, con todo y Esplendor.

El profundo conocimiento que Paz tenía de la literatura antigua de la India no se limitaba al de estos textos que inspiraron la escritura de esta obra. Otra uña del león se puede tocar en la nota que hace Paz a *La hija de Rappacini*, donde se reconoce la genealogía de esta obra, que va de Hawthorne a Thomas Browne, tan leído por Reyes y por Borges, y cuyo motivo aparece antes de *El sello del anillo de Rakshasa* del poeta Vishakhadatta (del siglo IX).

La mañana del 10 de septiembre de 1991, me apersoné en el departamento con jardín y veranda invernadero-biblioteca de la casa de Octavio Paz, para recoger unos libros de los cuales me había dicho que quería deshacerse, pues —dijo— había conseguido ediciones más modernas y actualizadas de los mismos. Paz, por cierto, no era, al menos en mi caso, de los amigos y maestros que a cada visita lo obsequian a uno con libros de los cuales se quieren deshacer, y la cita era solo para recoger esos libros, cosa que yo no sabía. Me dio nada más dos obras. Una de ellas era *A Classical Dictionary*

of Hindu Mythology del reverendo y doctor John Dowson, que está citado en el epígrafe de *El mono gramático*, obra que, desde luego, todavía tengo. No me di cuenta en ese momento de la importancia de ese simbólico presente. La ficha bibliográfica detallada del libro es *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History*, Elventh Edition by John Dowson M.R.A.S. Late Professor of Hindustany. Staff College. London. Routledge and Kegan, Paul, LTD, 1968, Trubner's Oriental Series, 411.

En la obra de John Dowson hay dos entradas sobre

Hanumān, Hanumat, Hanūmat. Un celebrado jefe de los monos. Era hijo de Pavana, el viento, con Anjana, la hija del mono llamado Kesart. Era capaz de volar y es una figura conspicua del *Ramayana*. Él y otros monos que ayudaron a Rama en su guerra contra Ravana era de origen divino y sus poderes eran sobrenaturales, Hanuman era capaz de brincar desde la India hasta Ceylán con un solo salto; desgarraba árboles, agarraba a los Himalayas y los cambiaba de lugar, cogía las nubes y realizaba muchas otras hazañas prodigiosas (véase sarasa). Su forma era la de una montaña y era tan grande como una gigantesca torre.

A continuación, Dowson pone la ficha del “Hanuman-Nataka. Un extenso poema debido a varios autores sobre las aventuras del jefe de los monos llamado Hanuman. La fábula sostiene que este drama fue compuesto por Hanuman e inscrito por él en las rocas”. Valmiki, el autor del *Ramayana*, lo vio y temió que el poema eclipsara su propia obra. Se quejó con el autor, quien le dijo que sembrara sus versos en el mar. Así lo hizo, y quedaron escondidos ahí durante siglos. Algunos fragmentos fueron escondidos y traídos al rey Rhoja, quien envió a Danustarr Mirra a arreglarlo y llenar las lagunas. Así lo hizo, y de ahí resultó el drama que se conoce. Es una obra del siglo X o XI. El otro libro que Octavio Paz me regaló ese sábado por la mañana de septiembre de 1991 fue un diccionario: el de *Synonyms, antonyms & prepositions* de James C. Ferland, publicado como parte de la serie Fund & Wignalls Standard Handbook, editado en Nueva York en 1947. Más

Mono gramático: el animal que cree en Dios, la bestia que babea sentido. Con la gramática disfraza su condición simiesca.

tarde, cuando me di cuenta del sentido del regalo, me percaté de que se trataba de las armas que lleva (el lector-autor) de *El mono gramático*.

II

Mono gramático: el animal que cree en Dios, la bestia que babea sentido. Con la gramática disfraza su condición simiesca: llama a esa mascarada poesía, cultura, religión. Pero la hormiga, la última amiba, ¿no es también gramática? ¿No es lenguaje la más elemental partícula de vida?

Mono: simio, pero también sexo

Gramática: academia, policía

Mono gramático: sexo castigado, cuerpo sometido por el lenguaje.

Animal capaz de sacrificarse. Animal caído en la red de la significación y el sentido crucificado. La gramática *par excellence*: la cruz. El sentido de la vida: desplazar, enterrar, desenterrar la cruz y, con ella, el rostro. El mono se asoma al espejo de la gramática —es decir, de la cruz— y descubre un rostro —pero solo lo acepta realmente cuando logra pulir el espejo y hacer del sacrificio una nueva, segunda naturaleza: humanidad. Pero esta es solo una sombra de la esperanza, una hipótesis. Antes, la escisión, la separación entre zoología y cultura, inmanencia bestial y apuesta ética, poética.

Escisión: Cántaro roto, mono gramático. La soledad del mono sin gramática. Ceguera, sordera del laberinto en ausencia del mono que lo recorre. La gramática ordena el mundo. Es el tesoro secreto de Adán, la llave que le permite no perderse entre sus propias denominaciones. Pero la gramática es también un proyecto, una utopía, el sueño que desvela al mono y lo precipita en la escritura, la política, la tentación de ordenar el mundo y devolverle a las cosas-palabras su verdadero, utópico, futuro nombre.

Gramático, el mono, ¿no? Un chango monstruoso que se viste de abogado, de catedrático, de sacerdote; un cínico chimpancé que cuando le conviene permanece en los árboles, y cuando no, baja al púlpito. Escolástico, sentimental, voraz, chismoso —a veces confunde la gramática con el contagio, el sentido con el calor tribal y, necesariamente, la sintaxis con la teología—. A veces mono, a veces gramático, siempre pordiosero de la verdad, mendigo del Esplendor, huérfano del bosque y de la mónada, su verdadero, su único amor. Le da cita, cita en el espejo de la palabra, pero ella no siempre aparece. La invita a todas las conjugaciones, pero ella desdeña las contingencias; la corteja en todos los casos pero ella se escabulle por entre los subjuntivos. El mono, decepcionado, le da la espalda y se dirige hacia la ciudad de los fuegos extintos y en las cenizas del diccionario busca a su sombra gramática —casi nunca con éxito—. Huye. Quisiera colgarse de una liana, caer en un pozo: los demás monos, los monos no-gramáticos, solo ven un simio a veces melancólico, furioso a veces, devorado por la invisible y legendaria lepra. Se llama gramática. La contraen quienes se obstinan en seguir un camino. Por lo general, terminan así, crucificados sobre una letra, desollados sobre el signo de su elección —y es frecuente verlos desfallecer con una sonrisa beatífica y una mirada atroz que cualquiera, hasta el menos gramático de los monos, sabría reconocer—. Al desfalleciente lo rodean de inmediato los semimonos, los semigramáticos, pues ahí casi todos son mestizos y en consecuencia estériles.

Esa es la diferencia con el mono gramático que es invariablemente fecundo, capaz de preñar a cualquier hembra con un leve roce de su lengua, de su cola o de cualquiera de sus extremidades. Desde luego, son muchas las monas encintas pero pocos los gramáticos que llegan a la madurez. Son abortados o se malogran pronto. Incluso cuando llegan a desarrollarse duran poco, pues los monos gramáticos se destruyen entre sí. Y no solo eso: ciertas sectas son caníbales y sostienen que la única vía para fecundar el ingrediente gramático de su ser es devorar cerebros de otros monos gramáticos. Esta práctica no está exenta de peligros, y los monos (gramáticos, semigramáticos o no-gramáticos) rechazan instintivamente a los

changófagos, pues despiden un olor inconfundible y, sobra decirlo, insoportable.

Otra práctica habitual es la de las parejas de simios macho y hembra que se unen para hacer el camino y alcanzar juntos la soñada gramática. Así, no es inusual ver a un mono visionario sobre las espaldas de una mona que dice oír voces. Desde luego, terminan peleando, pues el rubro de El Dorado gramatical no coincide casi nunca con el pregón de las voces. De un lado, la gramática lleva al mono a caminar en línea recta; del otro, su condición simiesca lo impulsa a andar por las ramas. Pero lo más común es ver a los monos gramáticos reunirse en pequeñas bandas enemigas unas de otras. Cada banda inventa un idioma a condición de que cada uno de los monos renuncie a su sueño de una gramática. Sustituyen la comezón obsesiva de un lenguaje trascendente —capaz de trascender la condición simiesca— por las piltrafas de un idioma utilitario y limitado, que comparten, mascan y escupen como una goma de mascar.

El resultado es que poco a poco pierden la memoria —el recuerdo del canto— y también, por cierto, sus características simiescas —al menos eso creen ellos—. También existen hordas de monos o de monas gramáticos que tienen prohibido comunicarse con los monos de otro sexo o de otras bandas. Al morir, los monos son incinerados. Sus cenizas se diluyen en agua y aceite y con ellas fabrican un líquido con el que pintan una suerte de cebollas cuadradas que ellos llaman libros y que almacenan en unos templos llamados bibliotecas. Ahí —según rezan las tradiciones— habita el dios invisible de la gramática. Los guardianes de esos templos son unos monos ojerosos, melancólicos e irascibles. Se dice que, si bien parecen morir desollados como se ha dicho, poseen el secreto de la inmortalidad. Debe ser realmente secreto pues hasta ahora nadie lo ha divulgado.

Pero la asociación entre mono gramático y poeta, eso ya es un escándalo. El primero —¿quién lo puede dudar?— es un mamífero, entre todos, cerebral, mientras el segundo se ha distinguido desde siempre por carecer de seso. O quizá no habíamos pensado bien las cosas y no nos dábamos cuenta de que la conciencia del poeta equivale rigurosamente a la del simio envidiado por los acres jugos de la gramática; tienen, sí, algo en común: ambos andan por las ramas.

Pero al poeta —que no tiene seso— la rectitud le viene del corazón, el pensamiento del amor. Se parece a Don Quijote, al *Idiota* de Dostoievski; no va en el tumulto de los listos, de los sagaces y eficaces: no tiene seso y se diferencia de los otros simios en que se sabe reducido a la condición bestial en la medida en que no lo transfigura la pasión. Solo descubriremos su nombre en el libro del alma, aprendiendo la gramática del amor.

Mono gramático: mono enamorado.

El enamorado que pierde la razón se torna hombre de los bosques, loco salvaje, selvático. Es el Cardenio del *Quijote*, en quien este no deja de reconocer algunos reflejos del incendio que a él mismo lo devasta. La gramática del mono desgarrado y se desgarrado: traduce la ley de una letra incendiaria —la ley del amor—. Al perderse en el bosque de los símbolos y analogías, el mono gramático recobra el sentido, la savia: se vuelve árbol, un súcubo del árbol. Adentro del árbol está él; desde afuera solo se ve el follaje —esa prenda a la que también llamamos obra.

Preguntó uno a Garci Sánchez por qué, habiendo hecho tan buenas coplas, las hacía entonces tan malas; él respondió:

Porque ahora no ando enamorado.⁴ ■

Adolfo Castañón (México)

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

Notas:

¹ Alfonso Reyes-Octavio Paz. *Correspondencia (1939-1959)*, Anthony Stanton (ed.), FCE-Fundación Octavio Paz, México, 1998, p. 168.

² Valmiki, “Sarga IX. Hanuman inspecciona el gineceo” en *Ramayana. Sundara kanda. Yuddhakanda, Uitarakanda* Tomo II. Traducción, estudio preliminar y estampa ramayánica de Juan B. Bergua, Clásicos Bergua. Madrid, 1963, pp. 38-42.

³ María Ludmila Jarocka. “La influencia de la cultura sánscrita en *El mono gramático* de Octavio Paz”, UNAM, México, 2003, p. 175. El texto fue originalmente publicado en el marco de la VII Conferencia Mundial de Sánscrito en Leyden, Holanda.

⁴ Anécdota IV, recogida por Peter Gallagher: “The life and works of Garci Sánchez de Badajoz”, Tamesis Book Limited, London, 1968, Impreso en español por Talleres Gráficos de Ediciones Castilla S.A, para Tamesis Books Limited, London, p. 33.



VIGENCIA DE OCTAVIO PAZ



LUIS
FERNANDO
AFANADOR

Hay mucha injusticia alrededor de Octavio Paz. Quieren minimizar su legado, desacreditarlo y hasta ningunearlo. Recuerdo que en 1998, ocho meses después de su muerte, en la Feria del Libro de Guadalajara conocí a un escritor mexicano —de cuyo nombre no consigo acordarme— especializado en imitarlo y burlarse de él. Me sorprendió. No porque no me gusten las imitaciones o no supiera que en México todos los escritores tienden a ser solemnes y oficiales: Borges se burlaba de la seriedad con la que lo llevaron a ver la biblioteca en honor de Alfonso Reyes, llamada “la Capilla Alfonsina”. Lo que me sorprendió fue que la burla se convirtiera en odio. El mismo que, diez años atrás, había llevado a quemar una efigie de Octavio Paz, con el silencio cómplice de muchos intelectuales mexicanos.

En *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño —a la larga una novela mexicana—, Octavio Paz aparece como el patriarca de las letras y por lo tanto es blanco de sátiras e ironías. Dice un personaje que trabaja en la novela como su secretaria: “Otra de las cosas que hacía era preparar la agenda de don Octavio, llena de actividades sociales, que si fiestas o conferencias, que si invitaciones a inauguraciones de pintura, que si cumpleaños o doctorados *honoris causa*”. ¿Por qué uno de los intelectuales más prestigiosos de los años setenta es visto hoy en día de esa manera? Creo que hay varias razones: su figura mayestática, sus opiniones políticas y el descrédito de los eruditos.

Había algo obispal en la personalidad de Octavio Paz. En las entrevistas y en las intervenciones públicas parecía hablar desde un púlpito, sin derecho a réplica. En política, sus permanentes críticas a la izquierda terminaron forjando la idea de una persona reaccionaria. Algo injusto, si tenemos en cuenta su talante democrático. Lo obsesionaba el equilibrio de esa triada inventada por la revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad. En las democracias liberales falla la fraternidad y la libertad; en el socialismo real, falla la libertad y su “fraternidad” produce escalofríos. En su juventud, Paz abrazó las ideas revolucionarias, incluso llegó a escribir poesía comprometida: “Has muerto, camarada / en el ardiente amanecer del mundo”. En México simpatizó con el movimiento obrero, con la causa de Vasconcelos, y fue un activo defensor de la República española.

Octavio Paz también conversó sobre la modernidad, el progreso y la revolución desde la poesía. Como crítico y creador. Ahí están, sin envejecer, *El arco y la lira*, *Los hijos del limo*, *Piedra de sol* y *Blanco*.

Pero en los años cincuenta, al igual que Camus y muchos otros intelectuales, no pudo permanecer callado ante los crímenes del estalinismo. Y tampoco, años después, ante los excesos de Fidel Castro. “Yo trato de pensar, usted repite consignas”, le dijo Octavio Paz a Gabriel García Márquez a propósito de una discusión sobre Cuba. En varios de sus libros, Paz fustigó los regímenes socialistas por sus restricciones a las libertades. Otro tema obsesivo fue la crítica de la revolución, en la que una vez creyó. Y también, desde luego, la política mexicana. Fue crítico del PRI. Es notable su comparación de la estructura de poder del PRI y el diseño del Museo Nacional de Antropología, hecho en su libro *Posdata*. Su renuncia como embajador, después de la matanza de Tlatelolco, le dio un gran prestigio moral. Pero la política local desgasta hasta al más lúcido de los pensadores y no perdona: en su momento, haber creído que Carlos Salinas de Gortari era la salida al patrimonialismo y a los vicios del PRI fue un error craso. Pese a esto —equivocarse de buena fe es perdonable— la causa de la animadversión de sus coterráneos se origina quizás en el retrato profundo y descarnado que hace de ellos en *El laberinto de la soledad*. Los pueblos, como las personas, no aceptan que les digan quiénes son realmente. Los pueblos odian a quienes quieren liberarlos, decía Lampedusa.

El pensamiento de Octavio Paz fue una larga conversación con las ideas de modernidad, progreso y revolución. ¿A quién le interesan hoy esos temas? “O ya no entiendo lo que está pasando, o ya no pasa lo que estaba entendiendo”, decía Carlos Monsiváis, y esta afirmación sirve para entender la pérdida de vigencia de Octavio Paz y de otros autores. Ya no hay revoluciones, aunque la democracia real sigue estando en la agenda política, y ya no solo de Occidente, si tenemos en cuenta las primaveras árabes. Vivir para ver, Octavio: la utopía de los izquierdistas del siglo XXI es la democracia burguesa.

Pero, no se nos olvide, Octavio Paz también conversó sobre la modernidad, el progreso y la revolución, desde la poesía. Como crítico y creador. Ahí están, sin envejecer, *El arco y la lira*, *Los hijos del limo*, *Piedra de sol* y *Blanco*.

Todavía se le puede recomendar a un joven poeta que empiece por leer *El arco y la lira*. La poesía es la otra voz, tiempo y negación del tiempo, metáfora y, ante todo, ritmo:

Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos.

Ayudado por algunos conceptos de la antropología, la lingüística y la historia de las religiones, Paz demuestra cómo la poesía es una expresión de la condición original de los seres humanos. Contiene pasajes memorables de prosa, y estamos hablando de un autor que se distingue por la calidad de su prosa que, por cierto, borra las fronteras entre la poesía y el ensayo: ¿*El mono gramático* es un poema o un ensayo? *El arco y la lira*, no hay que olvidarlo, se escribe en una época en la cual la poesía ni siquiera se consideraba digna de análisis y el propio Sartre argumentaba que la poesía no era literatura.

Los hijos del limo es un intenso y lúcido recorrido por la historia moderna de la poesía, desde el romanticismo hasta las vanguardias y su conexión con la poesía hispanoamericana. La historia contada por un personaje implicado: él mismo, un poeta moderno, desgarrado entre la ironía y la analogía; entre la conciencia de la separación irremediable del mundo y el deseo de reunirlo nuevamente; entre la negación y la celebración de la poesía. Esta intuición lo había acompañado desde hacía años, como lo muestra el poema “Fábula”, del libro *Semillas para un himno* (1954):

Todo era de todos
Todos eran todo
Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira
destrozado

Blanco es una partitura para leer el mundo. Una mandala en movimiento que se despliega ante nuestros ojos.

La pasión ilumina los ensayos de Paz, los vuelve un asunto personal, una necesidad vital que aligera la gran cantidad de referencias y citas. No es un erudito; tampoco es un mero divulgador, gracias a la pasión que lo domina y nos contagia. Sus preguntas no son muchas, son persistentes. Así como sus reflexiones políticas fueron un diálogo con la izquierda, sus reflexiones poéticas, según le confesó en una de sus últimas entrevistas a Enrico Mario Santí, no son más que un diálogo con Quevedo que empezó en su infancia, incluso antes de entenderlo:

También, por eso, me interesó Quevedo, porque es un poeta religioso negativamente. Es decir, yo no podría aspirar a tener la sublimidad de San Juan de la Cruz, que es el poeta de la unión con Dios. Pero Quevedo es el poeta de la separación de Dios. Y es un poeta muy moderno, lo cual a mí me afectó profundamente, quizá, por razones personales, en mi biografía intelectual, si tú quieres... Toda mi vida he tenido un diálogo con Quevedo.

Piedra de sol, ese largo poema de 584 versos endecasílabos, pleno de ritmo y de imágenes rutinantes, que termina donde ha empezado, evocando el eterno retorno y el calendario solar de los aztecas, es una ambiciosa propuesta para escapar del tiempo histórico y alcanzar el ser:

[...] no soy, no hay yo, siempre somos nosotros
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y nos desgasta
hambre de ser, oh muerte, pan de todos.
[...]

“La vivacidad, la transparencia”, se titula un brillante ensayo de Guillermo Sucre sobre Octavio Paz. La vivacidad que no significa ningún hedonismo sino la conciencia del instante, de su fragilidad y de su plenitud. Viejo y enfermo, seguía repitiéndolo en las entrevistas como una suerte de testamento: “Quienes nos hemos dedicado al arte de la palabra podemos decirle algo al hombre de hoy: que lo importante no es vivir hacia el futuro, ni nostálgico del pasado, sino vivir intensamente este instante porque este instante es los tres tiempos y en este instante está nuestra ración de eternidad”. Si la noción de “vivacidad” y su idea del ser vienen de una lectura temprana de Heidegger, la de “transparencia” resulta de su larga residencia en la India:

Shiva y Parvati:

La mujer que es mi mujer
Y yo,
Nada les pedimos, nada
Que sea cosa del otro mundo:
Sólo
La luz sobre el mar,
La luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos.

¿Se puede ir más lejos que *Piedra de sol*? Sí, en *Blanco*, un poema que todavía es un mecanismo inagotable de sentido, Octavio Paz profundiza en la visión de la transparencia:

El mundo
Es tus imágenes
Anegadas en la música
Tu cuerpo
Derramado en mi cuerpo
Visto
Desvanecido
Da realidad a la mirada

Blanco es una partitura para leer el mundo. Una mandala en movimiento que se despliega ante nuestros ojos. Un cuerpo de palabras que es un cuerpo de mujer y también el cuerpo del universo. Una presencia que al tocarla se desvanece para aparecer de nuevo. Es una danza de signos, una experiencia que trasciende el lenguaje, como toda gran poesía. “Por la pasión se enlaza el mundo y por la pasión se libera”, dice un texto tántrico que es uno de los epígrafes del poema y, acaso, su mejor comentario.

La personalidad de Octavio Paz, antipática para algunos, entrañable para otros, quedará como un puñado de anécdotas que se irán desvaneciendo y nos permitirán, cada vez, apreciar mejor su obra. Su obra: lo único que importa. ■

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*.

CARLOS GAVIRIA DÍAZ

PENSAMIENTO, PALABRA, OBRA Y OMISIÓN

Fotografía Diego González

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.

Ludwig Wittgenstein

ANA
CRISTINA
RESTREPO
JIMÉNEZ

Medellín, algún día de 1942. Esta historia comienza con un niño que sale a las volandas de la casa de sus abuelos y, sin atisbar, atraviesa una calle del barrio Manrique.

Antes de entrar al café de la esquina, amarra los cordones de sus botines Reysol, se sube las medias y compone las cargaderas de sus pantalones cortos. Desde un resquicio de la puerta, recorre el lugar con la mirada: ya le contaron que por ahí anda Carlos, su padre. Una vez más, con una copa en la mano, se arma de coraje para pedirle cacao a su exmujer.

(Ella, maestra de escuela, ha aprendido bien la lección: no aceptar las propuestas de ese hombre inestable, desadaptado).

¡Velo!

Carlos, de cinco años, se apresura al encuentro de aquel amado desconocido. Se sienta sobre sus piernas.

—La próxima vez, te voy a traer un regalo: ¡te voy a dar un tigre-cito!— promete el padre.

Roldanillo, 13 de febrero de 1944. Carlos Gaviria Arango, reportero del *Diario del Pacífico*, reside en el Valle del Cauca. Fiel a su vida bohemía, ese domingo en la tarde entra a una cafetería, pide una cerveza y vierte veneno en el vaso. Bebe.

No deja ninguna carta.

Bogotá, 20 de marzo de 2014. Sobre un viejo sillón, un hombre de cabello abundante y canoso, con la barba plateada, lee en voz baja:

Fue príncipe en los días de mi infancia
de donde regresó con las manos vacías
y el miedo en la frente.

Lo esperábamos hasta la tarde
mientras él se hundía en la noche
lejos [...].

¿Quién no sabe quién es Carlos Gaviria Díaz? doctor en Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Antioquia. Magíster en Derecho de Harvard. Profesor y decano de la Facultad de Derecho, vicerrector de la Universidad de Antioquia. Fundador del Instituto de Estudios Políticos del Alma Máter. Magistrado de la Corte Constitucional. Senador de la República. Candidato presidencial. Etc.



En un pueblo de la provincia de Álava, en el País Vasco (España), echó raíces el árbol genealógico de la familia Gaviria. Carlos Gaviria Troconiz fue la semilla que vino a germinar en Antioquia.

De ese linaje procede Carlos Gaviria Díaz, quien nació el 8 de mayo de 1937, en Sopetrán. A los tres años, partió con su familia a vivir en Medellín.

Nieto de Carlos Gaviria Blair e hijo de Carlos Gaviria Arango, su familia mantenía dos tradiciones: el primogénito siempre llevaba el nombre del padre y, al nacer, recibía un copón de plata.

María de la Paz Díaz, Maruja, su madre, estudió para ser maestra en el colegio de María Auxiliadora. Fue compañera de pupitre de una niña curiosa y rebelde, a quien años después le prohibirían entrar a misa. Se llamaba Débora Arango.

Maruja se casó muy joven. Pronto se separaría de quien fue el padre de sus tres primeros hijos (dos mujeres y un hombre): Carlos Gaviria Arango, periodista empírico y escritor, que editorializó en diarios como *El Colombiano* (Otto Morales Benítez dedicaría a su memoria una de sus columnas, *Vientos contrarios*).

