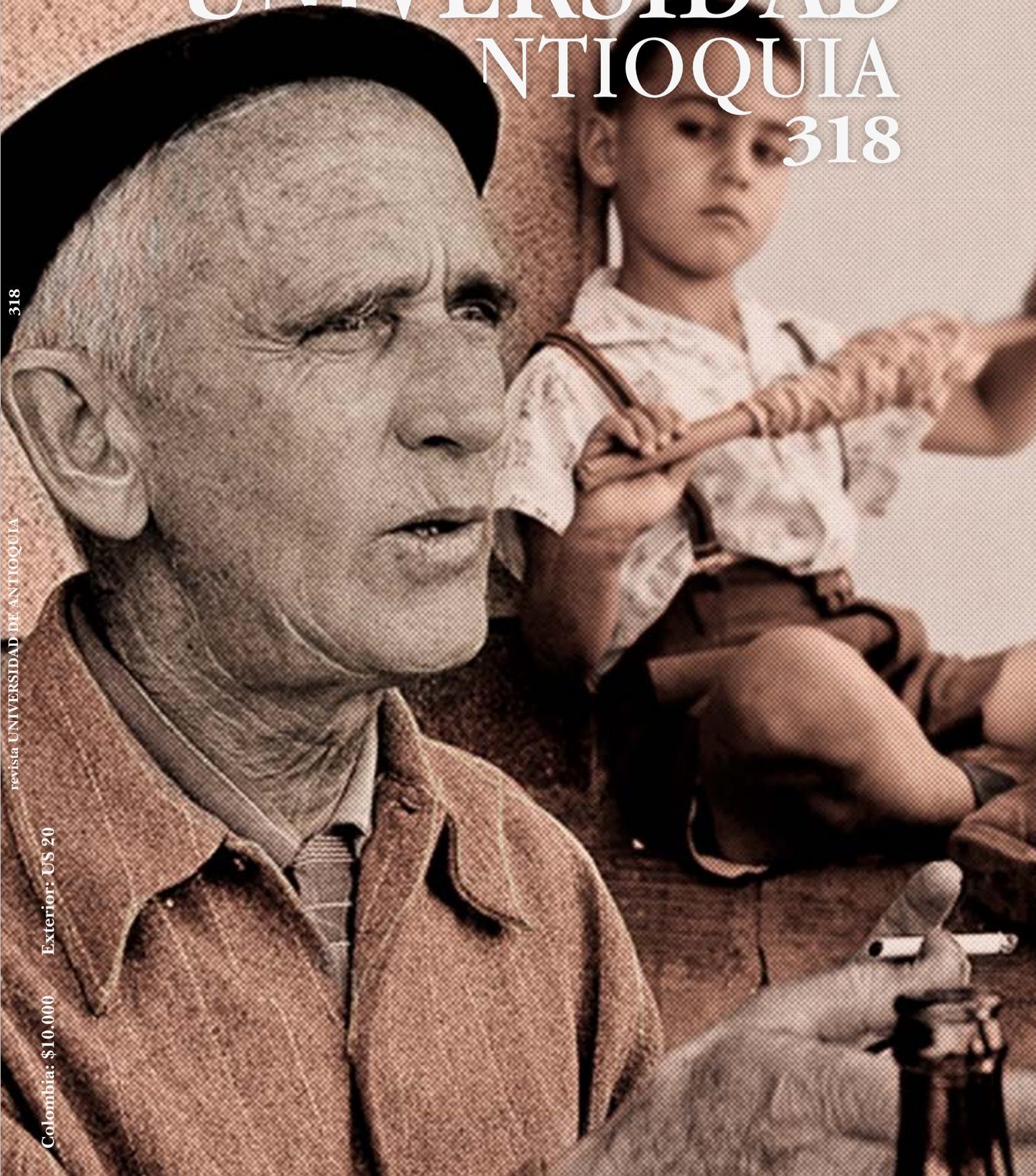


r e v i s t a

octubre - diciembre 2014

UNIVERSIDAD ANTIOQUIA 318



318

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Exterior: US 20

Colombia: \$10.000

 *mucha*
es un beso
y también es un museo



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


Museo Universidad de Antioquia





Mola (etnografía)
Colección MATP - MUUA
(Museo de Artes y Tradiciones Populares - Museo Universidad de Antioquia)
Cultura Gunadule, Antioquia, Colombia

Contenido 318

OCTUBRE - DICIEMBRE 2014



Portada
Fernando González y Jorge González,
hijo del dueño del café Georgia.
Guillermo Angulo© (1959)

4 MINÚSCULAS 

 EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Especial

14 Un pensador poeta
Fernando González

16 Poema
Pensamientos de un viejo
José Manuel Arango

18 Cartas
El remordimiento
Fernando González - Alfonso González

22 De las libretas
de Fernando González

26 Presente Invisible Brujo de "Otraparte"
Gonzalo Arango

29 Ensayo
Un filosofar antioqueño
Jaime Vélez Correa S.J.

34 Metafísica del amor y existencialismo
El Viaje a pie de Fernando González
Claude St-Jacques

41 Fernando González. El filósofo aficionado
Joseph Avski





FRAGMENTOS A SU IMÁN

Libros

75

Ernest Hemingway construye su propia voz. Reflexiones sobre un escritor adolescente
David Lara Ramos

81

Cuento

Un amor robado
Elkin Restrepo

85

Poesía

Flóbert Zapata

88

Arquitectura

El espacio público en el centro de Medellín
Luis Fernando González



El espacio público
en el centro de Medellín

D



LA MIRADA DE ULISES

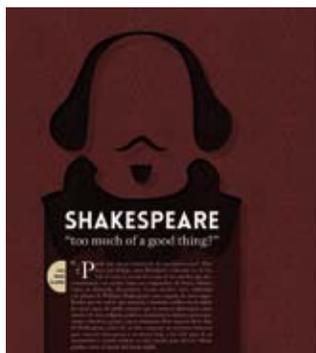
Cine

96

The Grandmaster: un modelo para armar
Juan Carlos González A.

102

Luis Buñuel. Certeza de lo imborrable
Santiago Andrés Gómez



RESEÑAS

108

Química₂ + Fábula₄ → Breaking⁻¹ Bad⁺³
Carlos Andrés Salazar Martínez

111

El sol es siempre igual
Luis Germán Sierra J.

113

La región vacía: el infierno tan temido
Guadalupe Isabel Carrillo Torea

115

Temporal: padre admirado, padre odiado
Wilson Orozco

48

Poesía

Harold Alvarado Tenorio

52

Ensayo

Shakespeare,
"Too much of a good thing?"
Lina María Aguirre

58

Contra Wagner
Pablo Montoya Campuzano

64

Mujeres compositoras
Darío Valencia Restrepo

68

Encuentros con personajes ilustres
reconstruidos en la ancianidad
por la nostalgia y la soledad
H. C. F. Mansilla





REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador:
Alfonso Mora Naranjo
Rector:
Alberto Uribe Correa
Vicerrector general:
John Jáiro Arboleda
Secretario general:
Luquegi Gil Neira

Director:
Elkin Restrepo
Asistente de dirección:
Janeth Posada Franco
Diseñadora:
Luisa Santa
Auxiliar administrativa:
Ana Fernanda Durango Burgos
Corrector:
Diego García Sierra
Comité editorial:
Jairo Alarcón, Carlos Arturo Fernández,
Patricia Nieto, Juan Carlos Orrego,
César Ospina, Margarita Gaviria,
Luz María Restrepo, Alonso
Sepúlveda, Nora Eugenia Restrepo,
Carlos Vásquez.