Tras la separación, Maruja se vio obligada a trabajar en escuelas rurales, y solo regresaba una vez a la semana. Los abuelos maternos se encargaron de la crianza del pequeño Carlos.

Los más gratos recuerdos están al lado de su abuela, Ana Holguín, “una mujer de primeras letras, con una personalidad brillante y muy tierna”. El abuelo, Fernando Díaz, abogado empírico, solía levantarse declamando en voz alta versos de Quevedo; en su pequeña biblioteca había obras como *El jorobado de Nuestra Señora de París*

y *Los Miserables* de Víctor Hugo, o *El jorobado o Enrique de Lagardère* de Paul Feval.

Carlos no aprendió a leer en cartilla como los demás niños, su madre lo aperó con algunos secretos de maestra y con un libro para desentrañar en soledad: *Nuestro lindo país colombiano* de Daniel Samper Ortega. En su memoria permanecen las descripciones de Caño Cristales y la analogía de Colombia como una privilegiada casa de esquina. Leyó muy poca literatura infantil: *El mono relojero*, de Constancio C. Vigil, *Pulgarcito y Cuentos de hadas orientales*; y desde muy chico se acercó a los libros para adultos, como *Príncipe y mendigo* de Mark Twain.

Los Díaz cultivaban la tradición de la lectura en familia: al caer la noche, la abuela y la madre se sentaban en la sala y se turnaban para leer en voz alta. En una oportunidad, interrumpieron la lectura de *El mártir del Gólgota* de Enrique Pérez Escrich: “Ustedes deben ir a acostarse porque vamos a leer cosas que no son para niños”. Era el capítulo de María Magdalena.

No obstante, jamás escondían libros. Se procuraba por el respeto del pensamiento liberal: el día de elecciones en 1942, la abuela Ana —loquista hasta la médula— le preguntó a su hija: “Maruja, ¿votaste?”; “Sí, claro”, respondió; “¿Por López?”, curioseó la madre; “No, por Carlos Arango Vélez [candidato disidente del liberalismo]”, dijo la maestra sin temor al reproche.

En la casa de Manrique había dos habitaciones y un salón, donde se reunían en torno al radio. Cada noche, a las siete en punto, rezaban el rosario y después escuchaban el radio-periódico *La Noticia*, en la frecuencia de Ecos de la Montaña, con sus despachos sobre los delincuentes que iban a parar a “la terrible colonia penal de Araracuara”, en Caquetá.

Cuando Maruja se casó por segunda vez, con un empleado de la Cervecería Unión, la familia se mudó para Itagüí, donde nacería su cuarta y última hija.

A los nueve años, Carlos conoció las aulas escolares, entró a cuarto de primaria. Desde el sur del Valle de Aburrá, pedaleaba en su bicicleta hasta el colegio de la Universidad Pontificia Bolivariana. Su carácter solitario y su reticencia a integrarse con grupos heterogéneos evitaron que disfrutara la etapa escolar.

Una de sus grandes pasiones era jugar fútbol. Nada de *picaítos* callejeros: su espacio deportivo era el colegio. En los recreos no soltaba la pelota y, como en el poema de Helí Ramírez, Carlos era “alero” derecho. La alineación de su equipo escolar estaba configurada por un portero, dos defensas, tres medios y cinco delanteros.

En este fragmento del relato, desaparecen las canas y la barba, los mocasines formales de cuero se transforman en guayos, y la camisa Tommy Hilfiger de puños, perfectamente planchada, en una camiseta desaliñada. Narra un Carlos de doce años: “Los de Primero A, que éramos los más niños, nos enfrentamos contra Primero C. Ellos tenían con qué golearnos y, efectivamente, lo hicieron. Pero, a los cinco minutos de comenzar el partido, yo hice un gol: ¡sentí una de las emociones más grandes de mi vida! Chuté la pelota a un defensor del equipo de Primero C [sigue con los ojos el trayecto del balón añorado], tiré al arco, y ¡GOOOL!”.

El árbitro no se preocupó por ocultar ante el resto del colegio su carga a favor de los chiquitos, y sin mayor disimulo le susurró al crack de Primero A: “Tírese en el área que yo le pito penal”.

Pero Carlos no fue capaz.

En aquel escenario remoto se configuraba la ética del adulto: “Hablar de juego es hablar de reglas. Porque si bien la sociedad tiene reglas que permiten y facilitan la convivencia, el juego son las reglas que lo constituyen, como quien dice el juego son las reglas por antonomasia. Jugar, entonces, es observar reglas, y eso lo hemos olvidado los colombianos”, escribiría en el libro *Juego limpio* (Ediciones Nuevo Milenio, 1998).

Cuatro goles en contra y uno a favor, el marcador de antología.

Gaviria lamenta que en Antioquia el buen comportamiento esté vinculado a preceptos religiosos y no a la observancia de las normas de mayor trascendencia.

Su relación con las religiones —la cual perdura, mas no a través de la profesión de fe— tiene origen en una niñez y adolescencia pías.

En sexto de bachillerato llegó a ser el director del periódico *Acción*, de la Acción Católica de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Años después, su exprofesor, Horacio Quijano, le diría: “¡Hombre, saber que cuando leía sus editoriales a uno le provocaba arrodillarse!”.

Estaba muy joven cuando aceptó la invitación de Octavio Arismendi, entonces estudiante de Derecho de la Universidad de Antioquia, para asistir a reuniones del Opus Dei. Muy pronto dejó de frecuentar el grupo.

El colegio organizaba ejercicios espirituales antes de la graduación. En el momento de la confesión, frente al rector de la universidad, Félix Henao Botero, Carlos sintió que había perdido la fe. Monseñor lo consoló: “Te falta mucho camino por recorrer. No te preocupes que esa fe la vas a recuperar”.

La fe nunca regresó. El joven rompió con la Iglesia. Y con el dogma.

Al mismo tiempo, entre una serie de epifanías, el diálogo *Eutifrón o de la piedad*, de Platón, lo estremeció con un complejo planteamiento: ¿Cómo es posible fundar una conducta coherente y sólida sin la necesidad de apelar a la presencia de Dios?

Pero, tal vez, el episodio fundamental en el proceso de extinción de sus creencias fue cuando decidió no estudiar la carrera en la Bolivariana. Su profesor de historia, Jaime Betancur Cuartas, solía cuestionar a sus pupilos sobre diversas lecturas: “¿Usted qué opina de la personalidad de Bolívar? ¿Y de Santander?”.

Después de exponer la creación de los partidos, el maestro los exhortó a defender los principios de los mismos. Por su manera de pensar, a Carlos lo adscribieron al Partido Liberal, y a su amigo Víctor Rodríguez, al Conservador. Sostuvieron un respetuoso debate.

De nuevo, debió enfrentar a monseñor Henao, esta vez en su despacho: “Usted ha



Fotografía Diego González

No tengo pruebas de la existencia ni de la inexistencia de Dios. Soy agnóstico. Lo que me queda claro es que Dios o la creencia en un ser trascendental no puede ser el fundamento de las reglas de comportamiento.

pronunciado una catilinaria impía. Ha citado autores impíos como Rafael Uribe y Luis Eduardo Nieto Caballero: ¡Estamos en una universidad católica! ¡Respete esa tradición!”.

Al culminar la secundaria, obtuvo la medalla de la Gobernación de Antioquia al mejor bachiller, podía ingresar becado a la UPB; sin embargo, aquella conversación con el rector lo motivó a tomar el examen de admisión en la Universidad de Antioquia.

Carlos Gaviria no es ateo: “No tengo pruebas de la existencia ni de la inexistencia de Dios. Soy agnóstico. Lo que me queda claro es que Dios o la creencia en un ser trascendental no puede ser el fundamento de las reglas de comportamiento”. Tampoco es un irreligioso dogmático, acude al templo a misas exequiales y respeta a quienes atienden el culto. “Jamás trataría de disuadir a alguien que viva su religiosidad de manera rigurosa”.

De las religiones, aprecia el rito como fuente de belleza —el canto gregoriano, una fuga de Bach en el órgano de una catedral—. Considera

que el gran problema en la concepción de lo divino tiene un origen común: la tendencia, tan humana, a ver en las fuentes de belleza fuentes de verdad.

—¿Es posible la experiencia mística en un agnóstico o un ateo?

—Creo que sí. No hay que entender por místico únicamente lo emocional derivado de la creencia religiosa sino, como diría [Ludwig] Wittgenstein, lo derivado de experiencias que no se pueden contar con palabras, que no se pueden decir. Uno puede tener esa experiencia escuchando un concierto, leyendo un poema.

Para Gaviria Díaz, esa exaltación también es posible con algunos deportes, cuya dimensión estética es para él indudable.

La primera vez que presenció un partido de fútbol fue en el estadio de San Fernando (antiguo hipódromo), en Itagüí. El Medellín (todavía no era “Deportivo Independiente”) venció al Aucas, de Ecuador, ese tres a dos marcó el comienzo de una sólida relación con El Poderoso, devoción que después inculcó en su hijo, desde las tribunas del estadio Atanasio Girardot.

Pero no, él no es un hincha desbordado: nunca ha anhelado tirarse a la cancha a rematar un pase ni ha soñado con tener el número del celular del director técnico del DIM. Recuerda a su compañero de docencia, Jaime Sanín Greiffenstein, hincha furibundo del Atlético Nacional, con quien solía ir al estadio; aquel “intelectual extraordinario, profesor racional, contenido”, solía transformarse en medio de la multitud: “¿Árbitro no sé qué: ¿no tenés rojas o qué?”.

El corazón del apartamento es la biblioteca, vigilada por dos gigantes: Ludwig Wittgenstein y Jorge Luis Borges. Los libros de Carlos ya no caben en Bogotá, ni en su hogar en El Poblado, ni en su estudio del barrio Malibú.

Los mejores partidos a los que ha asistido se jugaron en Buenos Aires: Boca Juniors vs. River Plate, primero en La Bombonera, y luego en el Estadio Núñez.

—Por lo que me conoces, ¿de quién seré hincha, Anita?

“Con tu enseña victoriosa que es de oro y cielo azul [...] Boca es nuestro grito de amor”. ¡No podría ser otro!

El ingreso a la Universidad de Antioquia condenó —poco a poco— a sus guayos al clóset.

Su grupo social en el Alma Máter era muy reducido. Antonio García Piedrahita y Édgar Tobón fueron algunos de sus amigos más cercanos. Durante la época universitaria tuvo una sola novia, quien además de gran amiga fue su compañera de estudio.

Entre sus maestros evoca con especial aprecio a Francisco Rodríguez Moya: “Lo admiraba tanto que me propuse aprender a fumar por él. Rodríguez Moya ponía a la derecha una cajetilla de cigarrillos Camel, y a la izquierda una de Piel Roja. No apagaba el cigarrillo, solo cambiaba del tabaco negro al rubio. Fumaba delicioso, ¡pero yo no pude!: ensayé con todo, pero fumaba y salía a lavarme las manos y cepillarme la lengua con un cepillo de dientes. No me aguantaba el olor a nicotina”.

Las lecturas académicas y personales formaron a Carlos Gaviria en la tendencia filosófica del positivismo jurídico. Una vez empezó a enseñar en Derecho, despertó una fuerte oposición en dos sectores: los católicos fanáticos y los marxistas emergentes. Sus búsquedas intelectuales no eran las habituales en su entorno universitario; en 1972, cuando regresó de Estados Unidos, pocos conocían a Ludwig Wittgenstein.

—¿Cómo llegas a Wittgenstein y Russell?

—Empiezo a estudiar el iusnaturalismo, el positivismo. Soy un enamorado del rigor: encuentro que los planteamientos positivistas son muy rigurosos, y los iusnaturalistas no. Empiezo a meterme en

autores que, sin haber escrito directamente sobre la filosofía del Derecho, inspiran una tendencia como el positivismo jurídico: llego a Bertrand Russell, quien indujo a Wittgenstein a estudiar filosofía y luego fue su examinador, a pesar de que tuvieron grandes diferencias.

—¿Cuál es el asunto en particular que te ayudan a esclarecer?

—Me obsesiona la conducta moral: qué es bueno y qué es malo (de ahí mi amor por Wittgenstein), ese es un problema que a uno no se lo puede resolver nadie. Los problemas de la física y de la matemática te los resuelve alguien, pero el ético, ¿qué sentido le doy yo a mi vida?, eso lo resuelve uno solo.

—¿Has sentido algo parecido a la soledad ideológica?

—La he asumido más con sorpresa que como tragedia.

¿Y la soledad, a secas?

—Comparto con Borges la idea de que lo horrible de una cárcel no es estar solo sino no poder estar solo. Vivo la soledad de una manera dichosa porque sé que puedo salir de ella con facilidad.

En 1987, cuando impartía la cátedra de Filosofía del Derecho, considero tomar un año sabático para dedicarse a escribir un libro sobre el saber, virtud y poder en Platón. Fue entonces cuando sucedió la tragedia que cambiaría su vida: el asesinato de su amigo Héctor Abad Gómez. En medio de la zozobra, Carlos Gaviria partió para Argentina.

Desde aquella época ya trabajaba en la obra *Mito o logos* (Luna libros, 2013), en la cual reflexiona si es el pensamiento o la poesía, la emoción o la razón, lo que debe prevalecer para resolver los enigmas humanos.

—Escribiste sobre Platón, pero en repetidas oportunidades has dicho que Sócrates es tu norte. ¿Por qué?

—En primer lugar, por la claridad de Sócrates; en esto lo relaciono con Wittgenstein: para él la claridad no es un medio sino un fin en sí mismo. Y en segundo lugar, la virtud de la lógica: la claridad mental y la ética, la persona debe decir, pensar y hablar de una misma manera. Una virtud muy escasa en la política.

El derecho le ha interesado como objeto de contemplación, no tanto así desde la praxis. Sin

embargo, ejerció la profesión en los campos administrativo, civil y penal, en una oficina que tuvo con Orlando Mora, Ramiro Rengifo y Efraín Vélez.

En 1967 viajó a estudiar un curso de Derecho Público Comparado en la Universidad de Madrid. En una fiesta de colombianos conoció a una estudiante de psicología, de quien ya le habían hablado en Medellín: María Cristina Gómez.

Ella, novia de un argentino; Carlos, de una chilena.

Una excursión familiar de verano se llevó lejos a la “polola” del joven abogado, que pronto buscó compañía.

Invitó al teatro a la chica de la fiesta. Después de la obra, regresaron a pie hasta la Plaza del Marqués de Salamanca, no hacían sino conversar. Cuatro meses después se casaron: “Fue el noviazgo más *zanahorio*, María Cristina era profundamente católica, y yo muy respetuoso de sus creencias y costumbres”.

A esa conversación, que ha durado cuarenta y siete años, se unieron las voces de cuatro hijos (Natalia, Ana Cristina, Carlos y Ximena) y seis nietos.

Carlos Gaviria vive en Medellín con su familia. Y en Bogotá, con sus libros.

Cuando abre la puerta de su apartamento en el Chicó, recibo un impacto súbito: la mirada de *El Cardenal*, un afiche del retrato renacentista pintado por Rafael. De la sala provienen las notas de una sonata para piano y, a medida que me acerco a la fuente sonora, me interno en un mundo personal, que configura y define el ser individual.

En el piso, una canasta llena de corchos de botellas de vino (alguna vez Carlos temió que se acabaran los alcornoques del planeta); sobre el sillón de lectura, *El Espectador* y *Semana*; por allá, un mapamundi; por allá, unos viejos casetes del curso “Despegue en portugués”. Una botella de vino Montes Alpha y una caja de trufas sobre el comedor. Muchas obras de arte: un grabado insólito de Fernando Botero, un par de paisajes originales de Eladio Vélez, y la más sublime: una fiel reproducción (mediana) de *Mujer con sombrero*, del fauvista Kees van Dongen.



La *Revista Universidad de Antioquia* me parece la publicación cultural más importante de Colombia. Me gusta mucho *El Malpensante*, pero la mejor es *Universidad de Antioquia*: aquí la tengo separada, acabo de leer un comentario maravilloso a la obra de Piedad Bonnett [escrito por Asbel López].

Descargo mi maleta de viaje y me detengo para observar un mueble con decenas de copas de distintas formas y materiales, desde jade hasta cristal de Murano pasando por una belleza azulada que más parece una porcelana de Limoges.

Con Carlos Emilio murió la tradición Gaviria de recibir un copón de plata al nacer, pero eso poco o nada tiene que ver con su colección. Con delicadeza, me muestra su copa predilecta, de San Telmo (Buenos Aires), hace una señal de silencio. *Sbbb*. Le da un golpecito con una cuchara de té.

Improvisa una especie de opus cristalina, un breve concierto de cuchara y copas que como campanas invertidas tañen con la esperanza de embriagar a su dueño con algún buen licor.

Sobre el aparador de las copas brilla un objeto decorativo: es una página de plata del Corán, cuyas inscripciones están escritas en árabe; se la regaló el máximo jefe espiritual islamista en Siria, cuando atendió una invitación especial —como candidato presidencial— del cónsul general del Líbano en Colombia. Carlos desconocía el significado de las inscripciones.

“Son los 99 nombres de Dios en el Islam, y en el centro hay una parte del capítulo del exilio, surat al-Hashr, que dice algo como “Él es Alá y no hay otro dios fuera de Él”, me explica la profesora Manuela Ceballos, estudiosa del Corán. Y me da un consejo para el dueño de la placa: “El nombre de Dios no debe tocar el suelo, ni nada que tenga *ayas* (versos) del Corán”.

A mi advertencia, responde: “El reguero de libros en el suelo te habrá dicho que no soy musulmán y que hace tiempos que perdí el paraíso. Pero es que ese es mi paraíso, y no aspiro a otro”. Carlos dice que “apenas” puede recitar de memoria unos pocos poemas muy bellos, que pueden llegar a ser cien, y los repite para sí mismo, “al modo de los sufíes”.

De repente, como buen *russelliano*, reconsidera sus argumentos: “Miento, Anita. Ver mis libros, que tanto amo, dispersos en el suelo, es para mí un infierno, pero no tengo alternativa. Tengo la esperanza de que Alá entienda mi situación y me perdone”.

El corazón del apartamento es la biblioteca, vigilada por dos gigantes: Ludwig Wittgenstein y Jorge Luis Borges. Los libros de Carlos ya no

caben en Bogotá, ni en su hogar en El Poblado, ni en su estudio del barrio Malibú.

La biblioteca se convierte en una caja de resonancia polifónica en la cual todos los libros hablan a través de Carlos. Con un orden pasmoso, señala los anaqueles: historia, economía, política y sociología, derecho y literatura. Su época literaria más querida se ubica en la Viena de Wittgenstein, de entreguerras: Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal y Elías Canetti.

Ediciones repetidas de *Retratos de memoria* de Bertrand Russell (esta es muy bonita, esta me la dio un amigo, cómo salgo de esta...), Wittgenstein en varios idiomas (Carlos lee alemán, italiano, francés e inglés), y llegamos al que considera su gran tesoro: *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler. Emocionado, lee en voz alta la frase de cierre: “*Ducunt fata volentem, nolentem trahunt*”: “El destino conduce a quien se somete y arrastra a quien se resiste”, la misma que le escribió Séneca a Lucilio.

Carlos es mal lector de autores de moda y *best sellers*. Concibe la experiencia intelectual como individual, una aventura solitaria. Nunca se ha sentido atraído por los grupos de estudio: “¡Otra cosa es cuando a uno lo seduce algo que ha estudiado y quiere compartirlo con la gente que uno quiere!”.

Con nostalgia, recuerda la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Hace casi treinta años, cuando Internet no existía, encontró en sus anaqueles *Pensadores griegos* (Griechische Denke) de Theodor Gomperz. Día y noche tomaba notas presionado por la fecha de devolución. En la víspera de su regreso de Argentina, en una anticuaría de la Calle Libertad, se topó con los tres tomos que hoy representan una época crucial en su vida.

Entre tantos poetas que admira, destaca a Idea Vilariño, por lo desgarradora que es su obra amorosa, fruto de su relación difícil con Juan Carlos Onetti. Separa un poema de la uruguayaya (bastante cercano a su querido Wittgenstein):

Qué puedo decir
Ya
Que no haya dicho
Qué puedo escribir
Ya

Que no haya escrito
Qué puede decir nadie
Que no haya
Sido dicho cantado escrito
Antes.
A callar.
A callarse.

Sobre su escritorio está el libro *Paranoia. La locura que hace la historia*, del psicoanalista junguiano Luigi Zoja, el cual presentará al día siguiente.

—Descreo del psicoanálisis como terapia, me parece una perspectiva muy bella para analizar el arte y la historia —afirma, mientras señala en los estantes las obras de Sigmund Freud y de Wilhelm Stekel—. No creo en su capacidad curativa: es una estafa. (Las discusiones que sostiene con su amigo, el psicoanalista Juan Fernando Pérez, han de ser como para alquilar palco).

—¿Será que hay lecturas perdidas?

—En eso soy borgesiano: hay que ser hedonista en las lecturas. Cuando piensa que el libro es frívolo, que su contenido no vale la pena y la forma tampoco, lo que debe es prescindir de él inmediatamente y elegir lecturas donde uno nunca se pierda. Nunca me siento perdiendo el tiempo cuando leo.

Una mirada fugaz al rincón más íntimo: su alcoba.

En un costado de la cama doble, está una pequeña reproducción del *Cristo crucificado* de Diego Velásquez, que alguna vez le trajo a su madre del Museo del Prado.

Es un cuerpo limpio y solitario, cuyo rostro no revela agonía sino la placidez del sueño de quien presente que va a resucitar. Es el retrato de la confianza en el Padre. “Vela el Hombre desde su cruz, mientras los hombres sueñan”, escribió don Miguel de Unamuno, como si hubiera entrado a hurtadillas en esta habitación.

—¿Has lamentado con intensidad la ausencia de tu padre?

—Nunca había pensado eso. Lo que significa que, posiblemente, nunca lo he lamentado mucho. Me nutría con la imagen que tengo de mi padre: por una parte, la muy efímera que me formé en los momentos en que lo traté directamente, que tuve contacto físico; y por otra, por la leyenda que

había en la familia: una persona inteligente, libre (hasta libertina). Cuando murió, el golpe para mí no fue muy fuerte pues no vivía con nosotros. Yo advertí que algo nos estaban ocultando, hasta que logré averiguar que era un suicidio, una cosa tan rechazada socialmente.

—¿El suicidio es para ti una opción?

—En el plano personal, no lo deseo fervientemente, tampoco lo descarto. Siempre he considerado el suicidio como una posibilidad, una muy digna. Si el derecho fundamental inalienable es el derecho a vivir, y el derecho no puede ser entendido como una obligación, yo tengo el derecho a vivir y no la obligación de hacerlo. Un derecho en igual jerarquía es el derecho a no vivir.

Carlos Gaviria incursionó muy tarde en la política. En 2002 dejó atrás treinta años de docencia universitaria y, precedido por su prestigio como magistrado —con sentencias como la despenalización de la dosis personal y de la eutanasia—, llegó al Senado.

Sin intención de entrar en la contienda electoral, con Lucho Garzón participó en la fundación de un partido político de izquierda democrática: el Frente Social y Político. Un sábado en la tarde, en el apartamento del Chicó, Enrique Borda, Daniel García Peña y el mismo Garzón le pidieron al exmagistrado que asumiera la candidatura del partido.

—¿Por qué aceptaste?

—Por falta de carácter —responde sin vacilar.

El Banco Santander le prestó \$120 millones para la campaña y durante siete semanas visitó algunas ciudades. Obtuvo 115 mil votos, la quinta votación más alta para el Senado en 2002.

Cuatro años después, en las elecciones presidenciales, se logró la unidad de los sectores de izquierda: en consulta popular abierta se eligió un candidato único entre Antonio Navarro Wolff y Carlos Gaviria Díaz. Contra todo pronóstico, el profesor antioqueño ganó la consulta.

Ser candidato a la Presidencia de la República significó renunciar a sus hábitos de soledad entrañable, a las siestas después de almuerzo. En campaña, salía a las 5 a.m. y llegaba fatigadísimo a las 11 p.m.: ruedas de prensa, almuerzos colectivos (¡y con discurso!), entrevistas a medios de

comunicación, concentraciones en plazas públicas, cenas irrenunciables.

El ejercicio de la política despertó en él una inhibición ética y lógica. Para los discursos en plaza pública, siempre llevaba un derrotero básico: situación de los estudiantes, de los sindicalistas, de las mujeres, de los indígenas. Y casi siempre terminaba de una forma “terrible” (bajo su implacable autojuicio crítico): se daba cuenta de todo lo que le había faltado mencionar y, ante todo, de lo complicado que es ajustar el discurso, en términos de comprensión, para un público más amplio: “Hoy me avergüenzo de mis primeros discursos, tan académicos, frente a cultivadores de papa”.

Estableció una de las relaciones más complejas con los publicistas de la campaña, quienes buscaban alterar su fisonomía, su voz... hasta el último detalle. En sus encuentros con ellos pensaba en la confrontación ideológica que pierde ante la imagológica, la cuestión que aborda Milán Kundera en *La inmortalidad*.

Es curioso descubrir que Gaviria es de los pocos políticos que ha diseñado por sí mismo el eslogan de su campaña, “Construyamos democracia, no más desigualdad”.

Para él, la política es el arte de la simulación: “Es una actividad tan irracional que tú te das cuenta de que los hábitos mentales y emocionales que cultivas en la academia —el pensamiento coherente, responsable, ilustrado, bien respaldado— en la política son una desventaja”.

En las elecciones presidenciales de 2006 consiguió la votación más alta de la izquierda en toda su historia: 2’623.000 votos. Haber perdido la presidencia no fue un fracaso, puesto que “el éxito se mide con base en las metas que cada cual se traza”, entre las suyas no estaba llegar al poder.

Año 1974. Carlos dicta la cátedra de Hermenéutica Jurídica en la Universidad de Antioquia. Un día, uno de sus pupilos se le acerca: “No podré asistir a clase, tengo una reunión en el Directorio Liberal”.

—Cuénteme: ¿Usted qué quiere ser en la vida? —pregunta el profesor.

—Presidente de la República —responde sin titubear.

—Usted va a ser presidente, Álvaro, está organizando todos sus esfuerzos y talentos hacia esa meta —dice el maestro, después de conceder el permiso.

[La política] es una actividad tan irracional que tú te das cuenta de que los hábitos mentales y emocionales que cultivas en la academia (...) en la política son una desventaja.

En el cargo de gobernador de Antioquia, el alumno condecora a su maestro.

Años más tarde, durante la campaña presidencial, el alumno no asiste a ninguno de los debates con su maestro.

Damón de Atenas, maestro de Sócrates, fue uno de los primeros pensadores que estableció un vínculo entre la música y la formación del etos.

Regresamos a la sala, mientras conversamos sobre la relación tormentosa entre Jacqueline Dupré y Daniel Baremboim. Carlos hurga en su discoteca, donde la serenidad barroca del clavecín convive en armonía con el atrevido bandoneón de arrabal.

“Lloro con mucha frecuencia, pero no de tristeza”, me advierte antes de sentarse a mi lado.

Elige la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi. Suena *Va pensiero*: “Oye esto, Anita, lo cantan mientras van en un barco escapando”.

Va, pensiero, sull'ali dorate; va, ti posa sui clivi, sui colli, ove olezzano tepide e molli l'aure dolci del suolo natal!

Las cuerdas frotadas se transforman en olas, sentimos la cadencia de los remos fugitivos que luchan contra la furia del mar. Las voces del coro ascienden. Carlos apoya los codos en las rodillas y se quita las gafas. Quién sabe a dónde vuelan *las alas doradas* de su pensamiento. Con la palma de las manos se seca los ojos.

Revive el día en que Italia celebró su aniversario 150, en la Ópera de Roma, con la representación emblemática de su unificación: *Nabucco* de Giuseppe Verdi, bajo la dirección de Riccardo Muti. Entre el público estaba el primer ministro Silvio Berlusconi, ya con cargos de corrupción en su contra.

Los asistentes empezaron a cantar los coros de *Va pensiero*, “*Oh mia patria sì bella e perduta! Oh membranza sì cara e fatal!*”. Muti le dio la

espalda al escenario y, en comunión con el público, comenzó a dirigirlo: “Cantemos todos que en este momento —cuenta Carlos con la voz quebrada— Italia lo necesita”.

Su melomanía es de vieja data. Entre 1953 y 1955 perteneció a una “peña literaria” para comentar libros, declamar y oír música. Hacía “paliqueo” con Irene Zapata, Jaime Jaramillo Panesso, Darío Ruiz, Guillermo Henao, Fabio Rodríguez, Enrique Molina, Jairo Álvarez y Fidel Restrepo. “Carlos siempre fue un sabihondo del tango”, afirma Jaramillo Panesso.

Los integrantes de la peña solo bailaban para patrocinar el tabloide *Movimiento*. Organizaban bailes típicos en las casas de los amigos, las cuales decoraban con matas de plátano y, disfrazados de campesinos, con sombreros y alpargatas, se movían al ritmo de pasillos, bambucos y boleros.

Movimiento salía de la tipografía de los salesianos, con columnas sobre cine, artes plásticas y literatura. Las tendencias políticas universitarias de los integrantes acabaron con la peña y el tabloide, y cada quien tomó su rumbo para militar en distintos partidos.

Si en algún campo Gaviria puede ser definido como un demócrata es en la música: del éxtasis ante la grandeza de las composiciones de Franz Schubert y Johannes Brahms, o las interpretaciones de Friedrich Gulda y Sviatoslav Richter, pasa al asombro con *La Cucharita* de Jorge Veloza, *La pollera colorá* de Wilson Choperena, *Carmen de Bolívar* de Lucho Bermúdez, o *Cuatro preguntas* de Eduardo López.

Nuestra conversación es interrumpida cada vez con más frecuencia: es oficial la primera destitución del alcalde de Bogotá, Gustavo Petro, y los medios, frenéticos, quieren la opinión experta del exmagistrado. A todos les responde con cortesía que prefiere abstenerse. Solo se extiende en explicaciones y precisiones jurídicas con Héctor Abad Faciolince.



Carlos Gaviria y su esposa, María Cristina Gómez, archivo familiar

Bajamos a los garajes del edificio, se abre el ascensor y, de inmediato, aparece José Eliodoro Rubio, “Lolo”, la sombra de Carlos Gaviria desde hace veinte años. Dos carros blindados y varios guardespaldas integran su esquema de seguridad.

Nos dirigimos al apartamento de un viejo amigo suyo, profesor y poeta.

No demoran en entrar en materia. Sirven el whisky y declaran su preferencia por Carlos Gardel seguido de Roberto Goyeneche. Gaviria entona la canción que quiere escuchar, cuyo nombre no acude a su memoria: “Estás desorientado y no sabés/ Qué bondi hay que tomar, para seguir...”.

“Desencuentro”, dice su amigo.

“Amargo desencuentro/ Porque ves que es al revés./ Creíste en la honradez y en la moral/ Qué estupidez”, cantan juntos mientras buscan el acetato y hablan de los compositores de tango y su conexión con los poemas de Rubén Darío.

Gaviria evoca aquella oportunidad en que Roberto Rufino vino a Medellín: en Calatrava, la finca de sus suegros en las afueras de Itagüí, el cantor argentino, en compañía del Coco Potenza, interpretó todo lo que le pidieron desde las ocho de la noche hasta las cinco de la mañana. Perla, su mujer, lo regañaba: “Tenés compromisos con

la Casa Gardeliana, Roberto, estás desgastando la garganta”. Y él contestaba: “¡No estoy cantando con la garganta sino con el alma!”.

De repente, los acetatos suenan solos. Nadie les hace coro a los cantores. Se siente el crujir del piso de madera.

Carlos toma un sorbo de whisky. Se levanta del viejo sillón y mira a “Lolo” por la ventana. Coge el libro escrito por su anfitrión, David Jiménez Panesso, y relee su poema “Retrato del padre”.

En sus cartas habitaba
un alma más dulce
pero su cuerpo la guardaba de nosotros
Nunca vi sus ojos
de bebedor silencioso
hasta la tarde en que sombrío
los cerró por fin en casa.

Esta historia termina con un hombre que sale a las volandas de la casa de un amigo en el barrio Chapinero. Un prolongado silencio lo confirma: Carlos Gaviria ha llegado a su límite. ■

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



www.udea.edu.co/revistaudea



/revistaudea



@revistaudea



revudea@quimbaya.udea.edu.co



Escanea el código QR
y visita nuestra página web

El proceso creativo

ENTRE EL AUTOR Y SU OBRA



DEIVIS
CORTÉS

En su ensayo *Contra la interpretación*, Susan Sontag (2005) previene al lector de los peligros del ejercicio hermenéutico frente a la obra de arte. No obstante, alguien podría agregar que el estudio de la figura del autor tampoco es de gran ayuda, especialmente porque un abordaje de tal dimensión tiende a convertirse en un culto a la personalidad, elevando a un estado de sacralidad cualquier vivencia, anécdota o dato biográfico que según el analista sea capaz de explicar la obra de arte finalizada. Este ensayo propone un acercamiento metodológico diferente: dejar de lado el autor, dejar de lado el contexto histórico y concentrar la atención casi exclusivamente en el proceso creativo. Un intermediario fantasma que le otorga verdadera valía tanto a la persona capaz de producir una obra de arte, como al arte mismo. Es conocido el caso de ordenadores capaces de generar versos (Gervás, 2000); son también dignos de mencionar todos aquellos productos de consumo que, ubicados en una coyuntura específica y justificados desde lo meramente discursivo, pasan por obras de arte. Ambos casos extremos son susceptibles de desarmarse, dejando en una suerte de limbo, especialmente en lo que concierne al mérito, tanto a la obra como a su generador. Con el análisis del proceso creativo, pese a las discrepancias metodológicas e incluso ontológicas que puedan generarse, es frecuente que la obra y su autor sean revestidos de una nueva capa de complejidad e interés, mucho más legítima que aquella confeccionada desde lo meramente biográfico y contextual. Se procederá entonces a analizar, para tal efecto y como ejercicio de prueba, el poema *Scherezada* de Raúl Gómez Jattin (2006), pretendiendo utilizar dicha obra para inferir algunos rasgos del proceso creativo de su autor, siendo

en extremo cuidadosos de no hacer ningún tipo de mención de la vida personal del mismo.

El autor desde el proceso

Los primeros versos del poema rezan: “Está enamorada del asesino que la obliga / noche tras noche a expresar su memoria” (p. 150), sosteniendo explícitamente que el ejercicio de narración de Scherezada es realizado en contra de su voluntad —una clara discrepancia frente a la premeditación y cabeza fría con que actúa el personaje original—. En efecto, según *Las mil y una noches* (1975), es la propia Scherezada quien decide engañar al rey, es ella misma quien solicita la complicidad de su hermana para que actúe como impulsora del relato, y es ella la encargada de convencer a su padre, el temeroso visir, pese a su advertencia efectuada en forma de peculiar relato que contiene la antítesis del ejercicio de contar.¹ Así pues, la vuelta de tuerca que ofrece Gómez Jattin al plantear la narración como obligación, frente a la narración como decisión preconcebida de la Scherezada original, evidencia y subraya la clásica diferencia entre dos tipologías de autor, y así mismo dos posibilidades de procesos creativos que operan en paralelo y de manera en principio irreconciliable: el autor que descubre la obra sobre la marcha versus el autor que la construye guiado por un plan de trabajo preconcebido; o dicho de otro modo: la dicotomía entre inspiración y construcción.

Algunos autores son capaces de hacer consciente su proceso creativo y de evaluar su obra en esos términos. *Cien años de soledad*, por ejemplo, es despachada casi despectivamente por su autor con la sentencia “es solo una novela mítica”, mientras que *Crónica de una muerte anunciada* se ubica en el podio de su predilección bajo el siguiente fundamento: “logré con ella hacer exactamente lo que quería. En otros libros el tema me ha llevado, los personajes han tomado a veces

El artista tiene siempre
un mortal enemigo / que
lo extenúa en su trabajo
interminable / y cada
noche lo perdona y lo
ama: él mismo.

Raúl Gómez Jattin

vida propia y hecho lo que les da la gana [...] yo necesitaba escribir un libro sobre el cual pudiera ejercer un control riguroso” (García y Mendoza, 1982, p. 64).

Por su parte, y de manera opuesta, Jorge Luis Borges (2006) sostiene que en su ejercicio creativo descubre la obra en un proceso que asocia con la teoría de la reminiscencia platónica: “Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que todo eso preexiste” (p. 107), y cierra apoyándose en Bradley: “uno de los efectos de la poesía debe ser el de darnos la sensación no de encontrar algo nuevo, sino de recordar algo olvidado” (p. 108). Así pues, tanto la idea platónica del alma humana que contiene de antemano la totalidad, como el proceso de reducción de lo cognitivo al mero recuerdo, encuentran su cristalización perfecta en la Scherezada de Gómez Jattin que, a diferencia de la original, no desea, no concibe de antemano ni construye, sino que se ve obligada a recordar, a “exprimir su memoria”, develando de paso la filiación del poeta por la inspiración como proceso creativo.

Esta declaración de principios es ratificada desde otra variación con respecto al texto original. En *Las mil y una noches*, los relatos de Scherezada se suceden después del acceso carnal y ocurren, en principio, como manera de pasar la velada. No obstante, la versión de Gómez Jattin conjuga en la simultaneidad relato y fornicación: “Y mientras cuenta y cuenta Scherezada / el califa la besa y acaricia lujurioso” (p. 150). Esta fusión de un elemento por defecto lineal, y en esa misma medida sometido al tiempo (el relato), con otro que es potencialmente capaz de evadirlo (el placer), crea una atmósfera propicia para la aparición de la inspiración, que, dicho sea de paso, opera también por simultaneidad. Efectivamente, se suele decir que la inspiración no es más que una sensación que se produce cuando la creación y la percepción se dan a un mismo tiempo.

El autor desde lo ajeno

La cuestión de la preexistencia reaparece al analizar en detalle la materia prima del relato de Scherezada, que Gómez Jattin define como “ancestral leyenda multiforme y extensa” (p. 150). A diferencia de los anteriores versos citados, no existen discrepancias significativas con respecto al texto original, pero vale anotar que la poderosa

síntesis del poeta (tres adjetivos y un sustantivo) permite concentrar de manera casi axiomática otras características del proceso creativo que se explicitarán analizando dichos adjetivos.

Ancestral: Que dicha palabra preceda al sustantivo y a los otros dos epítetos es una manera eficaz de reflejar, desde lo formal, la noción de tradición como arquetipo que antecede incluso a su propio narrador. Naturalmente, lo tradicional, lo ancestral, dota al narrador de un irrefutable sentido de propiedad frente al relato, que, con todo, no es unívoco y alcanza no pocos visos contradictorios. El autor se constituye como propietario al heredar una tradición y por ende formar parte de la misma; no obstante, el relato no le pertenece del todo al no haberlo concebido por cuenta propia, desde su ejercicio individual, sino como un mero conducto de un torrencial fluido donde inevitablemente se diluye. Esta doble condición puede incluso llegar a tomar connotaciones existenciales y hasta ontológicas: ¿El autor *es* en la medida en que construye y concibe, o *es* en la medida en que pertenece? En este sentido, las vanguardias cinematográficas de los años sesenta y setenta se muestran como ejemplo propicio. Admiradoras y herederas de dos tipos de tradiciones (el cine de su propio país y el cine clásico americano), optan por romper conscientemente con ambas y basar su cine en la deconstrucción, en un afán por buscarse a sí mismas desde la ruptura.

Multiforme y extensa: Lo multiforme, a pesar de hacer referencia a la cantidad garrafal de relatos que componen el archivo memorístico de Scherezada, también puede leerse como una característica del narrador y por extensión del propio Gómez Jattin. En efecto, otro de los elementos polémicos que surgen al analizar procesos creativos tiene que ver directamente con el estilo, el cual genera a su vez una nueva división de autores según su relación con el lenguaje y lo meramente formal. De una parte, existen aquellos demiurgos capaces de desarrollar una voz propia, un sello característico fácilmente identificable independientemente de la temática que traten y las circunstancias adversas a las que se enfrenten. Otros, en cambio, sostienen que el verdadero autor debe ostentar una suerte de versatilidad incondicional; esto es, ser capaz de abordar cualquier temática dejando que la misma, inductivamente, le sugiera

el tratamiento formal que le es más acorde. Esta última tipología de autor, que muestra a un narrador versátil o multiforme, es a la que pertenece concretamente Scherezada, quien, como lo pone de manifiesto *Las mil y una noches*, opera no solo sobre material ajeno, sino sobre un corpus altamente heterogéneo. Además, es de tener en cuenta que Scherezada no es la única narradora presente en las mil y una noches. Incluso antes de que el personaje haga su aparición, al menos tres narradores han desfilado por las primeras páginas del texto: el hermano del califa, la prisionera del genio en la playa, y su propio padre, el visir. Así pues, Scherezada es doblemente multiforme, doblemente eficaz: en cuanto al material heterogéneo y ajeno con el que trabaja y en cuanto a su condición de narradora entre narradores. Raúl Gómez Jattin, con *Hijos del tiempo*, asume un reto similar, al escribir poemas sobre personajes míticos de los que el lector espera tanto el respeto por el texto canónico como el aporte del autor que los aborda, para no limitar el ejercicio al mero revisionismo. Es así como Scherezada es el personaje de sus poemas que mejor refleja esta concepción y que, de una u otra forma, resume y encarna la labor del poeta en el ejercicio de los hijos del tiempo: la posibilidad de creación sobre la obra ajena y la reflexión sobre el proceso creativo mismo.

Finalmente, sería pertinente hacer una última propuesta de lectura que atravesaría todo el poema y cerraría esta primera aproximación de prueba. Consiste en concebir al calif, no como al rey vengador del texto original, sino como el proceso creativo mismo, confiando, de esta forma, una nueva dimensión al primer verso del poema: “Está enamorada del asesino que la obliga”. En efecto, Scherezada nunca mostró ningún tipo de inclinación sentimental hacia el califa, más allá de las metas concretas de casarse con él y lograr la liberación de las hijas de los musulmanes. Este enamoramiento es entonces, una vez más, aporte de Gómez Jattin, proporcionando así una nueva oportunidad para mostrar su relación con la inspiración como proceso creativo, al poner de manifiesto que es una filiación carnal (verso 6) o sentimental (verso 4) la que motiva y domina a este tipo particular de autor; a diferencia de la actitud principalmente cerebral que requiere cualquier ejercicio de construcción. Indudablemente,

El autor se constituye como propietario al heredar una tradición y por ende formar parte de la misma.

alguien que adopta un método de control riguroso en su trabajo lo hace también porque es capaz de dominar esa misma herramienta. Por su parte, la inspiración, por su misma naturaleza evanescente, dispersa y caótica, por su condición fugaz y de concreción en el instante, puede incluso que cause más problemas que satisfacciones al autor, quien, secretamente, en su afán por doblegar a su amante, utiliza a regañadientes, y de manera pocas veces confesa, rasgos de su némesis inmediato: la construcción. Sin contar con espacio suficiente para desarrollar a fondo las posibilidades de integración y articulación de los dos procesos creativos, cierro con lo que considero la intuición más cercana que expresa Gómez Jattin al respecto, con los versos finales de su poema:

El artista tiene siempre un mortal enemigo / que lo extenua en su trabajo interminable / y cada noche lo perdona y lo ama: él mismo [es decir: su proceso creativo] (p. 150). ■

Deivis Cortés (Colombia)

Realizador y analista audiovisual. Profesor de cine en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad El Rosario. Coordinador de la Cinemateca Sala Alterna Universidad Nacional.

Referencias

- Borges, J. (2006). *Borges literal*. Buenos Aires: Umbriático.
- García, G. y Mendoza, P. (1982). *El olor de la guayaba*. Bogotá: Oveja Negra.
- Gervás, P. (2000) Un modelo computacional para la generación automática de poesía formal en Castellano. En: *Procesamiento del lenguaje natural*, 26, pp. 19-26.
- Gómez Jattin, R. (2006) Hijos del tiempo. En: *Poesía reunida*. Cartagena de Indias: La Casa de Asterión.
- Sontag, S. (2005) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Notas:

- ¹ Se trata en efecto del relato titulado *Historia del asno, el buey y el campesino*, en el que se muestra a un mercader capaz de escuchar las conversaciones de los animales, pero que, no obstante, no puede relatarlas porque de hacerlo moriría (1975, pp. 6-7).

Las hojas breves

(fragmento)

CARLOS
VÁSQUEZ

Este escrito hace parte del libro *Las hojas breves*, publicado por Siglo del hombre editores en 2013. En él se recogen reflexiones acerca de 35 odas del poeta Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa. Esas odas reflejan de modo lúcido y con una deslumbrante belleza algunos de los motivos del pensamiento poético del gran escritor portugués: la fugacidad de la vida; la búsqueda de una actitud que permita paliar el instante; el amor por la naturaleza; la aceptación como germen de un estoicismo lúcido que acoge la realidad en su sencillez; la renuncia como conducta que permite concentrar la mirada en lo que realmente importa. Estas odas son una de las cumbres de la poesía contemporánea y el autor de este libro busca recrear su inquietante belleza. El libro *Las hojas breves* es el resultado de un proyecto de investigación financiado por el sistema universitario de investigación de la Universidad de Antioquia.

35

VIVEN en nosotros innúmeros,
si pienso o siento, ignoro
quién es quien piensa o siente.
Soy tan sólo el lugar
donde se siente o piensa.

Tengo más de un alma.
Hay más yos que yo mismo.
Existo, sin embargo,
indiferente a todos.
Los hago callar: yo hablo.

Los impulsos cruzados
de lo que siento o no siento
porfían en quien soy.
Los ignoro. Nada dictan
a quien me sé: yo escribo.



Elogio de la escritura. La poesía no canta, escribir es un leve lamento. Lleno de ecos, repleto de voces, multiplicando su sonido hasta la muchedumbre, Pessoa piensa de comienzo a fin la escritura. Su sinsentido, su absurdo, su inevitabilidad. La escritura es la forma que toma para él el destino. Otros lo viven ignorándolo, hay unos pocos que eligen la vía de la santidad, otros más se entregan ociosos. En el acto de escribir hay un poco de todo eso. Pero hay algo que no está sino ahí, la inmolación del alma a las palabras, el sacrificio de las palabras al alma. En esta mutua donación, la época queda clausurada. Escribir es una acción imposible, se escribe porque no se sabe vivir. Escribir es aceptar la soledad, quedarse con las palabras y ponerse a repartirlas, ordenarlas, para que se vayan yendo guiadas por el pastor de pensamientos que es Pessoa, guardador de las ideas inútiles verdaderas.

Escribir es la deriva de las cosas y las personas. Deriva ordenada, para nada caótica, exige disciplina y entrega, cálculo y concentración. No es una tarea, es más bien el final y la conciencia del final, allí donde nada importa, nada queda, donde nada sirve de nada. Ese estado de absoluta nulidad es la escritura. A veces Pessoa manifiesta hacia ella malestar. “Preferiría no hacerlo”, parece decir, debería bastar con ver y comprender, en los raros momentos en que todo se nos revela. Que haya que escribirlo es ya actuar por defecto o caer en el exceso de intentar actuar sobre lo que no existe. Pero quedan palabras, sobrevivientes poderosas, seres de inmensa quietud y movilidad, frágiles y fuertes, delicadas y toscas. Escribir acaso sea darle voz al desastre o dejar que se oiga, desde su interior, su vano rumor. Por eso es que el

poeta es un testigo, hace lo que le toca, no puede elegir, el tiempo viene para él en forma de palabras y parece que algo le dicta. Él quiere decirlo, sabe que si no lo dice no pasará nada, pero en el casi nada que es su vida algo quedará.

Escribir es algo que se hace y se deshace. Es el desasimiento, el desprendimiento. Cuidar las palabras para que se apaguen, decir las para insistir que no se cree en ellas. Para Pessoa parece ser un gesto de cortesía, como si dijera: ahora que no queda nada, probemos ser corteses, pongamos las palabras donde corresponde, queda la literatura, además de ser la prueba de la inexistencia de dios, es el gesto de aceptación soberana. Pero Pessoa escribe para sí mismo, no hay un gesto dirigido a los demás, apenas si le interesa que haya lectores. Uno escribe para comprenderse, tolerarse, esconderse, salir, arriesgar, dudar, protegerse, viajar, uno escribe para irse, para salir y no volver nunca. Escribir es una forma de alejamiento. También se escribe para protegerse de las andanadas del destino. Entonces la escritura se vuelve dulce, comprensiva, simula que todo está bien, que cada cosa ocupa el lugar preciso y que uno, con sus recursos de simulación, puede aprender a sobrevivir en un mundo que no está hecho a la propia medida.