Impresión: Imprenta Universidad
de Antioquia, Medellín, Colombia
Correspondencia y suscripciones:
Departamento de Publicaciones,
Universidad de Antioquia
Bloque 28, oficina 233,
Ciudad Universitaria
Calle 67 N.º 53-108
Apartado 1226, Medellín, Colombia
Tel.: (574) 219 50 10, 219 50 14
Fax: (574) 219 50 12
revistaudea@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



Inutilidad de la guerra

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

Probablemente más gente habla hoy en contra de la guerra que nunca antes en la historia. La guerra entendida en un sentido general, no solo la que aqueja a Colombia, sino la que puede afectar a cualquier territorio. Hay argumentos de todo tipo: morales (la guerra genera sufrimiento y muerte), legales (estimula todo tipo de crímenes), económicos (cuesta, y mucho), diplomáticos (es desestabilizadora y acaba con el bienestar), etc. Sin embargo, parece brillar por su ausencia uno de los argumentos más contundentes, a pesar de que resulte uno de los evidentes si se observa la historia del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Y este argumento es simplemente que una victoria militar cada vez sirve menos para conseguir objetivos no militares. Esto es, que la guerra en sí es cada día más inútil.

Lejos están los tiempos en que dos naciones podían enfrentarse a cañonazos hasta que una de las dos caía agotada y tiraba

la toalla. Y sin embargo, la imagen instalada en el imaginario moderno es la del “todo o nada”: Napoleón rindiéndose luego de Waterloo y exiliándose en la isla de Santa Elena. O el Tratado de Versalles en 1919, cuando los emisarios del Káiser alemán —sin posibilidad de negociación a pesar de que sus ejércitos llegaron a estar a solo 120 kilómetros de París— tuvieron que aceptar toda la responsabilidad moral y económica de la Primera Guerra Mundial; un tratado abusivo que facilitó, gracias al resentimiento y la pobreza que creó, la toma del poder por los nazis catorce años después.

La primera guerra contemporánea es realmente Vietnam. La avasallante superioridad militar de Estados Unidos y el que este ganara la mayoría de las batallas no fue suficiente ante la resiliencia de un enemigo mucho más débil que no solo volvía a atacar luego de cada golpe, sino que ampliaba constantemente su apoyo, dentro y fuera de Vietnam. La guerra se hizo imposible de sostener para el país más grande, y no solo por la creciente oposición dentro de Estados Unidos o por los costes económicos, sino, ante todo, porque el Vietcong había pasado de ser mirado con desconfianza a ser cada vez más popular entre los campesinos de Vietnam del Sur, gracias a los abusos de las tropas del gobierno survietnamita y sus aliados. Como dice el exmarine y escritor William Ehrhart: “Sus casas habían sido destrozadas, sus pollos asesinados, su arroz confiscado... Aunque no existieran partidarios del Vietcong en una

comunidad antes de que fuéramos allí, es seguro como el infierno que ya los había cuando nos íbamos”.

Y ese patrón —ser el más fuerte militarmente no implica ganar— sigue profundizándose en las guerras siguientes, hasta el punto de que, a menos de que haya ya un gobierno cuya legitimidad se tambalee desde antes de la guerra o una diferencia gigantesca en el tamaño de los adversarios —como en las invasiones de Granada y Panamá—, hoy solo se puede negociar cuando existe una derrota parcial. En cambio, cuando un bando es derrotado de forma total, las posibilidades de una paz duradera disminuyen, porque la guerra tiende a fragmentarse en mil focos y la radicalización vuelve imposible la negociación.

Ejemplo de lo primero es la guerra de Bosnia-Herzegovina en los noventa: el gobierno serbio fue forzado a negociar, lo que llevó a que varios de sus líderes fueran juzgados por algunos de los más atroces crímenes de guerra de la época contemporánea. El ejemplo más obvio de lo segundo es, por supuesto, Iraq. Desde el momento en que Estados Unidos disolvió el gobierno y el ejército iraquíes en lugar de forzarlos a hacer cambios profundos, una victoria clara se hizo imposible, y en el país que tenía el gobierno más secular del mundo árabe surgieron grupos radicales que ya no consideran aceptable ningún resultado que no sea imponer un único culto global. O podría hablarse también de Israel, que en setenta años ha ganado —o empatado— numerosos conflictos

militares, pero cuya existencia a largo plazo sigue estando todo menos garantizada, pues la falta de acuerdos ha llevado a la radicalización en ambos lados.

Los humanos tendemos a buscar ejemplos para reforzar nuestras creencias, hasta el punto de crear normas a partir de excepciones si eso las ayuda. No en vano, la guerra más instalada en la imaginación contemporánea es la última gran guerra en que uno de los bandos pudo ganar de forma clara y total usando primordialmente medios militares: la Segunda Guerra Mundial. En ella todo ayuda a la simplificación, a la digestión complaciente: un enemigo inobjetablemente malvado que fue aplastado luego de millones de vidas perdidas. Pero ello no solo olvida la diferencia de tamaño de los grupos en conflicto, sino el peso que hechos como la revelación de los crímenes nazis y las ayudas económicas del Plan Marshall (o en Japón el deseo de acatar la voluntad del Emperador) tuvieron en impedir que la guerra se prolongara en una resistencia interminable en los países derrotados. Por eso, en lugar de aprender lo que sí funcionó en esa guerra, se hace hincapié en practicar lo que no funcionó: esto es, lo que ayudó a que los nazis perdieran la guerra. Ante todo, la idea de que existe una superioridad intrínseca sobre el adversario, por lo que si se le golpea lo suficientemente duro este se rendirá al final, ya que lo suponemos de limitado heroísmo, pues el monopolio de esa capacidad lo reservamos en la imaginación para nuestro propio grupo, del tipo que sea.

Hoy los gobiernos y mandos pueden caer, pero eso no significa el fin de la guerra, pues ya la guerra no se libra a partir del control del territorio, sino de la población, y esta es siempre mucho menos homogénea y tiene elementos más resistentes que lo que la propaganda permite ver. Así, lo que lleva a pensar hoy en victorias básicamente militares no es más que una desviación de la creencia de Hitler cuando decidió bombardear a Londres como “estrategia de terror” pensando que ello suavizaría la posición inglesa, pues en la imaginación del tirano sus habitantes, acobardados, demandarían cambios en el gobierno. Esto es, ese etnocentrismo tan marcado en los nazis, pero que no es de su propiedad exclusiva, ni solo surge de lo étnico, pues al final consiste en la idea extendida (y reforzada siempre por la propaganda) de que el propio grupo es superior al otro, más valiente, más dispuesto a hacer sacrificios.

En 1940 sucedió lo contrario de lo esperado por Hitler: los bombardeos reforzaron la determinación británica de combatir. Y lo contrario de lo esperado seguirá sucediendo una y otra vez mientras tendamos a subestimar al adversario, un aspecto del que parece no escapar ningún grupo humano, ni étnico, ni religioso, ni político. ¿Por qué falla la violencia como estrategia definitiva? Simplemente porque, para bien y para mal, la posibilidad de lo heroico vive en cada uno de nosotros. Y esa misma fuerza que puede contribuir a la construcción de la paz y de la prosperidad, puede asegurarse de que las guerras nunca acaben

mientras no veamos al otro como lo que es: un ser humano más allá de cualquier otra diferencia, y por tanto con potencial para todo el horror pero también para todo el heroísmo. O si se quiere, simplemente, mientras no lo veamos como un igual. ■

agarlon@hotmail.com



Fuera del paraíso

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Hace 60 mil años comenzó la caminata más importante del ser humano. En ese momento decidió salir de África y aventurarse por lo que hoy es Medio Oriente, Asia y Oceanía. Recorrió las actuales China y Rusia y muy en el norte encontró un paso helado que le sirvió de puente para cruzar hacia el continente americano. Al encontrar que el mundo se le abría de nuevo, siguió hacia el sur, se internó en el trópico y llegó a la línea ecuatorial, donde las estaciones no cambian —como en África central—. Pero allí no se detuvo, sino que siguió avanzando en busca de más, hasta que se le acabó el camino

en la punta más austral de Suramérica.

Esta caminata le tardó al hombre 50 mil años, tras los cuales dio fin a la epopeya fundamental de su especie. Vendrían muchas otras migraciones, pero ninguna tendría la naturaleza de aquella que lo llevó a romper las fronteras naturales de África. Así pues, después de tocar las últimas islas suramericanas, cualquier nuevo paso en otra dirección era retornar a casa o pisar donde ya alguien había pisado. Entonces se asentó y comenzó una relación diferente con la tierra: cultivó, fundó ciudades y peleó por el territorio. Moverse de un lado a otro con el objetivo único de la búsqueda de lo desconocido dejó de ser un llamado de la genética.