Para poder vivir en circunstancias arduas uno escribe. Expresa lo inexpresable, dice lo que no sabe, pronuncia aquello que no tiene voz. La escritura es una tarea imposible, no es una labor, no sucede ni transcurre ni pasa. Escribir es vivir: ocurre en un puño cerrado que de pronto se abre y nos deja caer. Nadie puede decir por uno lo que a uno le toca, todo lo que Pessoa escribe le pasa, lo dijo muchas veces y en muchas personas. Y preguntamos qué le pasa y no sabemos decir

Por eso es que el poeta es un testigo,
hace lo que le toca, no puede elegir,
el tiempo viene para él en forma de
palabras y parece que algo le dicta.

casi nada, Pessoa sabe que lo único que pasa es lo que escribe y lo que eso dice es muy poco, es decir, todo, lo grave, la angustia y el miedo, las pequeñas alegrías, los vanos contentos, caminadas, estados de contemplación, miserables insomnios y entresueños, encuentros furtivos. Pero sobre todo, escribir se debe a la necesidad de decir lo que no le pasa a uno, eso que uno ni siquiera imagina. Escribir es simular vivir, y sentir lo que no se siente y pensar lo que no se piensa y llevar la vida que uno no tiene.

En un mundo sin gente queda inventar los que no existen, en un mundo sin cosas hay que crear las cosas en las que alguien tan improbable pueda tropezar. Hay que aprender a dar la imagen de algo real, algo en lo que uno no cree, y dárse-la a uno mismo para no ahogarse de irrealidad. Se escribe para convencerse de que uno no está muerto. Esta es una idea ardua, pessoana hasta la médula. Esta es la idea central. Pensar lo que no existe, decir lo que no hay, recordar lo que no pasó, hablar con quien no viene, multiplicarse en la irrealidad, desdoblarse en la improbabilidad, dejarse habitar por las sombras. A esta tendencia inenarrable, inaudita, loca, le corresponde un sentimiento que Pessoa cultiva de comienzo a fin, la saudade. La saudade es el dolor que no se tiene,

la tristeza que no se vive, la nostalgia de lo que no se vivió. Supone sentir lo que no se siente, pensar lo que no se piensa, existir en el corazón mismo de la irrealidad. Expone la única vida verdadera, la que está más allá de la verdad o el error, con una verdad tan frágil que merece ese nombre, la verdad de lo no verdadero.

Porque no queda sino vivir donde nada queda, por eso queda escribir, escribir es lo que queda. En muchas páginas de *El libro del desasosiego* Pessoa manifiesta esa desazón, tener que escribir, no querer hacerlo, pero ni siquiera pensarlo, escribir es el aire del ahogado. De allí, en medio de esa necesidad, resultan páginas de una inmensa belleza, páginas desesperadas y a la vez naturales, ahogos pero al mismo tiempo la más pausada de las respiraciones. La dificultad se torna palabra certera. Es como decir que se escribe por necesidad, como un salvamento, para un alma que vive en el naufragio. Puede sonar patético pero así es, y si no fuera porque inventamos tantas formas de evasión sentiríamos hasta qué punto esa liberación sin libertad, esa salida de emergencia, tiene que ver con todos. A lo mejor los poetas escriben para que los hombres podamos vivir. Abren un boquete en un cuarto clausurado y por ahí salimos o entra algo de luz, eso no es asunto de cultura, con la poesía es asunto de supervivencia. Sólo alguien que sólo quiere ser un hombre tiene el derecho de hablar a otros hombres. Y dar su testimonio, aunque no se lo proponga y dude sinceramente de que su palabra tenga algo que comunicar. Escribir es tan natural como dormir o despertar, es tener frío cuando hace calor, llorar de alegría. O contenerse y no decir nada, se escribe para callar, se escribe callando. No queda nada por decir y estamos juntos y en situaciones duras nos hacemos compañía. Para escribir hay que apartarse y mirar y entender lo que nos pasa, y saber agotarse en esa mirada que tiene como objeto el sufrimiento. Escribir es apuntar el dolor que todos llevamos con las palabras del propio, porque quedan palabras, porque queda dolor y así será siempre.

Se podría escribir un libro sobre escribir; en el caso de Pessoa no hay asunto que abunde más. Querríamos detenernos en esta oda y decir lo que

pasa y anunciar lo justo sin interferir. Reis dice: yo escribo, termina la oda con esa afirmación. Hay poemas en que dice que amar es pensar o que sentir es pensar. En este poema dice lo que es, se define, se asume. Entre tanto, yo escribo, y si quieren conocerme tiene que ser ahí, mis escasos 47 años no son sino eso, escrituras, páginas, fragmentos. Aún palabras sueltas, frases inconexas, idiomas y esquemas. Escrituras diversas, variaciones múltiples, intentos y fracasos. Nadie quizás se había escrito tanto, se había desperdigado tan minuciosamente. Esta no es una escritura orgánica, no es un espejo, más bien fragmentos de un cristal roto. En el que se dejan ver pedazos de caras, retazos de voces, sombras furtivas. Una escritura sin unidad, sin coherencia exterior, terriblemente lógica, repetitiva hasta el ahogo, bella y árida como el desierto. Yo escribo: ya sabemos ese yo de qué está hecho, cómo se deshace y se rehace, sin ninguna unidad, cada vez más disuelto, pero con una autoridad y autenticidad a toda prueba. Como si sólo alguien que vaga tanto dentro tuviese derecho a decirlo.

Al mismo tiempo, lo bello de este poema es que da a ver que no se trata de una experiencia privilegiada o exclusiva. Nadie parece estar excluido, es lo que pasa, lo que nos pasa a nosotros, la acuidad de la persona, la movilidad del yo, todos sin unidad, seres del sin y sin con. *Viven en nosotros innúmeros*, lo sé porque me he atrevido a ignorarme. Lo que uno sabe es porque uno se ignora. Saber es ignorar, ignorar es saber. Cuando presiento que estoy habitado me sé sin saberme. Me conozco desconociéndome, Pessoa dice que *conocer es desconocerse concienzudamente*. La conciencia es el órgano del desconocimiento metódico, del no pensar riguroso, del no saber continuo y completo.

¿Quién soy yo? Un lugar, el espacio para escribir que no soy nadie. Lugar de encuentro de quienes no existen, un lugar tan real como otro cualquiera. Un recinto lleno de gente. Para llegar a pensar, uno tiene que volverse todos y nadie. Hay que aceptar que se es nada para que ese lugar aparezca. Lo bello es que se trata de un lugar de encuentro, quizás el único que merezca ese nombre. Todos los demás simulan ser eso pero

solo son lugares para desencontrarse. Vivimos en un mundo sin lugar. No tenemos lugar en él pero es que no existe ninguno, no hay sino espacios agotados, tierras yermas, aguas desconsoladas. El único lugar que nos queda es un no lugar para el encuentro de las no personas. Ese lugar tiene un nombre, *escritura*, y el sentimiento que lo custodia no podría ser otro que la saudade.

Pero ¿acaso se trata de una simple alienación? Como si cualquiera pudiera hacerlo y entonces, casi sin esfuerzo, lo que es el único lugar libre podría volverse de inmediato un territorio anhelado, un predio. Este lugar es libre, por eso es tan bella esa palabra, no es casa ni espacio ni lar. Es así como la piensa el poeta Ives Bonnefoy. El lugar es un rincón, entre nosotros el margen. Es el lugar inhabitable de los seres que se *otrean* solo a costa de renunciar al espacio. Quedan márgenes y esta escritura es marginal. Es la forma de habitar un mundo sin habitación ni morada. O la morada anónima que Pessoa conoció, un pequeño cuarto perdido en la vasta ciudad. El que se atreve a deshacerse, ese y solo ese debería decir yo, lo demás es la voz impostada y autoritaria de un yo regulado, un yo tiránico y pernicioso. Este que dice yo es inocente, no pretende nada, no podría hacer daño. Es un alma buena, un hombre inofensivo, un ser sin ambición ni potencia. Es el desahuciado del destino. Y dice existo, existo luego pienso, y pienso lo que siento y es eso lo que escribo, mi yo no dirige nada, no impone nada, es un yo que me da la experiencia, el poder de experimentar conmigo. Ni siquiera la decisión, eso me toca, eso hago, existo, luego pienso y hablo y soy yo, somos muchos y yo, muchos que soy yo, yo en medio de muchos, la transmutación de los pronombres, el retorno a la inocencia.

Que callen todos ahora, por un momento, quiero hablar, voy a decir una palabra. ¿Qué palabra será? La palabra de la superación de la sombra del terrible vacío. La única palabra que queda: yo escribo. ■

Carlos Vásquez (Colombia)
Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Ha publicado *La nada luminosa*, *Arder en el tiempo*, *El oscuro alimento* y *Días*.

GUSTAVO ADOLFO

Poemas GUSTAVO ADOLFO GARCÉS

DIOS

Dios es ciego
y desatento

contesta
furioso
a las plegarias

dice palabrotas
usa gafas de sol

llega tarde

cada día
saca a alguien
a empujones

EL DRAGÓN

El dragón se mira
de soslayo

la belleza
y el horror
en proporción
exacta

sabe dónde
buscar su suerte

cierra los ojos

la música le rompe
el corazón

DEVOCIÓN

El hallazgo
lo hizo lento

fue casi amable
pasó por alto
muchas opiniones

nadie creería
que fue un ser
atormentado

cauteloso
con su devoción

JARDÍN

Mirar el jardín

la inscripción
de una sombra
en la piedra

una flor
gris azulada

los ojos astutos
de un pájaro

todo
consagrado
tal vez
a ocasionarnos
pequeños
estremecimientos

la vida ocupada
en la costumbre
de la luz

NOSTALGIA

Nuestros paseos
 eran lentos

parecía no tener afán
 el amor

tal vez era suya
 la morosidad
 con que mirábamos
 los pájaros
 las nubes
 y el bosque

las muchas horas
 en las terrazas de la ciudad

todo en torno
 a su interés de aprender
 una frase en español

yo gozaba
 de la voz que salía
 de sus labios húmedos

de su risa
 tratando de decir
 la palabra desatino

no supimos
 cómo hablar
 de la brevedad y caída
 de un imperio feliz

PUERTO

El sol descende
 sobre el río

desembarco
 y saludo
 a algunas
 buenas gentes

me siento
 como en casa

los cuerpos
 de las mulatas
 rompen botones
 y costuras

una muchacha
 limpia el polvo
 de la vitrina

el deseo arma lío
 y susurra frases
 de aliento

me abro paso
 entre la multitud

huele a whisky
 y a colillas

doblo la esquina **U**

Iglesia Nuestra Señora del Sagrado Corazón



El incierto futuro del patrimonio edificado de Medellín

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR

Es una belleza cómo tumban hoy una casa. Viene la retroexcavadora y con su “pluma”, que es un brazo con mano, le hacen una caricia a un muro bicentenario y ¡tas! Lo derriba. ¡Tas! Le acaban de dar su caricia a la fachada del Cojo Vélez: se levanta un polvaderón, pasa un tiempesito, se asienta el polvo, ¿y qué ven? Nada [...] Y casa tumbada, edificio levantado. Laureles, antiguo barrio de casas, hoy es una jungla de edificios.

Fernando Vallejo, *Casablanca*

LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ

Desde la última década del siglo xx, las sucesivas administraciones de Medellín han intentado una renovación urbana que ha implicado un notable esfuerzo y una alta inversión económica, bajo el supuesto de ser el soporte de una gran transformación social. Esto condujo, entre otros aspectos, a la construcción de obras arquitectónicas y urbanísticas —especialmente de espacios públicos— de enorme significación, en tanto las comunidades se apropiaron de ellas más allá de su propio valor arquitectónico, como ocurrió con la biblioteca España en el barrio Santo Domingo Savio y con los demás parques bibliotecas, o con el Orquideorama en el



Escaleras del Edificio de Bioquímica de la antigua Escuela de Medicina de la Universidad de Antioquia

Jardín Botánico, el Parque de los Deseos y el de los Pies Descalzos, la Plaza de la Luz o de Cisneros, el Paseo Urbano Carabobo, entre muchas otras obras significativas y fundamentales en términos de la educación, la cultura, los espacios verdes y recreativos, la arquitectura institucional o deportiva. Punto aparte son las críticas que podamos hacer a la concepción formal y espacial de estas obras; lo construido trajo consigo el prestigio, la valoración y el reconocimiento internacional, traducido en diversos premios para los arquitectos y los administradores locales, así como en la exportación de una forma de concebir, planear y ejecutar obras, que incluso terminó por considerarse un supuesto y tal vez mal concebido “modelo Medellín”, como algún día lo fue el “modelo Barcelona”, del que alguna manera es heredero el primero.

En medio de este frenesí renovador, del apabullante mirar hacia el futuro, de

considerar unas arquitecturas que apostaban por la originalidad y la contemporaneidad —algo de cierta manera pretencioso e ingenuo—, ¿se pensó en la memoria y el patrimonio construido? Tal vez la respuesta es agrídulce: un poco más que ayer pero todavía no lo suficiente como para que esa valoración de la arquitectura histórica fuera elemento relevante en la nueva concepción urbano-arquitectónica de la ciudad, y sumara de manera decidida a la configuración de esa imagen singular y renovada de la ciudad que se pretendía proyectar.

Y no se trata de desconocer algunos esfuerzos, pues en las dos últimas décadas se han marcado hitos relevantes. ¿Quién puede dudar de la manera como los antiguos Talleres Robledo se salvaron de la desaparición del paisaje urbano de Medellín, en contraste con el resto de la arquitectura industrial de sus alrededores, que dio paso a proyectos como el larguísimo “barcolombia” —edificio de arquitectura bancaria que popularmente se conoce así— y la insípida arquitectura doméstica del plan parcial de Simesa, una gran suma de vacuidad urbana y exitosa y millonaria operación inmobiliaria? Si bien el reciclaje de los Talleres Robledo y su conversión en el Museo de Arte Moderno pueden considerarse la cereza cultural que requería el famoso Plan Parcial para contrarrestar la insipidez y darle cierto buen gusto cultural a la torta inmobiliaria, la intervención arquitectónica fue adecuada y coherente, en tanto respetó la imagen y la memoria de la fachada, mantuvo la escala de muchos aspectos de su espacialidad y su materialidad interior, y las nuevas formas y materialidades incorporadas, lejos de competir con la parte antigua, la complementan y enriquecen. Sin ninguna duda, el Grupo Utopía —Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez— acertó en este proyecto de intervención que se inauguró en 2009.

También se podría considerar como un hecho exitoso, en términos de salvar antiguas estructuras y reincorporarlas a la vida urbana, la recuperación de los

edificios Carré y Vásquez en el antiguo barrio Guayaquil. Aquellas dos edificaciones gemelas, obras complementarias del hace tiempo desaparecido mercado cubierto, diseñadas por el arquitecto francés Charles Carré e inauguradas hacia 1894, son el testimonio de la transición moderna de Medellín, cuando la villa de tapia y bahareque comenzó a quedar atrás y pasó a configurarse con una arquitectura historicista de ladrillo que determinó la imagen urbana de la incipiente ciudad de fin de siglo. Después de muchos años de abandono, de proyectos fracasados, de pedidos de demolición y aun de incompreensión o negación de su valor patrimonial, fueron transformadas en dos sedes institucionales, configurando el marco oriental de la Plaza de la Luz o de Cisneros, a la que le aportan una presencia singular por sus condiciones materiales y sus características espaciales y formales, pero fundamentalmente por una densidad histórica que enriquece la renovación urbana de este sector; algo que contrasta con la fachada occidental, en donde, a cambio del demolido Pasaje Sucre, se construyó la biblioteca EPM, cuya propuesta arquitectónica le restó a la plaza sus características históricas y de memoria urbana, desde cuyas fachadas se evocara el vacío dejado por la antigua plaza de mercado de Guayaquil.

Hay que reconocer que en las dos últimas décadas ha existido cierta pre-ocupación de las administraciones por el patrimonio inmueble. Ya no se trata de esfuerzos solitarios, como el que emprendió la Fundación Ferrocarril de Antioquia a finales de la década de los ochenta del siglo xx con la Estación de Guayaquil, cuando la ciudad llevaba décadas de demoliciones y muy pocos se interesaban por su arquitectura histórica. A partir de 1992, cuando se inauguró la primera etapa de la intervención de la estación del Ferrocarril de Antioquia, se han restaurado obras como el Paraninfo de la Universidad de Antioquia —iniciada en 1968, con una primera etapa terminada en 1993 y un proceso posterior culminado en 1999—,

el Puente de Guayaquil (1997), el antiguo Palacio Municipal, transformado en sede del Museo de Antioquia (1998), el antiguo edificio de la Gobernación de Antioquia o Palacio de Calibío (entre 1987 y 1999), el Club Edad Dorada (2006), el teatro Lido en el Parque de Bolívar (2007), la antigua Escuela de Derecho de la Universidad de Antioquia (2007), la Casa Barrientos (2008) o el edificio de Morfología de la Facultad de Medicina de la misma universidad (2011), para mencionar solo algunos edificios representativos.¹

Ahora se está avanzando en la restauración de la Casa Zea, discutido y controversial bien patrimonial, el primero declarado en la ciudad, en 1954, cuando los próceres independentistas aún determinaban el criterio para la declaratoria de un monumento. Por años fue una casa abandonada en esa esquina de Boyacá con Tenerife. Solo las placas de bronce y mármol en su fachada les recordaban a los transeúntes interesados que era la supuesta casa donde nació un tal Francisco Antonio Zea. Una acción popular obligó a que se interviniera con recursos del Ministerio de Cultura, y muy seguramente será a futuro una sede cultural de la comunidad en el centro de la ciudad, como lo sería para el barrio Robledo la antigua casa de los baños de El Jordán si es intervenida, como se supone que se hará. O como tal vez ocurra con la antigua casa de

Ese acto de derrumbar la vieja ciudad para crear la nueva geografía urbana modelada por los excedentes de capital, en términos de David Harvey, está signado por una violencia simbólica y real, pues implica expulsión, desposesión y desplazamiento.

Pastor Restrepo, en la esquina suroccidental del Parque de Bolívar, si el municipio logra negociarla y comprarla a los actuales propietarios, para convertir la osterería y la pensión que hoy la ocupan en una edificación que nos permita exaltar sus calidades y cualidades arquitectónicas, y dimensionar de mejor manera su valor histórico y de memoria, luego de casi ciento cincuenta años de haber sido construida por el jardinero y arquitecto autodidacta Juan Lalinde.

Visto este ligero inventario de obras intervenidas en poco más de veinte años, tal vez se podrían lanzar campanas al vuelo por los notables avances en el respeto y recuperación del patrimonio, frente a la incompreensión, desidia e incluso animadversión por toda edificación que diera muestra de vejez, así fuera prematura, que predominaba en la ciudad en décadas anteriores. Pero no hay tal. Las acciones más recientes no se deben a grandes cambios en la percepción que los sectores dominantes de la ciudad tienen del patrimonio en cuanto a lo político, lo económico o lo social, sino a la lucha planteada por algunos sectores que, por ejemplo, no dejaron que la casa Barrientos fuera barrida para levantar una nueva, lustrosa y rentable torre de vidrio y cemento, que no hubiera aportado nada interesante ni novedoso, como sí lo hace la Casa de la Lectura Infantil, un oasis en el centro, así algunos vean su restauración como un gesto romántico o pintoresco. Todavía estas acciones son criticadas e incomprendidas. Aún resuena en el aire “la furia de Aguirre”, que señalaba en estas intervenciones una pretensión de dotarnos de una falsa alcurnia o abolengo que no tenemos, mientras otros las ven como retrógradas y conservadoras, o los demás las siguen viendo como una manera de impedir el progreso y el desarrollo urbano, el cual se logra, según ellos, demoliendo y construyendo cosas nuevas y modernas.

Algunos más avanzados siguen considerando que es suficiente con mantener algunos ejemplos sobresalientes de esa arquitectura. Los más progresistas alcanzan

a comprender que restaurar edificaciones es una posibilidad de sumar elementos a la singularidad histórica, que sirvan al marketing de la ciudad, a la oferta turística o a la industria cultural y que, por tanto, sean una contribución a la nueva economía urbana.

Obviamente, esta forma de ver y concebir el patrimonio implica mantener los símbolos de poder político, religioso, económico y social. Se trata de una visión que exalta el edificio aislado, esto es, la idea decimonónica europea del monumento que aún determina nuestra composición del paisaje urbano. En casi todas esas intervenciones, con pocas excepciones, importa el contexto o el tejido urbano aledaño donde están insertos los monumentos, de ahí que se restaure la Casa Zea, ¿pero a quién le importa la Calle Boyacá —la antigua Calle Real— y por extensión la plaza de Zea y el barrio San Benito?; nada de lo que sea contextual es visto como necesario. A pesar del reciclaje de los Talleres Robledo, la ciudad que se preció de ser la capital industrial no mantuvo importantes ejemplos de este tipo de arquitectura, con sus diferentes momentos y tipologías, pese a extraordinarios y logrados ejemplos, como el caso de la Harinera de Antioquia o, más recientemente, Fatelares o Pantex, para mencionar solo unos pocos casos. Se puede conservar el edificio de la Naviera, pero el resto de la arquitectura comercial naufraga en la indiferencia. Quizá se podría conservar el antiguo edificio de Bancolombia, en el cruce de la carrera Bolívar con la calle Boyacá, ¿pero a quién le interesa toda la obra arquitectónica, incluyendo la hermosa carpintería metálica, los trabajos en bronce y otros aspectos decorativos, del conjunto de arquitectura bancaria, hoy en un proceso de deformación que pareciera inevitable?

Salvo los habitantes expulsados, pues incluso los propietarios ausentes lo ven como una redención, a pocos les importa que caigan demolidos barrios enteros y buena parte del tejido urbano de Medellín. A no ser un escritor indignado como Fernando Vallejo, quien en uno de sus



Antiguo Palacio Departamental, hoy Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe



Edificio de la antigua Harinera de Antioquia, calle Pichincha con carrera 56



Casa ubicada en la esquina de la calle Pichincha con la carrera 42



Bloque de Bioquímica de la antigua Escuela de Medicina de la Universidad de Antioquia



Antigua sede de los Talleres Robledo, hoy Museo de Arte Moderno de Medellín

Salvo los habitantes expulsados (...) a pocos les importa que caigan demolidos barrios enteros y buena parte del tejido urbano de Medellín.

alegatos literarios, *Casablanca*, memoriza la rápida operación demoledora del barrio Laureles por parte de los operadores inmobiliarios y los constructores, quienes se apoderaron de las calidades urbanísticas, ambientales y paisajísticas de estos barrios construidos en la década de los cuarenta, para implantar un nuevo y denso paisaje urbano, aun a costa de saturar y destruir lo que se supone es el valor agregado que les venden a los futuros habitantes. Es algo que en términos de David Harvey se llamaría, de manera paradójica e irónica, una “destrucción creativa”.

Otros barrios o sectores urbanos no tienen la fortuna de contar con un notario literario y desaparecen sus tejidos, casas, rastros y memorias, casi con los mismos argumentos con los que el Barón de Haussmann o el escritor

Théophile Gautier justificaban a mediados del siglo XIX la demolición de los barrios viejos de París en nombre de la salubridad, el tránsito y la posibilidad de contemplar los monumentos, como nos los recuerda Françoise Choay.

Ese acto de derrumbar la vieja ciudad para crear la nueva geografía urbana modelada por los excedentes de capital, en términos de David Harvey, está signado por una violencia simbólica y real, pues implica expulsión, desposesión y desplazamiento, aparte de la gran desmemoria urbana por la pérdida de referentes, elementos simbólicos, lugares de encuentro y condiciones de habitabilidad, así como de procesos técnicos, de materialidades y de la gran energía desplegada por la sociedad que la construyó. Basta mirar lo ocurrido en las calles Bolivia, Giraldo, Perú y todas las vías aledañas al parque del barrio Boston, donde esa geografía urbana y su paisaje pasaron de las generosas casas de fines del siglo XIX y principios del XX a ser dominados por torres de apartamentos diminutos donde escasea el espacio, que compiten por rentabilizar aún más ese suelo urbano donde fueron implantadas con insipidez e intrascendencia arquitectónica.

Nada salva a los barrios de la destrucción creativa, pues el modelo urbano implementado desde 1999 por el Plan de Ordenamiento Territorial (POT) de Medellín es el de crecimiento hacia adentro. Esto implicó implosionar la ciudad antigua, o lo que quedaba de ella, lo cual se extiende a los barrios tradicionales. Una política urbanística que, para motivar el reemplazamiento del centro, le entregó a los constructores generosas excepciones y estos, ni cortos ni perezosos, demolieron todo lo que fuera permitido, para sacar el máximo rendimiento de los índices de construcción, ocupación y edificabilidad. Nada de remilgos para barrer esas casas viejas, infectas o ruinosas que supuestamente eran un problema para los propietarios y la administración municipal, y que solo llorarían los anticuarios o los románticos

patrimonialistas. Esto también ocurrió con obras públicas como el corredor del Tranvía de Ayacucho, un eje histórico que fue transformado dramáticamente y sin contemplaciones, en donde primó, como en proyectos de intervención anteriores —desde el Paseo Bolívar en los años sesenta hasta el Paseo Urbano de Carabobo, pasando por el viaducto del Metro—, la vialidad sobre un verdadero urbanismo que incluyera el conjunto urbanístico aledaño.