Inspirado en esa caminata ancestral llevada a cabo por cientos de generaciones, el periodista Paul Salopek ha emprendido un recorrido que la reconstruye. Su proyecto consiste en recorrer los 35 mil kilómetros de travesía entre Etiopía y Tierra del Fuego en siete años, comenzando en 2013 y terminando en 2020. Más que una hazaña, su empresa viajera es un homenaje a los que nos precedieron. Y así mismo, un llamado al hombre de hoy a reconectarse con su propio ritmo, el ritmo de sus pasos. Es una invitación a redescubrir el milagro del desplazamiento en dos tiempos, ese “bamboleo yámbico” —dice, haciendo alusión al pie de los versos de la poesía griega y latina—.

Salopek nació en California pero pasó parte de su infancia

en México, de donde volvió a Estados Unidos a estudiar biología ambiental. Ejerció como vaquero en fincas y luego se ganó la vida como pescador comercial, y con esa ecléctica preparación se dedicó al reportaje periodístico desde diferentes lugares del mundo. Fue a través de sus trabajos en África que supe de él por primera vez. Me llamaron la atención dos reportajes, uno sobre los pigmeos y otro en el que atravesaba el continente africano de costa a costa recolectando historias de la gente común. Su osadía para lanzarse a cruzar las etéreas fronteras de los países del continente negro recuerda inmediatamente a Ryszard Kapuściński, con quien Salopek comparte además la facilidad para transmitir al lector la poesía de lugares insospechados.

Pero Salopek no camina de espaldas a la historia, ni pretende rebobinar la película de la ambición humana. Al contrario, este caminante quiere que, así como el hombre intentó abrazar el mundo con el trazado de su recorrido, los que hoy vivimos el presente nos tomemos el tiempo para atar los cabos que van quedando sueltos al movernos de manera vertiginosa a través de las conexiones tecnológicas. Por eso su caminata está siendo registrada en la página www.outofedenwalk.com, con muchas maneras de participar, de caminar con él. Hay allí una selección de mapas, una herramienta para educación de los niños en el colegio y un laboratorio de discusión acerca de lo que él llama el “periodismo lento”. Además, seguidores de todo

el mundo aportan al viaje con sus experiencias y observaciones, con el riesgo de que el gran caminante les responda.

Cada vez que el GPS marca 160 kilómetros de caminata, Salopek establece un mojón: anota la ubicación, toma una foto del suelo, otra del cielo y hace un video corto. Enseguida localiza al ser humano más cercano y le hace una breve entrevista: ¿Quién eres? ¿De dónde vienes? ¿Para dónde vas? Las respuestas a estas preguntas abren una ventana a esas pequeñas migraciones cotidianas con las que el hombre recuerda viejos tiempos de incertidumbre. Hay además en su página de internet un archivo de sonido, a veces con voces, a veces con el sonido del viento. Mientras tanto, el periodista envía “despachos” a periódicos y sin longitud definida, que dependen de las circunstancias, el tema o sus propias ganas de escribir.

Tras casi dos años de haber comenzado a caminar, Salopek se encuentra ahora (septiembre del 2014) en Chipre, después de haber salido de Etiopía y pasado por Yibuti, Arabia Saudita, Jordania e Israel. Aunque la regla general de este nómada moderno es desplazarse únicamente con sus piernas, en este trayecto ha tenido que tomar dos botes: uno para cruzar el mar Rojo y otro para llegar a la isla de Chipre. No tenía en sus planes este último desvío por el Mediterráneo, pero la guerra en Siria lo obligó a descartar su paso por este país. Así que tendrá que dar un rodeo por Turquía y seguir hacia el Oriente un poco más al norte

de lo que tenía pensado. De ahí en adelante, probablemente los únicos pasos que haga en barco serán el del estrecho de Bering y el del Darién colombiano, donde llegará después de cruzar Asia y Norteamérica.