No se pudieron salvaguardar estos sectores del tejido urbano ni siquiera con la formulación del Plan Especial de Protección del Patrimonio Cultural Inmueble del Municipio de Medellín (PEMP), aprobado en 2009.² En primer lugar, porque dicho plan fue tardío, pues el POT se aprobó en 1999 y solo diez años después el PEMP, y desde antes de ser aprobado el primero, los constructores tenían licencias legalizadas, las siguieron teniendo hasta la aprobación del PEMP, y aun después de aprobado siguieron demoliendo, pues este instrumento poco o nada pudo hacer para poner en cintura el ordenamiento territorial y compatibilizarlo con un patrimonio contextual poco considerado. Pese a sus buenas intenciones, o a la búsqueda de nuevos planteamientos sobre las áreas cívicas y representativas, los equipamientos e infraestructuras, los corredores de articulación o los espacios verdes, y a pesar de incluir algunos barrios y sectores de valor patrimonial y de preservación urbanística, este instrumento en pro del patrimonio no avanzó mucho, y su mayor logro, luego de cinco años de vigencia, es mantener el listado de los veinticinco Bienes de Interés Cultural Nacional (BIC-N), con sus zonas de influencia, y los cien de orden municipal, con lo que volvemos al redundante tema del monumento excepcional como máxima aspiración y mayor logro patrimonial urbano.

Una visión de ciudad considerada desde la suma de los monumentos y sin logros concretos en la preservación de sectores de valor patrimonial urbano de arquitectura doméstica, pues muchos no fueron

considerados, delimitados o reglamentados, y en los sectores incluidos, como los barrios Prado, Boston, Belén, Los Ángeles o Laureles, no se implementó la política de revitalización; por el contrario, se avanza en su destrucción barrial, ya de manera ladina, como en Prado, o en forma descaradamente abierta, como en Laureles, pues la normativa no es clara ni taxativa, por lo cual los curadores urbanos la interpretan no en beneficio de la ciudad y el patrimonio, sino de los constructores y los intereses inmobiliarios que son, en últimas, los mismos suyos.

Muchas de las normas incluidas no fueron reglamentadas o desarrolladas, a lo que se suma que el patrimonio no tiene institucionalidad propia, es decir, no hay un organismo estatal que vele por él, que lo analice y proponga políticas urbanas o de intervención, o que haga mediciones y logre que su aporte a la economía de la ciudad sea reconocido; un organismo que, de igual manera, incentive la promoción de este patrimonio, desarrolle la pedagogía que se proponía inicialmente, y que, en fin, le haga frente a quienes no lo consideran importante sino un estorbo para el desarrollo y la modernización de la ciudad. Hoy el patrimonio está en manos de algunos funcionarios, de su buena voluntad y ética, lo cual nunca ha sido suficiente, menos frente a la rapacidad de quienes ven en el patrimonio un impedimento para sus propios intereses.

La experiencia ha demostrado
qué es lo que se ha hecho
con el tejido barrial, como
dramáticamente lo describe
Vallejo en *Casablanca* y lo viven a
diario los habitantes.

Como si todo lo anterior no fuera suficiente, desde meses atrás los gremios interesados en el suelo urbano más que en lo históricamente construido iniciaron una labor destinada a romper con la poca normativa que aún sirve como freno al ímpetu de la destrucción creativa. Cuando Camacol, La Lonja y la Cámara Colombiana de la Infraestructura, acompañada de los gremios profesionales de la arquitectura y la ingeniería de la ciudad, invitaron en mayo de 2013 a un evento denominado Patrimonio Histórico y Ciudad, creímos que la sensibilidad y el respeto por la historia y la memoria urbana habían tocado a estos sectores de poder. Luego de malgastar el descanso sabatino en ese evento, comprendimos con decepción que con él se quería dar un aire académico y una pretensión de participación comunitaria al ataque sistemático que emprendieron contra los pocos logros del PEMP, y especialmente a las zonas de influencia de los BIC-N. Con tesis peregrinas como que ese control sobre las áreas circundantes a los bienes patrimoniales vulneraban la propiedad privada y sus derechos, o que no se podía patrimonializar todo —como si Medellín lo hiciera—, o que el agotamiento del suelo para la construcción obligaba a liberar esos suelos para la construcción y cumplir con la posibilidad de que los propietarios rentabilizaran el suelo, sacaban como conclusión que se debía revisar la reglamentación. Desde entonces, el ínfimo 3.2% de suelo bajo protección urbanística es motivo del ataque de los gremios de la construcción en el proceso de revisión del POT que se adelanta en la ciudad de Medellín.

En el “proyecto de ciudad 2014-2026”, del denominado Comité Intergremial de Antioquia, lo histórico es más un adorno que una argumentación. En términos de lo patrimonial se plantea revisar la normativa por su supuesta inadecuación a la realidad, por el exceso de concentración patrimonial en el centro de la ciudad; igual, se considera que no hay voluntad política, recursos financieros y la capacidad de gestión para



Claustro Comfama San Ignacio



Puente Guayaquil



Edificios Carré y Vásquez, en el sector de Guayaquil



Catedral Metropolitana de Medellín

atender ese patrimonio. En el documento también se critica el carácter “conservacionista” dado al tratamiento del patrimonio en la ciudad, el desequilibrio que existe entre derechos y deberes de los propietarios de bienes declarados como tal y la distancia entre principios y realidades. Todo lo anterior para llegar al concluyente diagnóstico de que la declaratoria como bien patrimonial es una desgracia.

Buena parte del diagnóstico planteado en el documento puede ser cierto, pero las conclusiones y las propuestas se redireccionan, no para comprender y plantear una nueva política patrimonial en beneficio de la calidad de vida de los habitantes, sino en contra de la misma y en beneficio de los intereses inmobiliarios. Fundamentalmente se centran en los supuestos problemas de las áreas declaradas alrededor de los bienes y no en una nueva visión comprensiva que incluya la habitabilidad urbana, pues el barrio, señalado como “seña de identidad”, no se considera desde una



Iglesia de La Veracruz




Casa Medina. Sede del Teatro El Águila Descalza



Patio de la antigua Escuela de Derecho de la U. de A.

perspectiva patrimonial y, por el contrario, se plantea como un hecho funcional e instrumental al ser propuesto como base del ordenamiento territorial.

La experiencia ha demostrado qué es lo que se ha hecho con el tejido barrial, como dramáticamente lo describe Vallejo en *Casablanca* y lo viven a diario los habitantes. Ya veremos los resultados en dos sentidos: por un lado, el territorio aledaño a los BIC-N se encoge como piel de zapa, acentuando su monumentalidad e individualidad, y por otro lado el tejido urbano barrial queda a expensas de la “destrucción creativa” que, en últimas, es la manera como el capital financiero y el sector constructor e inmobiliario modelan y perfilan la geografía y el paisaje urbano de nuestras ciudades, en este caso la Medellín innovadora. ¡Bienvenidos al futuro urbano! 

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

Notas:

¹ En estos años se adelantaron otras intervenciones, como la Casa Medina, transformada en sede del Teatro el Águila Descalza, o la preservación del Pequeño Teatro, pero esto no corresponde a políticas públicas sino a proyectos privados y de carácter cultural. De igual manera, se han adelantado intervenciones en varias iglesias de la ciudad, como la Catedral Metropolitana, la Candelaria, la Veracruz o la de San Antonio, pero tampoco pertenecen al ámbito de las políticas públicas, así hayan recibido recursos oficiales. Otro tanto se puede decir del proyecto de intervención del antiguo colegio de San Ignacio, hoy sede de una caja de compensación familiar (Comfama), o del Hospital San Vicente de Paúl, uno de los ejemplos de mayor escala y de más tiempo en el proceso restaurativo.

² Acuerdo Municipal, Medellín, núm. 23, 29 de abril de 2009.

Vamos por partes

(Fragmentos)

FERNANDO
MORA
MELÉNDEZ

Un ateo redacta un panfleto, y en medio de las correcciones duda si la palabra Dios es con mayúscula o con minúscula.

Lacan decía que ni siquiera Napoleón puede dar fe de ser Napoleón. El sicótico es el único que cree ser alguien. La identidad es etérea, movediza, mutante. Nadie es alguien. Mi nombre es nadie, dijo Ulises.

El tiempo pasa volando, menos cuando se va a bordo de un avión en problemas.

Dicen que el miedo es exceso de imaginación, igual que el buen sexo.

Hay mujeres que solo se encuentran con uno para traerle noticias de un viejo amor.

El tiempo hace lo que le da la gana con las líneas de un rostro: ¡gran caricaturista!

Los villancicos parecen cantados por minutos diablos que fingen voces de querubines. Pesadilla, la de un hombre condenado a oír villancicos por los siglos de los siglos.

Suele suceder que los más fanáticos del fútbol nunca han pateado más que una pared ante la mala suerte. Pura efusión patafísica.

¿Cómo es posible que haya gente que piense que se pueda construir un estilo solamente si se logra escribir como se piensa?

Muchas veces alguien que no es Dios nos vuelve a expulsar de algún Paraíso.

El pedante siempre cree dar un paso más adelante que los otros, es un peatón de su vanidad, alguien que busca llegar más pronto que los demás a la posteridad.

Parodiando al Eclesiastés, cada día trae su periódico.

El que prefiere la sencillez de una cosa es porque no la ha visto con lupa.

La coquetería es el camino más largo entre dos puntos.

La impostura intelectual proviene de no tener un sillón cómodo para leer.

El buen libro nos conduce al peligro de creer en él.

La diferencia entre ficción y realidad es que la primera tiene límite de páginas y la segunda siempre es redundante e inverosímil.

Los que pretenden arrojar al rey por la ventana es porque no tienen para guillotinas.

Si al caminar se hiciera camino, los vagabundos ya habrían encontrado el suyo.

El coito es la forma más aparatosa de buscar la felicidad.

Cuando un loco se percata de su locura es porque va camino de otra obsesión. ■

Fernando Mora Meléndez (Colombia)

Comunicador social-periodista. Especialista en Dramaturgia. Ha sido investigador, guionista y realizador audiovisual. Sus trabajos audiovisuales se han presentado en festivales y muestras como el Festival de Cine de Cartagena y la Muestra Internacional Documental.

ALBERTO URIBE

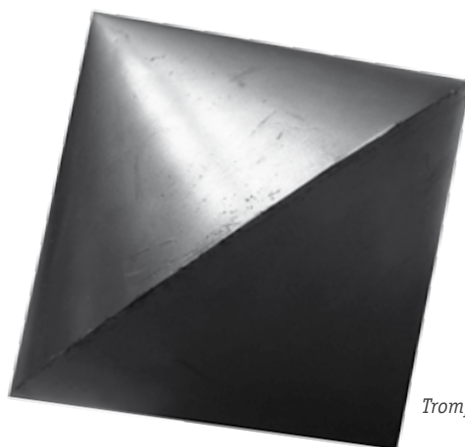


Acrílico sobre lienzo, 2014

DE ESPACIO

Mi obra se reconoce como escultura, y mi formación académica viene en principio de la arquitectura; el concepto que las une es el espacio, que es el mismo que debo abordar acá y ahora: un espacio en blanco para la escritura.

Ese espacio en blanco, que atemoriza en principio, pero que al abordarlo es parte del asunto, equivale a un vacío, un silencio, un intervalo entre dos notas, es activo expresivo, es la otra materia que reconocemos como aire, vacío, intersticio, espacio entre, éter, no sólido, otra materialidad que fluye y dice.



Trompo, hierro y torno, 1996

Espacio vacío y espacio ocupado, y entre ambos un diálogo en donde gana la relación que se establezca entre ellos y los argumentos con los que se modele la conversación; el protagonista es el diálogo entre los materiales y las buenas o malas maneras con que abordamos este acontecimiento.

Dependiendo de las intenciones, el énfasis está en lo que queremos decir, lo que pretendemos abordar e intentar comunicar; para ello nos hacemos a unos aliados, la materia o los materiales, y volvemos a lo mismo, a intentarlo de nuevo acudiendo a nuestro lenguaje, a nuestros materiales, a las formas de producción que nos permiten decir con nuestros límites.

En el taller está la tranquilidad que concede la soledad y la compañía de los medios; los recursos siguen siendo el dibujo, el lápiz, el cartón, el alambre, la tinta, el pincel, la mancha, el espacio y la materia, volver a empezar o continuar lo andado con otros argumentos.

La fascinación de la forma, la belleza de la materialidad, la valoración del oficio, la reflexión acerca de las dificultades que le implican al hombre ser y existir, los conflictos, la inequidad, la violencia, la guerra, son situaciones cotidianas de las que no nos podemos sustraer del todo, pero que es necesario abstraer para acompañar el hacer con otros motivos, con otra poética.

Resignificar, encontrar otros sentidos, alterar las coordenadas y crear nuevos lugares, nuevas memorias, invitar a ver de otra manera mientras se elabora, se construye, se divierte, y aparecen nuevas propuestas.

El espacio puede ser el hilo que explique los asuntos en los que se ha indagado, y el otro es

el hombre, en principio yo con mis obsesiones, transformado; enfrentar, unir, tejer, ordenar de tal manera que pueda decir, son todas acciones que acompañan esa intención de comunicar un estado, una invitación a hacer partícipes a los otros de los hallazgos que se dan mientras disponemos de ese espacio obedeciendo a unas intenciones, a unas reglas, a una magia que acompaña en algún momento este ritual.

En este hacer subyace la geometría como lenguaje aliado y como asunto interrogado, que existe desde siempre en la naturaleza y es verdad como idea, como concepto. El cubo como sistema contiene su propia lógica y el hombre lo ha hecho suyo con miles de variables mientras ha construido ese otro universo artificial que reconocemos como nuestro; en este otro hábitat artificial, en su todo y en sus fragmentos, está su riqueza, su misterio y la historia.

La ciudad, en ella está inmersa mi obra: en los talleres y galpones y en las calles y parques del cotidiano presente. Se incluyen en ella lugares, otras memorias, otras preguntas. En esta escala urbana, el espacio escultórico acoge al hombre, el interior es habitable, y al hacerlo se ofrece al observador el privilegio de ocuparlo y ser parte de él, percibir el lugar ordenado con otra intención, de otra manera que se mezcla con lo cotidiano mientras interroga, fenómeno que marca un antes y un después. ■

Fotografías de Rosidan Khan, Klaus Diek, y Hernán Bravo

Alberto Uribe (Colombia)

Escultor y arquitecto. Ha participado en varias exposiciones colectivas, entre ellas la XVI Bienal de Sao Paulo, la IV Bienal de Medellín, el XXV Salón Nacional de Artes Visuales y el XXXV Salón Nacional de Artistas en Bogotá.



Umbrales, Cerro Nutibara, 1981



Más por más da más que, maderas, 1998



Desplazamientos, papel dúrex, 2014



Cantos, Pinares del Castillo, Medellín, 1988



Nudo, tubería de cobre, 2013



Dibujo en el Espacio, alambre, 2014



Pórtico, comino, 1981

Triângulo espiral, Bienal de Sao Paulo, 1982

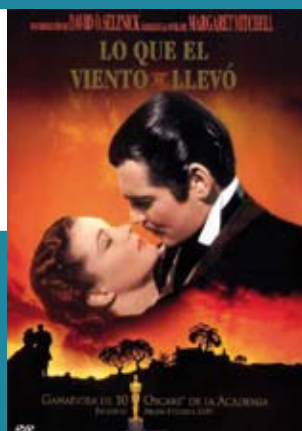




Ben Hecht

EL “SHAKESPEARE DE HOLLYWOOD”

Se cumplieron cincuenta años de la muerte del más prolífico, inteligente, agudo y polifacético guionista que haya tenido Hollywood. He aquí su increíble historia.



“Es el autor de mi ser y de otras dudosas obras”.
Edwina “Teddy” Hecht, al presentar a su padre.

“Escribir una buena película le da tanta fama a un
escritor como conducir una bicicleta”.
Ben Hecht

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

Empiezo este texto desde el asombro. Ben Hecht escribió guiones para películas de Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, William Wyler, Otto Preminger, Henry Hathaway, George Stevens, Charles Vidor, Henry King, William A. Wellman, Lewis Milestone, Julien Duvivier y King Vidor, sin mencionar que fue su pluma la que respaldó —sin recibir crédito— los guiones de *Lo que el viento se llevó*, *La diligencia*, *Ángeles con caras sucias*, *Náufragos* y *Duelo al sol*, por solo nombrar cinco títulos que ayudó a pulir. Que a nadie extrañe que haya ganado un premio Óscar al mejor guión original en la primera ceremonia de entrega de estos galardones. Creo que a estas



Hace cincuenta años nos dejó un hombre realmente importante para la industria del cine, quien superó las fronteras destinadas a los guionistas y se convirtió en un señor autor.

alturas no he hecho referencia todavía a que fue un excelente periodista y reportero, novelista, dramaturgo, director de cine, *ghost writer* de Marilyn Monroe y agresivo activista político y religioso. Ah... y que Menajem Begin fue uno de los oradores en su funeral en 1964. ¿Ya dije que su autobiografía, *A Child of the Century*, está considerada por la revista *Time* como una de las cien mejores obras de no ficción del siglo xx?

Todo en Ben Hecht es así. Cuando a mediados de la década de los veinte recibió un cablegrama de su amigo, el reportero y dramaturgo Herman J. Mankiewicz que desde Hollywood le escribía a propósito de su nuevo trabajo como guionista, diciéndole que “Hay millones [de dólares] aquí para agarrar y tu única competencia son idiotas. No dejes que esto se sepa”, ya Hecht era toda una celebridad como reportero y columnista del *Chicago Daily News*, además había publicado su primera novela —*Erik Dorn* (1921)— y colaboraba en varias revistas y suplementos culturales, incluido uno que él mismo fundó, *The Chicago Literary Times*. Sus siguientes obras literarias fueron, entre otras, *Fantazius Mallare: A Mysterious Oath* (1922), *The Florentine Dagger: A Novel for Amateur Detectives* (1923) y *Humpty Dumpty* (1924). Se movía a sus anchas en los medios artísticos locales, rodeado de personajes como Stanislaus Szukalski, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, Sherwood Anderson, Maxwell Bodenheim y Pascal Covici. Nada mal para un hombre hijo de inmigrantes ruso judíos que había nacido en Nueva York en febrero de 1894 y que solo terminó la secundaria.

Ben Hecht era ya también un dramaturgo de éxito. En 1912 se había publicado una colección de dramas breves suyos coescritos con Kenneth Sawyer Goodman. Su primera obra teatral, *The Egotist*, había sido llevada a las tablas de Broadway en 1922. Por esa época reestableció contacto con Charles MacArthur, un escritor y periodista que había conocido en Chicago, y unieron fuerzas y talento para escribir dramas y comedias teatrales como *The Front Page* (1928), *Twentieth Century* (1932) —inspirada en una obra nunca producida, *Napoleon of Broadway* de Charles B. Millholland— y *Jumbo* (1935). En 1924 se separó de su primera esposa y se mudó a Nueva York, donde publicó ocho libros, incluyendo *Count Bruga* (1926), *A Jew in Love* (1931) y la colección de cuentos *A Book of Miracles* (1939).

Hollywood Babilonia

La propuesta de Mankiewicz le caía bien a su bolsillo. Sonaba un buen plan ir periódicamente a Hollywood, pasar un par de meses allá, ganar una gruesa suma de dinero y regresar a Nueva York a seguir trabajando en sus proyectos artísticos “serios”. En realidad, para Ben Hecht el cine nunca fue más que un buen modo de sostenerse económicamente y por eso asumía sin parar cuanto proyecto le proponían. En su autobiografía escribe que “las películas son uno de los malos hábitos que corrompieron nuestro siglo” (Harry Ramson Center, 2008). Una vez llegó a Hollywood, Mankiewicz lo puso al tanto de las reglas de la industria, que Hecht resumía así: “En una novela el héroe puede acostarse con diez chicas y casarse al final con una virgen. Esto no se permite en una película. El héroe y la heroína tienen que ser vírgenes. El villano puede acostarse con quien quiera, puede divertirse tanto como desee, engañar y robar, enriquecerse y darles latigazos a los sirvientes. Pero al final tienes que dispararle” (Baxter, 2010: 67).

Hecht fue contratado por el poderoso productor ejecutivo B.P. Schulberg para trabajar en la Paramount Pictures a razón de trescientos dólares a la semana. Su primera propuesta fue *Underworld*, una sinopsis de dieciocho páginas que más parecía un poema en prosa que un guión y que hacía referencia directa al mundo del hampa, un territorio que Hecht conocía bien desde sus tiempos de reportero urbano en Chicago. Pero al asumir el director Josef von Sternberg el control del proyecto, desechó la poesía de Hecht y convocó al guionista Jules Furthman para hacer una adaptación más convencional. Este cedió el crédito a su hermano Charles, y Hecht se vio reducido a ser el autor de la “historia original”, por lo que exigió que su nombre fuera retirado de los créditos del filme. La Paramount no le hizo caso y *Underworld* ganó el primer premio Óscar que se entregó

al mejor guión original, galardón que fue a manos de Hecht, como símbolo inequívoco del éxito que iba a conseguir en el cine. En su autobiografía, *Diversión en una lavandería china*, Josef von Sternberg afirmaba que “[Hecht] estaba perplejo cuando recogió el premio y se le olvidó decir que había mandado quitar su nombre de los genéricos. Declaró ante la prensa, sin embargo, que al ver la película ésta la provocó ganas de vomitar” (von Sternberg, 2002: 182. Cuando von Sternberg se refiere a “genéricos” alude a los créditos del filme).

Underworld es un filme silente que disfraza con la violencia del hampa sus intenciones de contar la historia de un triángulo romántico, construido con singular cuidado y unos elegantes detalles visuales que son la marca de von Sternberg, un consumado formalista y uno de los cultores del uso expresionista de la luz en Hollywood. La cámara de Bert Glennon se desliza sinuosa por todos los ámbitos, con una fluidez y un desparpajo asombrosos. Hay un golpe que un criminal le da a un pillo de poca monta, pero que en su remplazo lo recibe la cámara, bajándose como si ella fuera la golpeada y mostrándonos la reacción de las personas que están detrás de quien dio el golpe. Por encima de todas esas sombras, luces indirectas y desplazamientos de la cámara, había una historia que contar, la de un ladrón, “Bull” Weed (el gran George Bancroft), que acoge a un abogado destruido por la bebida, a quien llama Rolls Royce, y lo hace parte de su red criminal. Todo se complica cuando la mujer de “Bull”, Feathers, se empieza a enamorar del protegido de su amante. Aunque lo que resuena es el estallido de las bombas que hacen detonar bancos y joyerías, el ruido de las bacanales del bajo mundo y la persecución a sangre y fuego de “Bull”, que huye de la cárcel cuando estaba a punto de ser ahorcado, la verdad es que en el corazón de *Underworld* subyace una historia de amor frustrada por la lealtad

y el temor. Hay también un trasfondo de redención personal que funciona como un pequeño —y al final inútil— salvavidas para una existencia condenada por sus propios actos de maldad.

Entre el cine negro y la comedia

De esos primeros años en Hollywood, el éxito más resonante de Ben Hecht fue otra película sobre el bajo mundo, *Scarface* (1932), del director Howard Hawks, adaptada a partir de la novela de Armitage Trail. Aunque el productor Howard Hughes había contratado previamente un buen equipo de escritores para la adaptación, como el biógrafo de Al Capone, Fred Pasley, el novelista W.R. Burnett y los guionistas Seton I. Miller y John Lee Mahin, la verdad es que ninguno había complacido al productor. Fue Hecht quien dio vida a esta historia en un guión que escribió en once días. Su conocimiento del mundo criminal de Chicago —durante sus años como periodista fue amigo del pistolero Deanie O'Banion— hizo que no tuviera dudas a la hora de lograr un retrato fidedigno del ascenso, esplendor y caída de un ser ambicioso y primario como el Tony Camonte que interpreta Paul Muni. Incluso hay ciertas alegorías visuales que pasan directamente de *Underworld* a *Scarface*, hermanando estas cintas.

Una anécdota memorable de *Scarface* fue la curiosidad y la inquietud que el filme despertó en Al Capone, pues sentía que su

vida se estaba retratando irónicamente. El *gangster* envió emisarios a visitar a Hawks y a Hecht para supervisar lo que estaban gestando. El guionista recuerda haber sido abordado por dos enviados de Capone, a quienes les explicó que el personaje de Camonte no estaba inspirado en la vida de su jefe sino en la de varios criminales que Hecht había conocido o de los que tenía noticias, como Big Jim Colosito o Hymie Weiss. El guionista recuerda que los emisarios le preguntaron entonces: “Si esto no es sobre Al Capone, ¿porque lo llamas *Scarface*? Todos van a pensar que es él”. A lo que Hecht respondió: “Esa es la razón. Al es uno de los hombres más famosos y fascinantes de nuestro tiempo. Si llamamos a la película *Scarface* todos querrán verla, suponiendo que es sobre Al. Eso es parte del negocio que llamamos espectáculo” (Chiocca, 2000: 44).

La relación entre Hecht y el director Hawks fue muy fructífera. El guionista tenía un buen concepto del realizador. En una carta, su esposa le escribe: “Me gusta. Es uno de los pocos medio-humanos para quienes las películas son un pasatiempo placentero, algo para ser hecho como un trabajo, no para ser vivido como una profesión” (McCarthy, 1997: 130). Hecht y Charles MacArthur habían vendido a la Columbia Pictures los derechos de su comedia teatral *Twentieth Century* —que abrió con mucho éxito en Broadway el 29 de diciembre de 1932— por



Algunas declaraciones radicales de
Hecht sobre la intervención británica
en Palestina y su apoyo a las acciones
subversivas de Irgun provocaron que sus
películas fueran boicoteadas en Inglaterra
entre 1948 y 1951.

veinticinco mil dólares y recibieron además casi quince mil dólares por la adaptación a la pantalla que Hawks iba a dirigir y que les ayudó a escribir.

La película *Twentieth Century* (1934) refleja otra vena completamente opuesta del talento de Hecht: la de las comedias de enredos, las famosas *screwball comedies*, de las que esta es, junto a *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934) de Frank Capra, una genial precursora. El director Hawks triunfa al juntar acá a una estrella en decadencia, como John Barrymore, con una apenas surgiendo, la bella Carole Lombard. Él interpreta a un prepotente productor de Broadway y ella a una modelo aspirante a actriz a quien el productor convierte en una diva. Los egos de ambos van a colisionar en una serie de secuencias de enorme rapidez y agilidad verbal, que tienen como núcleo los vagones de un tren expreso que va de Chicago a Nueva York. Este tipo de intercambios verbales feroces —y de sobreactuación— se van a convertir en el sello de las comedias clásicas de Hawks como *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938), *His Girl Friday* (1940) y *Ball of Fire* (1941).

La obra teatral de Hecht y MacArthur, *The Front Page*, ya había sido llevada al cine en 1931 por Lewis Milestone, adaptada por Bartlett Cormack. Hawks quiso hacer su propia versión, que se convertiría en la exitosísima *His Girl Friday*, pero no pudo contar con Hecht para hacer el guión, pues este se encontraba haciendo la reescritura (anónima, pero recibiendo 10.000 dólares de parte del productor David O. Selznick) de *Lo que el viento se llevó* y preparando su quinta película como director, *Ángeles sobre Broadway* (*Angels over Broadway*, 1940). El autor del guión de *His Girl Friday* fue Charles Lederer, quien introdujo un cambio importante en esta historia de reporteros y editores. Ahora el periodista sería una mujer, lo que añadía un elemento de seducción del que carecía la obra original.

Cary Grant y Rosalind Russell literalmente encienden la pantalla en esta genial versión de *The Front Page* —Billy Wilder haría la suya en 1974—, que demuestra la agilidad inaudita de Hecht para crear diálogos chispeantes y situaciones pasmosamente graciosas. Las conversaciones de este filme tienen la velocidad de una ametralladora, y así de letales son sus balas verbales. Pocas veces un escritor tiene la oportunidad de brillar tanto como lo hizo Hecht en esta obra tantas veces llevada a las tablas y al cine. Otros de los proyectos de Hawks en los que Hecht se involucró fueron *Barbary Coast* (1935), *The Outlaw* (1943) y *The Thing from Another World* (1951) —en estas dos últimas ni Hawks ni Hecht recibieron crédito—. El guión de *Monkey Business* (1952) fue elaborado por Hecht, Charles Lederer e I.A.L. Diamond, quien desde 1957 fue el coguionista permanente de los filmes del gran Billy Wilder.

En el párrafo anterior mencioné que Ben Hecht también incursionó como director de cine. Junto a su inseparable compañero y colega Charles MacArthur, crearon la compañía Hecht-MacArthur Productions, Inc., cuyo primer producto fue *Crime Without Passion* (1934), escrita, producida y dirigida por ambos. Al año siguiente los dos triunfaron con *The Scoundrel* (1935), que les daría el premio Óscar a mejor guión original. Consecutivamente lanzaron *Once in a Blue Moon* (1935) y *Soak the Rich* (1936), pero cuando apareció *Ángeles sobre Broadway* ya Charles MacArthur no figuraba en los créditos como codirector y coguionista, y el filme fue producido por

Columbia Pictures. Esta es su película más popular y reconocida: cuatro personajes en una sola noche lluviosa y en una situación muy particular. Un hombrecillo que ha estafado a su patrón y que quiere suicidarse, un dramaturgo borracho, un vividor y estafador profesional (Douglas Fairbanks Jr.) y una dama de compañía aspirante a bailarina (Rita Hayworth) coinciden en un sitio y en un momento de sus vidas en el que se requiere que hagan algo extraordinario. Historia de redención personal y de irrupción de la improbable bondad que se encuentra en el fondo de cada ser, *Ángeles sobre Broadway* (conocida en Latinoamérica como *Antes que me muera*) se disfruta por su inusual propuesta dramática, los inteligentes diálogos —en el papel del dramaturgo titiritero jugando a ser Dios, interpretado por Thomas Mitchell, se trasluce Hecht— y esa comezón interior que provoca la incógnita de saber si el plan que los cuatro maquinan llegará a buen término. Ingeniosa, irónica y bien manejada dramáticamente, *Ángeles sobre Broadway* fue saludada por el crítico de cine del *New York Times*, Bosley Crowther, en un texto publicado el 18 de noviembre de 1940, en el que afirma que “en el pasado el talento del sr. Hecht a veces ha parecido meramente rimbombante, aquí lo ha puesto a trabajar” (Crowther, 1940). Ben Hecht dirigió otras dos películas, *Specter of the Rose* (1946) y *Actor's and Sin* (1952).

Ben y Alfred

“Ben Hecht trabajó conmigo en *Spellbound* y *Notorious*. Era un extraordinario guionista y un hombre excepcional. Hablábamos mucho antes de poner cualquier cosa en el papel. Algunas veces se ponía perezoso y decía, ‘Muy bien Hitch, escribe los diálogos que quieras. Luego yo los corrijo’. Ben era como un jugador de ajedrez. Él podía trabajar en cuatro guiones a la vez” (7), expresaba Alfred Hitchcock en una entrevista publicada originalmente en 1972 (Nogueira y

Zalaffi, 2003: 121-122). El maestro del suspenso tenía que sentirse muy a gusto con el trabajo de alguien para desbordarse en elogios como estos, pues habitualmente era muy parco para referirse a sus colaboradores. Pero es que Hecht era un hombre de una eficacia asombrosa: le tomaba entre dos y ocho semanas tener un guión listo.

La relación entre ambos se remonta a mucho antes de la elaboración del guión de *Spellbound* (1945). Cuando terminó el rodaje de su película *Foreign Correspondent*, el 5 de junio de 1940, faltaban cinco días para que París cayera en manos nazis. Londres se preparaba para los ataques aéreos y Hitchcock pensaba que algo debía hacerse. Le pidió al productor Walter Wanger que contratara a Ben Hecht para que escribiera un monólogo inspiracional final que fuera leído por el protagonista del filme, el periodista Johnny Jones (Joel McCrea) desde una estación de radio en Londres mientras las bombas caían. “Lo que oyen no es estática. Es la muerte que llega a Londres. Están oyendo las bombas caer sobre calles y casas. No cambien la emisora. Sigán ahí. Esta es una gran noticia. Ustedes son parte de ella. Es muy tarde para hacer nada, salvo dejar que se acerquen en la oscuridad. Es como si se apagarán las luces en todas partes menos en América. Manténganlas encendidas”, dice en su propagandístico discurso radial.

También el guión de *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944) tuvo intervención directa de Hecht, luego de que Hitchcock se sintiera inconforme con la propuesta del novelista John Steinbeck, y luego la de los escritores MacKinlay Kantor y Jo Swerling, quien al final se llevó el crédito del guión. *Spellbound* está basada en la novela *The House of Dr. Edwardes* de Francis Beeding, cuyos derechos compró el propio Hitchcock. Tras fracasar una adaptación que estaba haciendo el guionista británico Angus MacPhail, Hitchcock le vendió los derechos de la novela al productor David

O. Selznick, quien le entregó el proyecto a Hecht —ambos visitaban al psiquiatra regularmente— para que lo trabajara junto a Hitchcock. Fueron muchos los cambios que el guionista introdujo en la novela original: se reforzó la historia de amor, quedó la idea del villano como director del asilo, y la historia pasó a llamarse provisionalmente *The Guilt Complex*. Hitchcock y Hecht convencieron a Selznick para que contratara a Salvador Dalí para hacer las secuencias oníricas del protagonista, Gregory Peck. “Hecht, con su experiencia en el psicoanálisis, y Hitchcock, con su experiencia en el aislamiento social, crearon un nuevo tipo de intriga psicológica que giraba en torno a la culpa y a un torturado romance, todo esto aderezado con imágenes y ambientes de pesadilla”, escribe el biógrafo Donald Spoto (2008: 162). Entre marzo y abril de 1944, el guión estuvo listo y la película, que Hitchcock quería titular *Hidden Impulse*, terminaría llamándose *Spellbound*, nombre que sugirió una secretaria del estudio.

Ingrid Bergman fue la protagonista femenina de este filme y también del siguiente, *Notorious* (1946), producido de nuevo por Selznick y escrito por Hecht con la colaboración de Hitchcock, inspirados en un relato publicado por entregas en el *Saturday Evening Post* en 1921, llamado “The Song of the Dragon”. Sin embargo, se decidió trasladar la acción al momento actual y modificar muchos elementos de la trama. El guión de *Notorious* fue uno de los que más tiempo implicó para Hecht por las sugerencias e intromisiones de Selznick y los variados compromisos del director. Sin embargo, la manera en que ambos trabajaban juntos era bastante coordinada y agradable: “Hecht se movía a grandes zancadas de un lado a otro, se dejaba caer sobre una silla o un sofá, o se echaba con una pose artística en el suelo. Hitchcock, un buda de noventa y dos kilos de peso (hasta hace poco ciento treinta) se sentaba con mucha formalidad

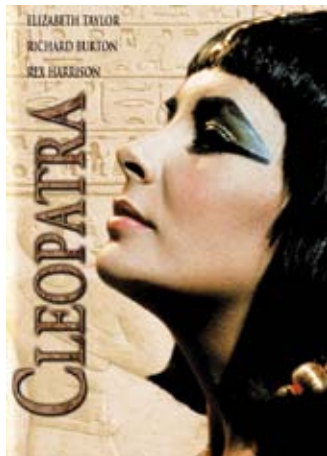
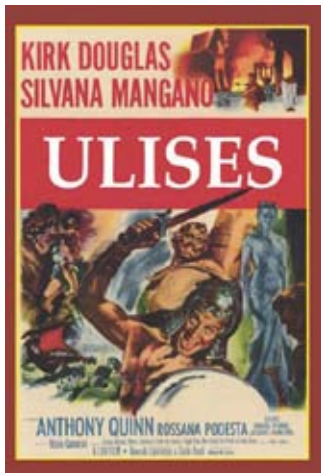
Hecht fue nominado al premio Óscar por este guión [*Notorious*].
También hizo para Hitchcock algunas revisiones no acreditadas del guión *The Paradine Case*.

en una silla de respaldo recto, con las manos cruzadas sobre su estómago y los ojos brillantes como dos botones. Hablaban desde las nueve de la mañana hasta las seis de la tarde, y luego Hecht desaparecía con su máquina de escribir durante dos o tres días” (McGilligan, 2005: 343).

En el fondo de *Notorious* —detrás de la intriga de refugiados nazis en Brasil en la posguerra inmediata— lo que hay es una historia romántica torpedeada por la incomunicación. Cary Grant e Ingrid Bergman pasan toda la película tratando de decir él y recibir ella una palabra de amor. Mientras tanto pasan por todo tipo de sensaciones (desconfianza, pasión, culpa, celos) y decepciones afectivas que el elegante guión de Hecht refleja bien. La pugnacidad de los diálogos de las comedias para Hawks está ahora al servicio de un drama entre dos seres que esconden lo que realmente son y sienten (un motivo muy de Hitchcock) y que parecen dispuestos a sacrificar su felicidad en pro de ideales patrióticos. Hecht fue nominado al premio Óscar por este guión. También hizo para Hitchcock algunas revisiones no acreditadas del guión de *The Paradine Case* (1947).

Derechos civiles, sionismo y listas negras

Desde su época de Chicago, Ben Hecht luchó contra la discriminación racial y ayudó a desenmascarar a líderes del Ku Klux Klan. En la revista literaria de su propiedad, *The Chicago Literary Times*, había una columna de un escritor de raza negra, y en varias de las películas que escribió hubo algún papel reservado para alguien de esa raza, más



allá de los estereotipos reinantes. El musical *Hallelujah I'm a Bum* (1933) de Lewis Milestone, donde el actor negro Edgar Connor hace el papel de compinche de Al Jolson, es un buen ejemplo de esta posición.

Desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial, Ben Hecht se propuso luchar contra el antisemitismo y el aislamiento político norteamericano, y contribuir a la formación de un Estado judío en Palestina, motivado por el hecho de haber conocido en 1941 a Peter Bergson, un militante y activista sionista de origen ruso que era miembro fundador del Irgun, un grupo paramilitar pro defensa de Israel. En la revista *Reader's Digest* de febrero de 1943 aparece un artículo suyo llamado “Recuérdenos”, que advierte sobre la situación que estaban viviendo los judíos de Europa en plena guerra: “No habrá representantes de los 3.000.000 de judíos que alguna vez vivieron en Polonia o de los 9.000.000 que alguna vez vivieron en Rumania, o de los 900.000 que alguna vez vivieron en Alemania o de los 750.000 que alguna vez vivieron en Checoslovaquia o de los 400.000 que alguna vez vivieron en Francia, Holanda y Bélgica. De esos 6.000.000 de judíos, casi un tercio ya han sido masacrados por los alemanes, los rumanos y los húngaros y las proyecciones más conservadoras estiman que antes que la guerra termine al menos otro tercio habrá sido llevado a la muerte” (Greenfield, 2008). Ese mismo año escribió un show itinerante que buscaba dramatizar la situación judía en Europa, llamado *We Will Never Die*, que fue dirigido por Moss Hart y que debutó en el Madison Square Garden en marzo de 1943.

Para ayudar a conseguir fondos para la lucha de activistas como Bergson y la Liga Americana por una Palestina Libre, Ben Hecht escribió la obra teatral *A Flag is Born*, que se estrenó el 5 de septiembre de 1946 en Nueva York. Este drama —protagonizado por Paul Muni y una estrella apenas naciente llamada Marlon Brando— buscaba promover la creación de un Estado

judío en Israel. Con los fondos recogidos en las exitosas presentaciones en varias ciudades se compró un barco, que fue rebautizado como el S.S. Ben Hecht, para trasladar refugiados judíos de Europa a Palestina. En marzo de 1947, el navío trasladó 900 refugiados sobrevivientes del Holocausto desde Port de Bouc en Francia, pero, a diez millas de la costa de Tel Aviv, la armada británica —que había organizado un bloqueo contra la llegada masiva de judíos a Palestina— lo capturó y envió a 600 de sus pasajeros a campos de detención en Chipre.

Algunas declaraciones radicales de Hecht sobre la intervención británica en Palestina y su apoyo a las acciones subversivas de Irgun provocaron que sus películas fueran boicoteadas en Inglaterra entre 1948 y 1951: se impidió su exhibición o se exigió que su nombre fuera eliminado de los créditos para poder ser presentadas. En esa época Hecht no recibió crédito por la mayoría de las películas que escribió, quizá con la excepción de *Where the Sidewalk Ends* (1950) de Otto Preminger, otra de sus incursiones en el cine negro. Su último guión acreditado fue el de *Circus World* (1964), filme estrenado unos meses después de su fallecimiento.

Telón

Ben Hecht murió en Nueva York el 18 de abril de 1964 víctima de una trombosis. Tenía setenta años. Una década antes había publicado su sensacional autobiografía *A Child of the Century*. Por esa época colaboraba como escritor fantasma para darle forma literaria a las memorias de Marilyn Monroe, llamadas simplemente *My Story*; su última participación en Broadway fue con *Hazel Flagg* (1953). Cuando falleció ya había completado un borrador del guión de *Casino Royale*, que a la postre no fue utilizado.

Hace cincuenta años nos dejó un hombre realmente importante para la industria del cine, quien superó las fronteras destinadas a los guionistas y se convirtió en un señor autor. Novelista, ensayista, cronista,

dramaturgo y líder social, fue capaz de tener éxito en todo lo que se propuso, elevando en el camino el nivel del cine, un medio que Hecht no consideraba puro pero que en sus manos se convirtió en un arte mayor. Todos le estamos aún en deuda. ■

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).

Referencias

- Baxter, John (2010). *Von Sternberg*, Lexington: University of Kentucky Press.
- Chiocca, Olindo Romeo (2000). *Mobsters and Thugs: Quotes from the Underworld*. Toronto: Guernica.
- Crowther, Bosley (1940), "The Screen; Marlene Dietrich Makes Mischief Again in 'Seven Sinners', at Rivoli - 'Angels Over Broadway' at Globe", *The New York Times* [sitio web], disponible en: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F02E6D91738E532A2575BC1A9679D946193D6CF>, consulta: 9 de abril de 2014.
- Greenfield, Daniel (2008). "Ben Hecht - Remember Us". Sultan Knish [sitio web], disponible en: <http://sultanknish.blogspot.com/2008/05/ben-hecht-remember-us.html>, consulta: 12 de abril de 2014.
- Harry Ramson Center (2008) [sitio web], "The Mike Wallace Interview. Guest: Ben Hecht 2/15/58", disponible en: http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/hecht_ben_t.html, consulta: 12 de abril de 2014.
- McCarthy, Todd (1997). *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*. Nueva York: Groove Press.
- McGilligan, Patrick (2005). *Alfred Hitchcock, una vida de luces y sombras*, Madrid: T&B Editores.
- Nogueira, Rui y Nicoletta Zalaffi (2003). "Hitch Hitch Hitch, Hurrah!". En: Sydney Gottlieb (ed.), *Alfred Hitchcock Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Spoto, Donald (2008). *Las damas de Hitchcock*. Barcelona: Lumen.
- von Sternberg, Josef (2002). *Diversión en una lavandería china*. Trad. Natividad Sánchez, Madrid: Ediciones JC Clementine.

¿Usted por qué no es normal?
¿Por qué no es como los
otros niños?



Música de aguas
Mario Escobar Velásquez
Hombre Nuevo Editores
Medellín, 2007
290 p.

Aprendí a leer a los 4 años y desde entonces estoy leyendo. La lectura es el refugio mío, el paraíso, el deleite. No conozco satisfacción más grande que esa.
Mario Escobar

M*úsica de aguas* es el relato de la infancia y la primera juventud de Alaín Calvo, personaje protagónico que le sirve al autor para mostrar las cualidades de quienes desde pequeños se comprometen con el ejercicio de la escritura. La obra le permite hablar de sí mismo.

El texto es de mediana extensión, escrito en primera persona y con un lenguaje sencillo. Mario Escobar, autor del libro, retoma algunas de sus vivencias y reflexiona sobre la vida en relación con los otros, la idea del bien y del mal, el cuerpo y la belleza de las formas femeninas. En la novela no se hace referencia explícita a si es una autobiografía, y esto no debe importarnos, pero está bien anotar que la editorial lo indica en un comentario. Sabemos que se pueden leer las inquietudes generadas en la niñez del escritor, pero la obra es literatura (ficción). Es la historia de Alaín, no la de Mario. Habla el niño, ahora adulto, recordando.

Mario redacta su libro pocos meses antes de morir. La novela inicia con la descripción de su pueblo natal, Támesis. “Allá arriba, casi que debajo de las nubes”

(Escobar, 2007: 13). Escribe sobre el firmamento, las calles y la gente. Imaginamos al campesino con sus ropas gruesas, chales, ruanas y sombreros. Guiados por sus palabras, empezamos a dibujar al niño curioso que quiere saberlo todo, a “El Ratón” solitario que no tiene amigos. Nos presenta a quien sabrá unir bien las palabras para contar una historia.

El personaje de Alaín nace para presenciar y disfrutar la belleza de las cosas. Saber que ellas existen y que él puede verlas, lo llena de gozo. Su sensibilidad es evidente ante nosotros. El texto se nutre con descripciones, mientras Alaín agradece lo que descubre al que está dotado de todos los poderes. Sus ojos tienen sed de ver. Con ellos devora al mundo y a sus mujeres, con ellos esculca en su interior. Él imagina formas enteras con apenas percibir unos trazos.

Se revelan momentos que dan significado a la vida que Alaín considera triste y desafortunada. El personaje repite las palabras que su vecina le dice antes de mostrar una parte oculta bajo el vestido. “Venga para el solar que le voy a mostrar una cosa. [...] Mire. [...] Tóque”. (22). Esos labios curvos y rosados se le parecen al arcoíris. En la armonía del cuerpo encuentra la perfección.

De esa mujer volvemos a saber páginas adelante. La redescubre entre la multitud años después. El joven fija los ojos en ella y se queda mudo. Observa su pelo, su caída y el movimiento de su cabeza. Así, anonadado, puede quedarse frente a una rosa, acariciando sus espinas y sus ramas. Se escucha el susurro de una muchacha alegre.

Aunque es importante referirse a la relación de Alaín con las mujeres, es la relación con sus padres el hilo grueso e invisible que conduce a la definición de su personalidad. La madre, con quien vive pocos momentos de cercanía, y el padre, al que ve como un maltratador, no entienden el comportamiento de un niño que es tan diferente a los demás. El personaje hace preguntas inusuales y difíciles de responder. Él quiere saber el porqué de cada cosa y ellos no pueden satisfacer su inquietud. Ellos quieren que él juegue más, que no se porte como un viejo. “Dígame cómo hace: ¿cómo y de dónde saca usted esas preguntas?” (126).

El amor de los padres es evidente en pocas situaciones. Recuerda cómo su madre le enseña a silbar y cómo esta acción la lleva a confiarle una de las historias más dolorosas de su vida. Él le confía pocas cosas a ella. Esto la lleva a escharbar en sus cajones buscando los cuadernos y libretas en los que sí lo dice todo. A ella le molesta que él no diga nada de sí, pero él no va a ceder, no va a decir nada suyo.

Aquí ya son evidentes algunas de las características que corresponden al perfil de un escritor. Aláin es sensible, imaginativo y curioso. Su padre valora poco sus atributos y le recomienda que se dedique a cosas prácticas de las que pueda sacar algún provecho. Según él, la hermosura no se come. “De la hermosura no se vive” (36). Pero al personaje le interesan otras cosas, las que no les gustan a otros chicos.

Otra cualidad del personaje es su capacidad para imaginarse en los zapatos del otro. El niño asume con respeto y determinación la postura de quienes observa. Tuerce el brazo y entiesa el pie para saber cómo es ser la abuela, para sentirse en su cuerpo y en su urgencia por llegar a algún sitio. Así comprende lo que es la vejez y la enfermedad. Desarrolla, además, sentimientos de aprecio por aquellos que padecen desgracias físicas o del destino. Logra, incluso, ponerse en el cuerpo de un animal y simular sus movimientos. Se arrastra como una serpiente, imagina tener la lengua bífida y el cuerpo cilíndrico, frío. Otras veces es agua. Se siente líquido, acaricia las piedras y lleva los peces. Es de arena por debajo. También es una escoba y barre migajas. Es una rosa y se hace colores. Amaranta, aloque, almagre, jara, bermeja, granate, leonada, jalbega. Es un niño de gran imaginación y extenso vocabulario.

La capacidad del personaje para tomar mentalmente el lugar del otro, le ayuda a pensar y analizar las circunstancias que lo rodean. Cuando escucha por primera vez sobre la guerra y sobre las armas, comprende que no hay héroes si el mal causado es infinito. La violencia y la sangre lo entristecen. Puede llenarse de angustia sólo con imaginar tragedias que no presencia. Él sabe bien cómo recrearlas en su mente.

Fantasiado, Aláin se siente el personaje ficticio sobre el que lee y relee en el cuarto o sobre el césped que desciende hasta el río. Lee a Julio Verne, Edmundo de Amicis, Emilio Salgari y lee las aventuras de los dioses. Se queda quieto, con una botella de agua y un paquete de velas, porque la luz es Prometeo y la lectura es la comunicación con el otro. Los libros le bastan; los niños de su edad le parecen simples y atrasados. Él prefiere observarlos y burlarse de sus cualidades limitadas, como lo hace cualquier intelectual que se siente superior a los demás. Así, pero más pequeño.