De todas las líneas que hoy cruzan el mapamundi mostrando diferentes modelos de comunicación, la del recorrido de Paul Salopek es la primera de todas, la que más se tardó en demarcar, y la que hoy parecemos haber olvidado. Árabes millonarios lo miran extrañados desde sus automóviles último modelo peregrinando a pie hasta la Meca. Personas del común se detienen a su lado en la carretera para convencerlo de que acepte un aventón hasta el pueblo siguiente: ¿Qué necesidad hay de caminar, cuando se puede ir en cualquier tipo de transporte, sin cansarse y en menos tiempo? El caminante se niega comedidamente y continúa, pues sabe que solo así podrá recuperar el sentido del ritmo de esa poesía original que fue la primera caminata del hombre por el mundo desconocido. Estaremos a la espera para cuando pase por Colombia, y quizá podamos caminar a su lado. ■

agromena@gmail.com





La gran guerra dibujada

ÁLVARO VÉLEZ

A principios del siglo II después de Cristo, el emperador Trajano mandó construir un complejo urbano en la ciudad de Roma, que incluía un mercado y un foro. El complejo fue rematado con una columna que mostraba, con la ayuda de dibujos esculpidos sobre el mármol de Carrara, la crónica de la campaña y la victoria de Trajano sobre los Dacios. Esos dibujos en relieve, “enrollados” en la columna de Trajano, son uno de los referentes que demuestran la presencia de la narración gráfica desde tiempos antiguos.

También es referente claro de la prehistoria de la historieta el tapiz de Bayeux, un lienzo bordado del siglo XI y de casi 70 metros de longitud que describe la conquista de los normandos sobre Inglaterra, y que finalizaría con la batalla de Hastings. Es a partir de este referente que de manera directa parte Joe Sacco para elaborar su obra de *La Gran Guerra* (Barcelona: Penguin Random House, 2014). Es clara la influencia

del tapiz de Bayeux, y Sacco lo menciona en sus notas introductorias al libro.

La Gran Guerra es una narración gráfica que describe los acontecimientos del primer día de la batalla del Somme (el 1.º de julio de 1916), que fue la más larga y sangrienta de la Primera Guerra Mundial —20.000 soldados británicos murieron y 40.000 quedaron heridos en el primer día—. El libro está construido a la manera del tapiz de Bayeux, pues se trata de una sola pieza dibujada, de más de siete metros de longitud, y que permite su formato de libro gracias a que está doblado en forma de acordeón.

Sobre la Primera Guerra Mundial se han hecho otros trabajos importantes en historieta, en particular las obras de Jacques Tardi: *La guerra de las trincheras* y la posterior *¡Putá Guerra!* Joe Sacco reconoce estos referentes en la introducción de su obra y argumenta la necesidad de hacer algo más, quizás diferente, a lo que el francés Tardi ya había escrito y dibujado. Por eso la emprende con un solo cuadro, de más de siete metros, en donde describe, solo con la ayuda de sus dibujos, el primer día del Somme: la preparación del ejército británico, en donde vemos como primer referente al general Douglas Haig (conocido como “el carnicero” del Somme); los caballos tirando las carretas con el avituallamiento o las baterías de cañones de diferentes calibres; la línea final del ferrocarril y la entrega de armas y raciones de comida a los soldados; la construcción de las trincheras y la llegada al frente

de las diferentes compañías del ejército británico; los aviones de reconocimiento y los primeros disparos de cañón hacia las líneas alemanas. Después de una noche, que también es dibujada, en donde podemos apreciar la llegada de la caballería india, empiezan los movimientos de hombres dentro de las trincheras mientras los cañones rugen con más intensidad sobre las líneas enemigas, tratando de aniquilar la mayor cantidad de alemanes para permitir que la ofensiva de los soldados británicos sea más efectiva. Se imparten entre las tropas para incentivar el valor y salen los primeros soldados británicos de las trincheras; se intensifica el ataque de los cañones y también se activan las baterías alemanas, en defensa de sus posiciones; vemos las primeras bajas en una escena que se convertirá en toda una carnicería.