Los libros no son la única pasión del personaje. Colecciona fotografías de boxeadores y recoge entre revistas los artículos que le parecen interesantes: cuentos de ciencia ficción, noticias y curiosidades. Su padre es también coleccionista. Se sienta como él y tiene los

mismos cuidados para no arrugar los trozos de papel, silba y se pone un palito en la boca, cree que es un cigarrillo, imagina también el humo. De sus textos y sus notas aprende lo que no puede aprender en el colegio porque a muy temprana edad lo retiran de sus estudios y lo obligan a trabajar.

La biblioteca es el tesoro del pequeño escritor, pero ya advertimos que no es lo único que lo extasia. La admiración por la naturaleza, también común entre otros escritores, se hace evidente cuando conocemos su refugio en el campo; pero la admiración mayor corresponde a la ganada por los árboles. Le parece la forma más digna de vida. Disfruta observar su quietud e imponente belleza. Contemprarlos le resulta un privilegio. Se siente parte de ellos. Sabe que el agua está en su sangre, en su orina, en sus lágrimas.

Aprecia y cuida a los animales. Disfruta de los aromas ácidos, de los provenientes del cuerpo femenino y del olor de la comida. Olfatea como un animal, le sustrae el alma a lo que toma. Es, además, un coleccionista de huesos. Experiencias cercanas a la muerte desarrollan en él esta afición. Conserva uno de ellos de un hermano muerto, la cabeza de la ardilla que fue su mascota y partes de otros animales. Los cocina hasta dejarlos limpios y libres de piel. Este comportamiento pone de presente una psicología del hombre creativo que puede parecernos extraña. Tal vez, en este caso, pueda ser solamente la referencia a una curiosidad infantil por el cuerpo sin vida, pero continúa siendo un hecho inusual.

La herencia biológica, la imitación social y la variación individual ayudan a definir la personalidad (Ingenieros, 1998: 8). En Aláin, el último elemento parece ser el más importante. Lleva la sangre de sus ascendientes y es un observador sin descanso, pero toma poco de los demás. Se define a partir de la relación que tiene con sus padres, y toma de sus lecturas lo que no halla en otros. El conocimiento le da fuerzas para enfrentarse a su familia, para reeducarla. Él quiere gobernar su propia vida. No admite maltratos ni intervención en sus asuntos privados. Aun así, sus ánimos logran ser apaciguados por una madre que no siempre se resiste. El consejo maternal y algunos eventos extraordinarios lo ayudan a replantear algunas de sus acciones, pues estamos ante un sujeto reflexivo.

Si bien en el texto se sugieren atributos que pueden ser comunes entre quienes comparten el gusto por la creación literaria, el proceder del personaje no apunta nunca a subrayar un cliché. El personaje es solitario y con un temperamento melancólico, de una

imaginación admirable y un gran sentido de la observación. Sabemos que tiene una buena relación con la mayoría de las mujeres, que le gusta escucharlas y admirarlas. Del estereotipo del escritor bebedor que ahoga sus dolores en una botella, no hay ninguna referencia. Cada que padece alguna pena, se queda lelo con otra especie de embriaguez. Él mira una flor, huele su perfume, le habla y agradece su hermosura.

El gusto por la literatura no es heredado. En su casa encuentra los primeros libros, pero nadie le recomienda acercarse a leerlos. En la historia solo se nombra a una joven que lo acompaña en su afición. Ella conoce todo lo que Aláin tiene escrito en sus libretas, incluso se atreve a titularlo. El nombre que elige es “Música de aguas”, nombre del libro, y le agrega al texto algunas ilustraciones. Esta joven aparece en el relato hasta que se anuncia que su familia se la lleva a vivir a Pasto. Este distanciamiento es uno de los momentos más tristes en la vida del personaje protagónico. Las palabras que la madre pronuncia para consolarlo le ayudan a comprender que el infortunio es una compañía constante y que desaparece momentáneamente en aquellas ocasiones fugaces en que nos sentimos felices. “Las mejores cosas de la vida están hechas para que sean perdidas después de un disfrute que siempre nos parecerá corto. Cosas como la juventud, como la belleza de los rasgos y del cuerpo, como la salud. El amor también. Y la vida misma, después” (267). La vida duele, pero el dolor también place. Es lo que él concluye. Y así, casi termina el relato. Se aproxima la partida. Nos quedamos con las últimas letras que Mario escribe para nosotros. “Salí sin mirar atrás, y tomé el autobús que iba para una ciudad más grande, y lejana” (209). Silencio.

Música de aguas se convierte en uno de los libros que Mario Escobar más quiere. Su vida es útil para aventurar al personaje y para aventurarnos a nosotros. Busca en sus raíces y encuentra lo que en esos primeros años pudo hacer de él un escritor. En Aláin pone todo lo que recuerda y lo que inventa para crear un personaje sensible, creativo y amparado por la palabra. Su herramienta es el lenguaje, así descubre lo más profundo del ser humano. Puede recorrer el mundo, volver a su lugar de origen, transportarse a tiempos distantes y habitar otros cuerpos sin siquiera moverse. Hacemos lo mismo al leerlo. Es el poder de las letras.

Alejandra Arcila Yepes (Colombia)

Bibliografía citada
Escobar, M. (2007). *Música de aguas*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
Escobar, M. (s.f.). Entrevista. *Literatura Antioqueña*. Medellín: F. Vitzaz.
Ingenieros, J. (1998). *El hombre mediocre*. Bogotá: Gráficas Modernas.

Un escritor en el infierno



Plegaria por un Papa envenenado

Evelio Rosero

Tusquets

Bogotá, 2014

168 p.

Se antoja como un hecho sui generis el que Evelio Rosero, escritor bogotano criado en Pasto, reaparezca en las librerías con una novela sobre la extraña muerte del Papa Juan Pablo I. Sin embargo, quizá lo único verdaderamente llamativo sea el título “tremebundo” —así bromeó Jorge Luis Borges con alguno de sus rótulos— de la obra: *Plegaria por un Papa envenenado* (2014). Mucho tiempo atrás, Rosero había ganado un concurso nacional con un cuento sobre la visita de Pablo VI a Colombia: “Ausentes”, publicado en 1980 en una compilación de Colcultura que significó el debut del autor bogotano. Igualmente debe considerarse que *Los almuerzos* (2001), novela estrenada bajo el sello de la Universidad de Antioquia, cuenta la historia gótica de un crimen de parroquia: el envenenamiento del padre Juan Pablo Almida —el nombre de pila no puede ser casual— en una casa en que, por lo demás, los gatos llevan nombres de papas.

En *Plegaria por un Papa envenenado*, una suerte de coro formado por las putas de Venecia —allí donde Albino Luciani fue cardenal y patriarca antes de encasquetarse el solideo—, cuenta, con brevedad y no

poco impresionismo, el ascenso del protagonista entre sus días de seminarista (o, más exactamente, de lector impenitente de obras literarias) y su llegada al trágico trono papal; una aventura vital signada, sobre todo, por la candorosa valentía de Luciani a la hora de denunciar y combatir la corrupción de la banca vaticana. Asimismo, las putas —y el “plumífero” que les sirve de amanuense— cuentan lo que ocurrió cuando Luciani, tras apurar una dosis de veneno mezclada con un medicamento de rutina, descendió por una escalera secreta a un infierno personal plagado de escritores, sabios y farsantes inofensivos.

A un lado de los misterios de que está preñada la historia del “Papa de la sonrisa” y, por supuesto, de los prejuicios sobre los temas que podrían ser naturales en un escritor latinoamericano, es claro que el hecho más llamativo de la novela es el quiebre argumental que separa los hechos en vida del protagonista —su preocupación por denunciar la conducta del cardenal Marcinkus y de sus socios del bajo mundo italiano; su vano empeño para acomodar un espíritu liberal entre las pesadas ropas y gestos de Iglesia— de lo ocurrido en su dantesco viaje al *inferno*, habitado por escritores consagrados y fracasados, todos igualmente condenados a escribir páginas perfectas que son consumidas por una llama voraz apenas se pone el último punto, ni más ni menos que si se tratara de un trasunto del mito de Sísifo. En pocas palabras, lo que está en juego es la difícil continuidad entre la historia de un sacerdote que llega a Papa y la historia de un muerto caído entre escritores. Sin duda que es apenas un tenue paliativo de semejante brecha el que, en el título de la novela, la historia del pontífice se enmarque en la especie literaria de la *plegaria*.

Quizá ocurra, en la nueva novela de Rosero, que la invocación de la increíble y triste historia de Albino Luciani —irremediablemente marcada por un fogueo mediático de imágenes trágicas, sugerencias morbosas y conclusiones desoladoras— contamine lo que, en verdad, es una trama simple y delicada, enraizada en una reflexión del escritor a propósito de su oficio; de hecho, en una reflexión con altas miras morales, del todo ahistórica, muy afín con las respuestas solemnes que sobre su quehacer ha soltado el escritor bogotano en no pocas de sus entrevistas. Más allá de enunciar los hechos que David Yallop ya había tratado a fondo en su *best seller En nombre de Dios* (1984) —el propio Rosero se refiere al autor inglés como el “cronista lúcido” (163)—, *Plegaria por un Papa envenenado* apenas

se interesa por las intrigas del Vaticano. Ello, de todos modos, no estorba para que, con lúcida concisión, todos los papas de la historia —salvo, obviamente, Juan Pablo I— sean caracterizados como hombres ajenos a la risa, tal como José Hernández, en *La vuelta de Martín Fierro* (1879), describe a los araucanos para hacerlos monstruosos a los ojos del lector. Tan fino vituperio se antoja más eficaz que todas las páginas de rabia anticlerical acumuladas por Fernando Vallejo en *La puta de Babilonia* (2007).

Rosero está interesado por Albino Luciani en atención, fundamentalmente, a sus atributos de escritor, no a su fuero de Papa. El narrador y sus musas están empeñados en sembrar al hombre de Iglesia en el campo de la literatura, según lo dejan entender varios hechos. El primero es su insistencia en evocar las lecturas de Twain, Verne, Dickens, Marlowe, Goethe y otros santos del canon occidental adelantadas por Luciani, quien en sus tiempos de seminarista fatigaba su vista bajo el pobre cirio del dormitorio común, “metido en semejantes arsenales” (Rosero, 2014: 42), y quien más adelante escribió artículos de prensa, a modo de cartas abiertas, a esos y otros autores. Las putas azuzan al “plumífero” para que revele la entraña literaria de Luciani: “parecía más un escritor en formación que un seminarista, más un fabulador, un hilvanador de cuentos, un imagineiro, que un futuro párroco, un futuro obispo, un futuro Patriarca y cardenal participando en un cónclave inexplicable del que nunca deliró que saldría elegido como Papa” (41-42). El escritor no debía haberse hecho Papa, así como —reflexiona Judas según Borges— el Verbo no debía haber encarnado en Jesús, y de ahí la necesidad de matarlo para corregir la plana.

A la hora de radicar a Luciani en el oficio literario, resulta especialmente significativa una de sus más sublimes actuaciones como hombre de Iglesia en la novela. Acosado por las obligaciones burocráticas y diplomáticas del cargo —literalmente perdido en el dédalo de escaleras y cámaras del Vaticano—, el Papa desoye los consejos de sus edecanes y secretarios y, contra las expectativas de los mismos reyes de España, decide atender a un grupo de catequistas del mundo. Luciani, entregado de corazón al catecismo desde sus tiempos de humilde sacerdocio, se permite un feliz respiro en su vida política, elude los asedios del torvo cardenal Marcinkus y habla a su auditorio con llaneza y sabiduría a propósito de cómo deben ser conducidos los niños por los caminos de la religión. Al término de la sesión, con la idea de enfatizar en lo mucho que se debe apelar

a la sencillez y la gracia personal a la hora de enseñar la fe, el sacerdote escritor se topa con una verdad que no solo sirve como conclusión de la charla sino que lo inscribe a él mismo, con nitidez, en el mundo de las palabras: “El saber contar es una de las mejores cualidades del catequista” (100). Al reconocerse como catequista por excelencia, el protagonista se asume definitivamente como ese “hilvanador de cuentos” que ya apuntaba desde novicio.

La anécdota particular de Albino Luciani, el Papa envenenado al amanecer del 29 de septiembre de 1978, no es otra cosa que una entre las posibilidades de ilustración histórica con que cuenta, para manifestarse, el arquetipo del contador de historias. Dicho de otro modo: si se trataba de contar la historia de un narrador por antonomasia, resultaba oportuno apelar a la figura de Juan Pablo I. Él, mejor que muchos personajes de su época, representa un gesto del que no puede prescindir la literatura: el valor de decir la verdad (o de intentar hacerlo aun a costa de la propia vida, según lo tiene claro el narrador plural de *Plegaria por un Papa envenenado*). La denuncia de la corrupción bancaria vaticana, objeto del último gesto verbal de Albino Luciani —él, con la muerte al cuello, había firmado las destituciones de Marcinkus y toda su caterva de ayudadores—, debe ser entendida, figuradamente, como el gesto con que el escritor, a costa de sí mismo y de su destino, se empeña en gritar la verdad del arte a despecho de las convenciones del resto del mundo. A eso se refiere, justamente, una de las sombras que acoge al Papa difunto en el rincón del infierno en que se amontonan los escritores: “Duele recordar la libertad de escribir” (127). Lo que se escribe con libertad es lo verdadero, y esa es la razón —por lo demás— que lleva a las putas de Venecia a tratar con desprecio al “cobarde” de “pluma triste”, “plumífero” (45), que sucumbe a sus requerimientos narrativos.

Con todo y la evidente carga moral de que está llena toda esa reflexión sobre la escritura, no hay en *Plegaria por un Papa envenenado* nada que se parezca a un juicio moralista sobre la buena o mala literatura, sobre el decir la verdad o el no decirla. Al mismo sótano del infierno —o por lo menos es así en el infierno personal de Luciani— van a dar tanto los escritores exitosos como los fallidos; tanto los verdaderos creadores como los que apenas son eco de palabras ajenas. Igual que en el cementerio de Comala, lo único que se hace perceptible en aquella ultratumba son las voces que, a guisa de íngrimo consuelo, comparten los escritores y pensadores muertos de todos los tiempos y

condiciones: Homero apenas abre la boca, Christophe Marlowe vocifera, alguien recita una estrofa de *La vuelta de Martín Fierro*, allí chilla Galileo Galilei y más acá lo hace Averroes, pero igualmente claman los escribidos mediocres, los que apenas aspiraron a filosofar. A todos los iguala la búsqueda de una página ideal, nunca lograda, de acuerdo con la lógica de la condena impuesta a todos; una condena que tanto describe el castigo post mortem en el universo de la novela como, simbólicamente, la perenne insatisfacción del escritor real: “Escribirás una carta imposible [...] y una imperiosa alegría te arrebatará mientras la escribes, y la carta se incendiará y empezará otra de inmediato y otra alegría inmensa te poseerá, [...] pero se incendiará palabra por palabra ante tus ojos, y sólo recordarás vaga, tristemente, lo que escribiste” (133-134). Quien lo probó lo sabe, como bien escribió Lope de Vega.

A diferencia de los infiernos bosquejados por Rosero en otras de sus novelas —piénsese sobre todo en ese horrible pueblo frío y remoto de *En el lejero* (2003) o en el desolado San José de *Los ejércitos* (2007)—, la última morada del alma de Luciani no es un lugar de expiación; no es un lugar en el que deba practicarse ninguna ordalía. Apenas se trata del lugar en que el escritor, bueno o malo, debe asumir la frustración ineluctable sobre la que se edifica su oficio; porque, como bien sugiere otro de los habitantes del socavón al que va a parar Luciani en la madrugada de su muerte, a todos los escritores corresponde, por igual, revelar su infierno. A fin de cuentas, nunca han estado en otro lugar. Ni el propio Rosero, a pesar de sus plegarias, se ha salvado ni podrá salvarse.

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

{ Novedades }



Revista *Arquitrave*
Manizales, 2014
98 p.

Casablanca la refrita



Casablanca la bella

Fernando Vallejo

Alfaguara

Bogotá, 2013

185 p.

Para examinar la obra *Casablanca la bella*, novela publicada a fines de 2013 por el escritor y figurón Fernando Vallejo, lo haremos en dos momentos. En el primero ofreceremos una síntesis del texto y en el segundo proporcionaremos algunas claves para su análisis e interpretación.

A modo de síntesis

Casablanca la bella permite que el lector se asome a la caótica mente de un narrador (el propio Fernando Vallejo) durante el lapso en que emprende la reconstrucción de una vieja casona situada en Medellín, a la que él denomina Casablanca. Mientras transcurre la obra, tenemos la oportunidad de conocer todo lo que pasa por la cabeza del vate reconstructor, así como todos los avatares que se suceden hasta que la casa queda concluida y —por desdicha— también demolida. En el texto —como ya es tradicional o tal vez repetitivo en el autor—, este apela a una enumeración desordenada de ideas para maldecir todo lo que se le ocurra: los pobres, el fútbol, cualquier cantidad de países del mundo, empezando por Colombia, el lenguaje, la televisión, casi

toda la música, con excepción de algunos cantantes y canciones, la arquitectura y los arquitectos, el cristianismo, el papa actual y los papas pasados, las religiones, el idioma español, ciertos escritores y artistas, cierta poesía, la mujer, los políticos y la política, la ciudad de Medellín, ciertas modas, ciertos usos del lenguaje, ciertos familiares, la ciencia y los científicos, ciertas leyes de la naturaleza, la historia, la vida en la Tierra, Dios, ciertas costumbres nacionales, personajes y personajes locales y de allende las fronteras, el Estado colombiano y sus burócratas, la procreación, la humanidad en general, el universo y la realidad casi entera. Del furor condenatorio vallejiano —y en esto el escritor paisa también es idéntico a cierto tipo de películas “made in Hollywood”, donde uno desde el comienzo sabe quiénes se salvarán y quiénes se perderán— solo se libran los mismos de siempre: los animales, algún familiar o amigo del pasado, alguna canción y la pedofilia (palabra que a Vallejo le suena mal y ante la cual prefiere el vocablo ‘pederastia’). Asimismo, esta sección de “amores” en *Casablanca la bella* es la que permitirá otro aspecto fundamental del texto: la remembranza melancólica de una larga lista de seres, eventos, espacios y cosas del pasado que se fueron para siempre y que ya nunca se recuperarán.

Unas claves para el análisis

Compendiada así la obra vallejiana, quisiéramos apuntar tres aspectos y una conclusión que a nuestro modo de ver deberían tenerse en cuenta a la hora de analizarla y contextualizarla.

El primero es que el protagonista de la novela, más que Vallejo blasfemando, es el tiempo. Como anotábamos, uno de los ejes del texto es el constante recuerdo desconsolado del autor de tantos seres, lugares y episodios del pasado que ya nunca se recuperarán, que se fueron para siempre. Las memorias de Vallejo son la pobre manera que encuentra un ser humano de retener el pasado, así sea empleando para ello fantasmales palabras (y las llamamos “fantasmales” porque desde la obra queda claro que el lenguaje hablado o escrito es una muy precaria forma de retener tan solo una brizna de lo alguna vez sucedido). En *Casablanca la bella* es evidente que el narrador sufre (como todo sujeto de la especie humana) porque no puede recobrar el pasado, porque no puede dar marcha atrás al reloj de la historia, porque no puede detener el tiempo. Y, paradójicamente, ese constante blasfemar vallejiano contra esa temporalidad de la que él no puede evadirse acaba siendo (y no

sé si él se dará cuenta) un modo de orar. Si tomamos en cuenta que orar es hablar con alguna clase de realidad trascendente o distinta a la humana y que al hablar con alguien es perfectamente normal que en algún momento peleemos con él, el blasfemar sólo acaba siendo otro momento de la oración (el instante en el cual insultamos al otro). Quien le pide cuentas a Dios o a otra realidad trascendente a sí mismo, en realidad está orando. Quien le reclama con furia a un Dios o a otra realidad trascendente a sí mismo, en realidad está orando. Así pues, el blasfemar vallejianos acaba siendo un orar rabioso ante un interlocutor incierto, la insistente lamentación por el irrecobable pasado (que además, por su repetición sucesiva, pareciera una letanía) no es otra cosa que un ruego insultante o injurioso ante algo o alguien para que el tiempo se detenga o para que de algún modo el pasado se rescate. El furor vituperador de Vallejo acaba siendo anhelo de eternidad, en tanto es en ella donde pasado, presente y futuro se reencuentran. *Casablanca la bella* (y reiteramos la paradoja del asunto en alguien que hace gala de su misoteísmo u odio a Dios) acaba siendo añoranza por algo que sea permanente, nostalgia de una casa que no se caiga porque está fuera del tiempo, *saudade* de Dios y lo eterno.

El segundo aspecto a señalar en la novela de Vallejo es su carácter caprichoso y el hecho de que la mayoría de las veces no ofrezca justificaciones válidas para sus aseveraciones. Así como los niños pequeños, cuando afirman o hacen algo y se les pregunta cuál es la razón para su decir o su obrar, sencillamente responden “porque sí”, ese mismo “porque sí” es la mayoría de las veces el gran argumento vallejianos. Muy rara vez el escritor paisa esgrime una argumentación mínimamente coherente acerca de algo. No le gustan Mozart ni Bach y la razón es “porque sí”. Es pecado mortal emplear rima asonante en vez de consonante y la razón es “porque sí”. La Madre Teresa de Calcuta es malvada “porque sí”. La letra ñ en el idioma español le parece fea “porque sí”. En la categoría de música solo entra lo que le gusta a Vallejo y la razón es “porque sí”. Vallejo (como uno de esos bebés que se creen omnipotentes, a decir de Freud) se limita a declarar sus deseos como ley del universo “porque sí” y basta tan sesudo argumento para apuntalar sus tesis, no se necesita más; su texto pretende establecer nuevas reglas para el mundo, negarlo todo o desrealizarlo todo; nada importa que varias veces se hagan afirmaciones en contra de evidencias empíricas porque por algún incomprensible motivo él se encuentra —a diferencia de los demás

mortales— excusado de entregar pruebas para lo que opina. Por supuesto, él podría argüir que *Casablanca la bella* es arte y que, como él mismo lo aclara en alguna parte de su mismo libro, el arte se hace para impresionar y provocar emociones, y no para ser entendido. Esta podría ser una justificación aceptable para sus arbitrariedades, pero como lector creo que uno esperaría que un ícono cultural como Vallejo vaya más allá de simplemente emular cualquier estrellita de la farándula que en una entrevista declara lo que a su juicio está *in* y lo que está *out*. Es obvio que una novela no es un tratado filosófico, pero en estas niñadas vallejianas se siente que el autor queda en deuda, que bien podría haber sido un poco más explícito o generoso.

Un tercer aspecto a considerar en *Casablanca la bella* hace necesaria una breve digresión. Hay un capítulo de la quinta temporada de *Los Simpsons* llamado *Bart Gets Famous* (que en la versión en español se tradujo como *Bart se hace famoso*). La historia en cuestión trata de que cierto día Bart consigue la fama en los medios de comunicación a partir de decir “yo no fui” en cierta escena de una comedia. De allí en adelante, en todo momento Bart repite el mismo sonsonete de “yo no fui” en infinidad de lugares, programas y eventos, en medio de la hilaridad colectiva de quienes lo escuchan; no obstante, en cierto momento el público empieza a reírse cada vez menos de aquellas palabras de Bart, y el descenso en popularidad llega hasta un día en que ya nadie se ríe del “yo no fui” bartiano y la industria mediática simplemente lo echa. Curiosamente, esa fue la sensación que me dejó *Casablanca la bella* de Vallejo. La estrella Vallejo-Bart se ha hecho muy famosa con ciertas expresiones, y en todas partes le aplauden por proporcionar —con leves variaciones— la misma función. Ahora en *Casablanca la bella* vuelve a exclamar su “yo no fui” y causa gracia, pero muchísimo menos que en el pasado. El libro tiene algunos buenos chistes o apuntes de “Bart Vallejo”, pero se siente repetitivo. Se acaba la novela y uno como lector se queda esperando una revelación que nunca ocurre. En alguna nota de prensa, Julio César Londoño despotricaba del pintor Fernando Botero diciendo que el artista antioqueño se repite a sí mismo desde hace décadas sin pena ni gloria, pintando una y otra vez el mismo cuadro; por esa razón, Londoño llamaba “tortero” a Botero, es decir, el pintor paisa se limitaría a hacer cuadros como ciertos panaderos hacen tortas. ¿Por qué, después de leer *Casablanca la bella*, uno también piensa que Vallejo ha ingresado en su fase tortera?

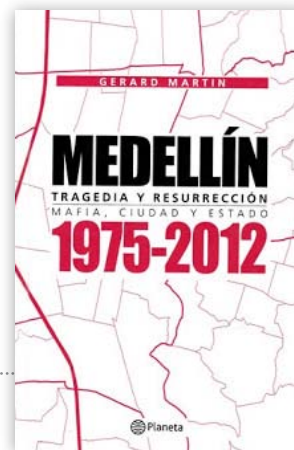
Ahora permítaseme una segunda digresión pop. Después de que el señor George Lucas completó su trilogía de películas *Star Wars* en 1983, vinieron otros tres largometrajes que este cineasta norteamericano también imaginó dentro del mismo universo narrativo que había descrito en sus tres primeros filmes y que fueron lanzados entre 1999 y 2005. Como se recordará, antes de ser vistas en pantalla cada una de esas tres nuevas películas, entre el público se generaba una tremenda expectativa a la cual, una vez estrenadas, solía seguir una desilusión más bien generalizada. El listón tan alto de la primera tríada de películas de Lucas nunca fue alcanzado por su nueva hornada de filmes, y en cambio quedó la sensación de que — pese a que las cintas de 1999 a 2005 eran superiores a las completadas en 1983 en términos de efectos digitales— el encanto original ya se había perdido. El segundo trío de películas de Lucas — para hablar en términos muy colombianos— se sentía como un recalentado o refrito del primer trío. No más. Pues bien, algo semejante — aceptando las necesarias diferencias entre uno y otro caso— ocurre con *Casablanca la bella* de Fernando Vallejo. Si uno recuerda buena parte de sus obras anteriores, una nueva entrega de nuestra *vedette* literaria genera grandes expectativas, pero cuando tenemos la oportunidad de leerla, nos quedamos con la misma sensación que nos dejaban los filmes de Lucas posteriores a 1999; para ser precisos, en *Casablanca la bella* Vallejo se ofrece a sí mismo como un recalentado, estamos delante de un refrito.

Para concluir, anotemos que *Casablanca la bella* no está al nivel de otras obras del mismo Vallejo como *El desbarrancadero* o alguna de sus narraciones de *El río del tiempo*. En el conjunto de la obra de Vallejo, *Casablanca la bella* significa lo mismo que en la totalidad de la obra de García Márquez significó *Memoria de mis putas tristes*: redundancia, reiteración, cansancio (y, por cierto, el juicio sobre esta novela del celeberrimo costeño lo hace Antonio Caballero en un texto que leí hace tiempo, del cual no quiero acordarme, pero con el cual estoy completamente de acuerdo).

Campo Ricardo Burgos López (Colombia)



Medellín. Tragedia y resurrección



Medellín. Tragedia y resurrección. Mafía, ciudad y Estado 1975-2012
Gerard Martin
Planeta
Bogotá, 2012
635 p.

Este libro merece mejor suerte de la que ha tenido hasta el momento: en la manera en que lo ha recibido la academia y el público en general, en su difusión y comercialización, en la corrección del texto y en su edición. Un año después de su lanzamiento, no ha sido todavía objeto de reseñas en revistas ni en Internet —quien escribe las buscó en vano—, el libro es conocido solo por especialistas, y las principales bibliotecas de Bogotá, con excepción de la Luis Ángel Arango, no tienen ejemplares de él. ¿Se debe esto a que el problema que trata es de carácter local? Quizá lo piensan así quienes solo han leído el título, pero la tragedia en cuestión es la de toda Colombia en las últimas décadas, concentrada en el espacio. ¿La culpa del silencio la tienen la extensión y el formato del libro? Es posible, pues casi 600 páginas de texto impreso en un tamaño de letra diminuto —tal vez unas 800 páginas en un tamaño legible— pueden desanimar a más de un aspirante a lector. ¿La razón se encuentra en el elevado precio del volumen? Es probable: no es fácil entender cómo un libro patrocinado por la Alcaldía de

Medellín e impreso en papel periódico por una editorial grande pueda costar 92.000 pesos. En lugar de resolver este pequeño misterio, las líneas que siguen intentarán mostrar por qué *Tragedia y resurrección* no debe ser condenado al olvido tan rápidamente.

El libro es el resultado de una investigación del sociólogo holandés Gerard Martin, especialista en problemas urbanos colombianos. Su tema: el resurgimiento de Medellín después de haber alcanzado niveles de violencia inauditos al final de los años ochenta y principios de los noventa. Para entender tanto la naturaleza como los orígenes de la tragedia, Martin amplió hacia el pasado su marco cronológico. Esto explica la estructura del libro. Las siete partes en que están clasificados sus veintidós capítulos —además de un preámbulo (Alonso Salazar), un prefacio (Daniel Pécaut), un prólogo y un epílogo (el autor)— pueden agruparse en dos mitades de extensión más o menos equivalente. La primera incluye las partes primera a tercera (capítulos 1 a 9). Podría decirse que es la historia de la tragedia propiamente dicha, precedida por dos capítulos (los dos primeros) sobre el desarrollo urbano de la ciudad. La segunda mitad, que va de la cuarta parte a la sexta (capítulos 10 a 19), estudia la resiliencia¹ de ciertos sectores de la sociedad civil local y las reformas institucionales de diferente tipo y nivel que permitieron empezar a salir del abismo. Si bien es cierto que el libro aspira a mostrar a otras urbes cómo surgen problemas como los de Medellín, “casi sin anunciarse, y cómo, después, se vuelven casi imposibles de superar” (p. 19), no estamos ante un manual de autoayuda para ciudades: el autor muestra claramente los tropiezos y las marchas atrás de la mejoría. Esto se ve con nitidez en la séptima y última parte, “Calma y recalentura” (capítulos 20 y 21), el verdadero epílogo de una historia sin final feliz.

En estas condiciones, el título reduce la complejidad de la investigación.² Más que un descenso a los infiernos con salvación ulterior, el libro muestra las variaciones periódicas en la temperatura de las llamas sobre las cuales se ha “asado” la ciudad en las últimas décadas. Las nociones de “calentura” y “recalentura”, propias de Medellín y utilizadas por el autor, son tal vez más aptas para explicar los problemas tratados, pues no debe olvidarse lo obvio: la ciudad nunca murió. Por esta sencilla razón, el subtítulo del libro —Mafia, ciudad y Estado 1975-2012— es más preciso que el título, así no sea tan comercial. Incluir en él el marco temporal es un acierto. *Victima de la globalización. La historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia* del historiador norteamericano James Henderson —otro gran libro

sobre la historia reciente del país, publicado casi al mismo tiempo que el de Martin— llega por otras vías y sin saberlo a la misma conclusión cronológica, conclusión que deberían tener en cuenta todos los encargados de currículos universitarios y de libros de texto escolares: los años setenta marcan un antes y un después. Y no solo eso. Ya lo dice Daniel Pécaut en el prefacio: el narcotráfico ha sido visto con demasiada frecuencia como el telón de fondo del “conflicto”, pero es mucho más: es un pulpo que empuja con sus tentáculos a todos los contrincantes.

En este sentido, *Tragedia y resurrección* es un antídoto al sentimentalismo tanto de signo negativo como de signo positivo. Medellín ha sido una ciudad excluyente y la “segregación socio-espacial” alcanza hoy en día niveles históricos.³ Sin embargo, la explosión demográfica, la falta de regulación y el comportamiento de la “oligarquía” no son suficientes para explicar el grado de descomposición social que ha tenido esta ciudad. Lo prueba la comparación con los casos de Bogotá —que el autor conoce de primera mano—⁴ y Cali: la máquina infernal se puso en marcha cuando se encontraron la desigualdad social y espacial, y la precariedad institucional con las oportunidades que brinda el narcotráfico. Así como hay una dosis para los sentimentales pesimistas, la hay también para los optimistas: si el problema es tan complejo, la solución no puede depender solo del urbanismo de los alcaldes Fajardo y Salazar, así se trate de “urbanismo social”. La arquitectura no puede derrotar la delincuencia (p. 533). Tal vez esto explica la cita que abre el libro, tomada de la traducción de *Cándido* de Voltaire publicada por la Universidad de Antioquia en plena recalentura (2011): “¿Qué es el optimismo?, decía Cacambo. ¡Ay! —dijo Cándido—, es la rabia que nos lleva a decir que todo está bien cuando estamos mal”.

En lo que tiene que ver con las fuentes utilizadas, su variedad es mayor en la segunda mitad que en la primera. Del capítulo 1 al 9, Martin se apoyó sobre todo en investigaciones de historiadores, periodistas, sociólogos y politólogos colombianos y norteamericanos, así como en las memorias de algunos protagonistas. A partir del capítulo 10, otros tipos de fuentes complementan las anteriores con más frecuencia: entrevistas hechas por el autor, publicaciones periódicas, leyes, decretos, actas del Concejo... Esta ampliación no modifica en nada la estructura del libro, eminentemente cronológica, lo cual no significa que estemos ante una narración lineal: Martin trenza con habilidad varios hilos temporales, pasa del nivel local al nacional y viceversa, y se detiene para analizar con calma problemas específicos

—en secciones de capítulos o en capítulos enteros—. El resultado es un texto denso que combina narración y análisis; una cronología detallada de los años en los que una ciudad relativamente tranquila se convirtió en una de las más violentas de la Tierra; y una genealogía de nuestro bajo mundo y también de los hombres y mujeres que lo combatieron de diferentes maneras y buscaron soluciones a los problemas de Medellín.

Por todas las bondades inherentes al proyecto, es necesario criticar con severidad el trabajo de corrección de estilo y de edición del libro. En el epílogo, Martin indica que escribió el texto original en “mi precario español” —empresa loable, pues esta es su tercera o cuarta lengua—. Agradece, además, a seis personas por haber hecho correcciones (p. 560), pero el lector queda con la impresión de que faltó coordinación entre ellas, pues los errores son frecuentes. La siguiente frase clave puede servir como ejemplo: “Sin embargo, fue la entrada en el tráfico de cocaína, con sus enormes y abruptas ganancias, lo que realmente provocó un relieve [sic] en el bajo mando [sic] de la ciudad durante la segunda parte de los setenta, y la imposición de una nueva generación de criminales...” (p. 77). No hay que hacer mucho esfuerzo para saber que el autor está hablando de un “relevante en el bajo mundo”, pero este esfuerzo, y muchos otros, debieron haberlos hecho los correctores: en Estados Unidos en los años setenta la cocaína no se consumía como si fuera “Don Perignon y Belga caviar”, sino como champaña Dom Pérignon o caviar de beluga (p. 76); durante el gobierno de López Michelsen, el Banco de la República no abrió una “ventana siniestra”, sino algo más pequeño: una ventanilla (p. 96); como su sigla lo indica, el poderoso DIM —hablando de resurrecciones— no es el “Independiente Deportivo Medellín” (p. 123)...

Tratándose de la división de “negocios corporativos” de Planeta, los editores debieron haber puesto más atención a este negocio. Las notas al final del capítulo 3 están desfasadas desde la número 16. El lomo del volumen y la página legal ofrecen títulos alternativos, en su orden: *Medellín. Entre tragedia y resurrección y Medellín. Tragedia [sic] y resurrección*. En el caso de ciertas citas, por ejemplo la de Roberto Gaviria (p. 77), se nota que hubo doble traducción: del antioqueño al inglés y luego del inglés al español. El resultado parece el doblaje de un documental de Discovery Channel y hubiera podido evitarse con un poco más de investigación editorial o con la ayuda de un traductor profesional. Conclusión: hay que hacer de nuevo el trabajo editorial. Algunas propuestas: mezclar con el prólogo el corto y esclarecedor apartado autobiográfico del autor

que aparece en el epílogo; fundir la primera parte (capítulos 1 y 2) y la última (capítulos 20 y 21) con el núcleo del texto (las dos mitades descritas, capítulos 3 al 19) para reducir su extensión y hacerlo más equilibrado: mientras la primera parte cubre unos cuatro siglos, la última cubre unos cuatro años; cambiar las notas al final de cada capítulo por notas de pie de página; poner en las notas más referencias precisas y menos información adicional, sobre todo en los capítulos 14, 15, 18, 19, 20 y 21; sacar las tablas, gráficas, fotos y mapas de los anexos en los que quedaron relegadas y ponerlas a dialogar con el texto; publicar el libro en dos volúmenes en lugar de uno. Tal vez es mucho pedir, pero \$92.000 ya fue mucho pedir.

No hay duda de que este libro amerita una segunda edición y ojalá muchas más —de ahí tantas críticas y sugerencias—. Estamos ante un trabajo que llena los requisitos indispensables para convertirse en referencia obligada en los años por venir. A diferencia de tantos peregrinos intelectuales que vienen a estas tierras a confirmar prejuicios y fantasías concebidas antes de comprar el pasaje, Gerard Martin se dejó sorprender por la ciudad y quiso y quiere a su gente —muchos nombres propios aparecen en el epílogo—. Una ciudad es un espacio, desde luego, pero es, sobre todo, la vida de las personas que en ella se cruzan a diario. Para entenderla no basta leer toda la bibliografía disponible. Hay que parcharse con la gente, meterse en sus zapatos y recorrer las calles, los parques, las tiendas, las iglesias, las fábricas, los rumbeaderos, los pasillos del Concejo y la Alcaldía, y todo el espectro de barrios, desde los más pobres hasta los más ricos. Este holandés errante lo ha hecho con más empeño y atención que la gran mayoría de los que vivimos o hemos vivido en esta ciudad tan exigente y tan generosa, tan llena de muerte, pero al mismo tiempo tan llena de vida. Por esta sola razón su libro merece más atención de la que le hemos prestado.

Carlos Camacho Arango (Colombia)

Notas

¹ “Acá lo utilizamos [el término] conforme al *resilience* usada [sic] en las ciencias sociales anglosajonas para nombrar la capacidad de recuperarse rápidamente de condiciones difíciles”, p. 257 (nota 2).

² Parece tomado del prefacio de Alonso Salazar a un libro editado por Gerard Martin, en el que se refiere a las dos esculturas de paloma del artista Fernando Botero en el parque San Antonio: “Ambos pájaros son hoy una sola obra que pareciera pensada para representar la tragedia y resurrección de Medellín”, p. 305.

³ “El Informe de Inequidad Urbana en América Latina, que se divulga hoy, revela que de 18 países en la región, Colombia encabeza los índices de inequidad urbana, con el agravante de que el problema va en aumento en todas sus ciudades, comenzando por Medellín”. Ciudades colombianas: más desiguales, *El Espectador*, 8/10/2013.

⁴ “En su momento más intenso, la tasa de homicidio en Bogotá alcanzó el 20% de la de Medellín”, p. 493 (nota 63).

Los ríos y el mar

Una muerte muy dulce

Simone de Beauvoir

Edhasa

Barcelona, 2003

160 p.

Un mar de muerte

David Rieff

Debate

Barcelona, 2008

152 p.

En la punta del lápiz

Carolina López Jiménez

Cámara de Comercio de Medellín

Medellín, 2013

116 p.

Una mujer de setenta y siete años resbala en el baño. Se arrastra durante dos horas hasta alcanzar el teléfono. El dictamen médico en un principio es alentador: nada grave, la caída solo lastimó el fémur. Años después, otra anciana visita al facultativo. Con antecedentes de cáncer, en su caso nada motiva la esperanza. Hay una tercera paciente. De ella sabemos de entrada que sufre una enfermedad neurológica degenerativa: vive borracha a pesar de no probar gota de licor. No, no voy a hablar aquí de las deficiencias del sistema de salud colombiano. Lo voy a hacer de los hijos de las señoras, de su sinceridad. Pero antes devo de quién son madres las damas de las primeras líneas: Simone de Beauvoir, David Rieff y Carolina López Jaramillo, en orden. Quizá valga la pena ahondar un poco en los datos biográficos de los dos últimos —la autora del *Segundo sexo* es, creo, suficientemente conocida—. Rieff es un periodista norteamericano cuyo trabajo ha gravitado alrededor de los conflictos bélicos internacionales. López Jaramillo es publicista y miembro del colectivo artístico El Deseo.

Una muerte muy dulce, *Un mar de muerte* y *En la punta del lápiz* relatan el ocaso de tres mujeres. Los dos primeros culminan con el óbito —extinción es el vocablo empleado una y otra vez por Rieff— de las protagonistas. El tono y el enfoque los emparenta. Beauvoir y Rieff ven el lento desmoronamiento físico de sus madres a causa del cáncer. Ambos cuestionan la asimétrica relación del enfermo con el galeno. Las diferencias

son también reseñables: la señora Beauvoir muere sin saber qué la aqueja; las hijas deciden callar la verdad para no hacerle insoportables los últimos días. Por el contrario, a Susan Sontag, la madre de David, desde el principio todo sueño le es arrebatado. Ni siquiera los tratamientos paliativos son eficaces. Beauvoir rememora con distancia, sin por ello caer en la indiferencia; Rieff ahonda ante todo en los resortes de la personalidad de la brillante ensayista, casi no le interesan los acontecimientos. En el camino intermedio, y presentado con el rótulo de novela, el libro de López Jaramillo versa sobre el colapso de las facultades de la abogada Matilde Díaz. No se limita a ser un inventario de calamidades. Cuenta, además, el florecimiento de las hijas de la enferma, prestando especial interés a Caliza, el evidente trasunto de la autora.

En la punta del lápiz obtuvo el primer puesto en el XI Concurso Nacional de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín. El jurado, compuesto por Camilo Jiménez, Pedro Mairal, Pilar Quintana y Reinaldo Spitaletta, resaltó la frescura y los recursos estilísticos de la obra. La limpieza de la mirada y la honestidad son los ingredientes esenciales del discurso narrativo. López Jaramillo logra mostrarle al lector los pequeños dramas del trato siempre conflictivo de los hijos con los padres. Mientras Matilde Díaz pierde la lozanía, Caliza y Karina descubren las fascinantes contradicciones del mundo: los primeros amores comparten espacio con el hallazgo de las pruebas de la infidelidad paterna. Las chicas son ingenuas, sobre todo Caliza. Esa candidez, no obstante, aumenta la verosimilitud de la historia. El lector no puede reprimir una sonrisa cómplice al conocer los malos versos que le envían a la muchacha sus pretendientes. El texto, a veces, adquiere rasgos de diario personal: hay dibujos, fragmentos de ensayos, poemas. Incluso, así en apariencia no venga a cuento, dardos al presidente del corazón firme y la mano grande.

El resonante éxito comercial de *El olvido que seremos* abrió una franja de interés público en el duelo y las maneras de enfrentarlo. A lo mejor la necesidad nacional de exorcizar los fantasmas del dolor —no estoy seguro de la pertinencia del término exorcismo para hablar de la tragedia colombiana— posibilita las enormes ventas de obras con este cariz. Bien vale la pena aludir, amén del fenómeno editorial de Abad Faciolince, a los de Carlos Framb y Piedad Bonnett. *Del otro lado del jardín*, el polémico relato del suicidio asistido de la madre de Framb, y *Lo que no tiene nombre*, la bitácora de la derrota del hijo pintor de la poeta de Amalfi, con un cuatrienio entre uno y otro, alcanzaron la cima en las listas de los más vendidos. Cualquiera entiende las

razones para verter el llanto en letras de molde. Al fin y al cabo, los psicólogos resaltan las propiedades curativas del lenguaje. Dice Joan Didion, citada por Rieff: “narramos para comprender”. Las razones del lector no son, por el contrario, tan claras. A la hora de sumergirse en sus meandros, los testimonios reclaman una actitud peculiar, exigen altas dosis de respeto. En consecuencia, la destreza artística cede ante la crudeza del hecho. La crítica literaria, a simple vista, parece de mal gusto, frívola. ¿Quién diablos piensa en ejercerla cuando dialoga con trabajos de esa naturaleza? ¿Cómo ponderar y valorar un alarido? El silencio es la única alternativa ante la pérdida del ser querido de alguien. Si usted ha asistido a un funeral, sabe cuán fútiles resultan las voces de aliento.

En la punta del lápiz, a pesar de partir de la enfermedad de la madre de Carolina López Jaramillo, acierta en la escogencia del género literario. Ficción anclada en la realidad, la propuesta narrativa se libera de las ataduras. Lejos de la maestría, la opera prima de la literata educada en Armenia —ciudad construida en la memoria de Caliza con retazos de odio y amor— no busca palmaditas en la espalda. Se somete al examen y no lo reprueba, algo de por sí meritorio tratándose de un libro laureado. Un paréntesis casi forzoso: los concursos literarios, el único camino del escritor desconocido para dejar de serlo, pierden credibilidad. Si no me cree, vaya y ojee *Disturbio* y *Olfato de perro*, novelas premiadas por el Ministerio de Cultura. El certamen de la Cámara de Comercio de Medellín, pasando por alto el pugilato entre Alberto Salcedo y Joseph Avski, conserva el prestigio cosechado por ser el primero en valorar la prosa de Fernando Molano y refrendar las de Ramón Illán Bacca y José Libardo Porras.

La redondez de las formas femeninas fue y es símbolo de la vida. No en vano los pueblos prehispánicos llamaban madre a la tierra. La sociedad occidental, judeocristiana hasta la médula, venera en María a la mujer desprovista de carne y sexo, hecha de suspiros y de palomas. La finitud de la empresa humana se comprueba con el fallecimiento de la progenitora. En el cuerpo desnudo de la suya, Beauvoir vio marcados los estragos de la enfermedad y el tiempo. La conmoción para las hijas de Matilde Díaz llegó con la incapacidad de esta de soplar hasta desenrollar un pito. El visceral apego a la existencia de Susan Sontag llena de lágrimas los ojos de Rieff. Quizá quien entra al sepulcro, al menos eso pensé en ciertos pasajes de los testimonios aludidos, regresa al vientre materno primordial.

Ángel Castaño Guzmán (Colombia)

Novedades



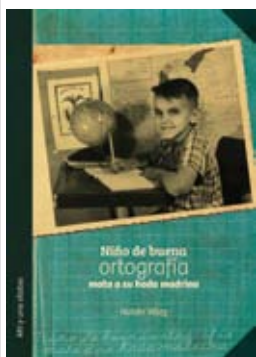
Exilio
Antología poética
El odiado de Harold
Alvarado Tenorio
Ediciones Exilio
Bogotá-Zapatoca
-Santa Marta, 2014
58 p.



Poemas en el arte
Sistema de Bibliotecas
y Facultad de Medicina
U. de A.
Medellín, 2014
87 p.



La casa en el barrio
Emperatriz Muñoz P.
Editorial Universidad
de Antioquia
Medellín, 2013
197 p.



*Niño de mala ortografía
mata a su hada madrina*
Rubén Vélez
Sílabas Editores
Medellín, 2014
301 p.

 *mujer
es un beso
y también es un museo*



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

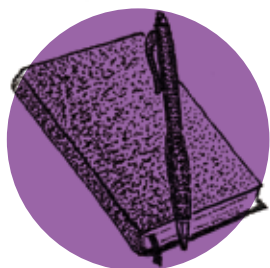
mua[®]
Museo Universidad de Antioquia





EMISORA CULTURAL UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Escúchenos en:



Medellín 1410 AM



Occidente 90.6 FM



Magdalena Medio 94.3 FM



Suroeste 100.9 FM

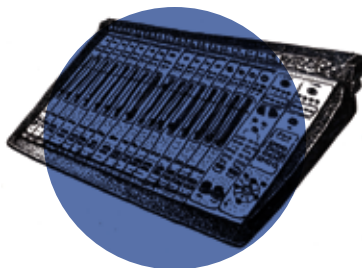
Somos la voz
de la Universidad



Urabá 102.3 FM



Bajo Cauca 96.3 FM



Oriente 103.4 FM



Medellín 101.9 FM

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



Emisora
Universidad de Antioquia

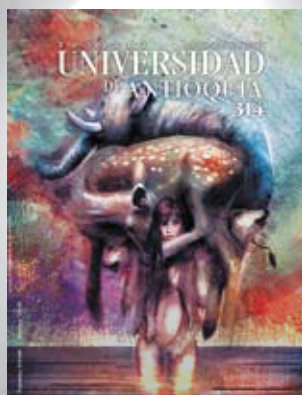
101.9 FM - 1.410 AM





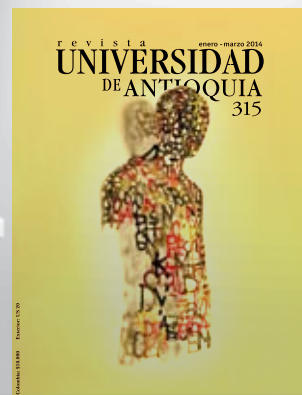
313

- * 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



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



Número anterior 315

- * Literatura brasileña
- * San Basilio: la historia de una maravilla
- * Leo Matiz, poeta de la vida
- * Francisco Lopera: el cazador de olvidos
- * Poder, arquitectura y tectónica
- * Crónica de un salto al vacío
- * Europa'13

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

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

ISSN 0120-2367