Los momentos finales del largo dibujo de Joe Sacco nos recuerdan las verdaderas consecuencias de la guerra: la larga fila de heridos que salen de las trincheras, después de su fallido ataque; las legiones de mutilados, que no dan abasto en los improvisados puestos de cirugía detrás de las líneas del frente, y los muertos, que se acumulan en una sucesión casi interminable, y que es necesario enterrarlos de inmediato para prevenir muchos más males. Las cruces se van colocando, una vez cerradas las tumbas, una al lado de la otra en una serie que solo es interrumpida por alguna que otra estrella de David.

Joe Sacco ya nos ha mostrado los colores de la guerra

en otros conflictos, como en Palestina y en la guerra de Yugoslavia, y lo ha hecho con gran maestría, con sus dibujos y apuntes, pero más en tono de periodismo de guerra. En *La Gran Guerra* esos logros en las obras anteriores de Sacco no se pierden, por el contrario, se ven aumentados por un dibujo aún más logrado y detallado y, sobre todo, por el formato en que lo presenta. Al abrir los más de siete metros de este “tapiz”, la impresión de estar presenciando todo un cuadro de la batalla del Somme se muestra de una enorme potencia.

La introducción al “tapiz” de Sacco viene en una cartilla que cuenta con un ensayo, acerca de la batalla del Somme, del historiador Adam Hochschild, además de la descripción de algunas imágenes que aparecen en los más de siete metros de narración dibujada y que, obviamente, son el complemento perfecto para su lectura.

Antes se podía decir que la narración dibujada tenía un gran potencial; con *La Gran Guerra* de Joe Sacco, al igual que con otras obras recientes de algunos grandes autores del cómic contemporáneo, se puede decir que ya ha alcanzado ese potencial. *La Gran Guerra* amplía las fronteras de la narración dibujada y conserva, aún más que otras obras, su relación directa con referentes tan antiguos de la cultura y la civilización humana como la columna de Trajano y el tapiz de Bayeux. ■

truchafrita@gmail.com



Leviatán

*...no hay chifladura de las bestias
de este mundo
que no esté infinitamente superada
por la locura de los hombres.*

Herman Melville

PALOMA PÉREZ SASTRE

El cumplimiento de un deseo suele venir acompañado de un desencanto, grande o pequeño. Nunca se sabe qué porción del éxtasis imaginado va a sobrevivir al aterrizaje. El capitán Ahab pensaba que “hasta las más sublimes felicidades terrestres encierran siempre alguna mezquindad insignificante”. Y, claro, lo que pasa es que las fantasías parecen puras mientras son etéreas, pero no contamos con las circunstancias que rodearán el milagro de la materialización. Las circunstancias y aquellos inevitables testigos para los que lo extraordinario es cotidiano son los que vienen, a veces, a pinchar el globo.

Esta vez iba preparada para concentrarme en la esencia y no dejar que elementos externos aguaran la experiencia. Llegamos al embarcadero de Juanchaco en una panga de

dos motores capitaneada por un negro joven que demostró pericia en el temible Paso del tigre. Antes de partir del mugriento puerto turístico de Buenaventura, el guía nos había advertido de que encontraríamos mucha basura en las playas y flotando en el mar, y nos había aconsejado enfocarnos en apreciar la magnificencia del Pacífico colombiano, para no mortificarnos. En efecto, la contaminación venía tanto de la variedad de plásticos como del volumen insólito del reguétón.

Queríamos ver las ballenas yubarta que hacen de bahía Málaga su sala-cuna entre julio y septiembre, por la calidez de sus aguas. El deseo no se había cumplido en un primer intento diecisiete años atrás en Turquí, Chocó, cuando solo vimos dos lomos fugaces a lo lejos. Iba emocionada, pero suponía que, llegado el momento del encuentro, estaría muy asustada temiendo que la ballena volteara el bote, como en *Moby Dick*, pese a que el video instructivo aseguraba que aquello no pasaría. El video exponía, además, las normas para avistamiento; entre ellas, no acercarse a menos de 200 metros, no apagar el motor y ubicarse siempre por detrás para respetar el rumbo de la ballena.

Al otro día, nos dirigimos de frente hacia las tres islas que custodian la bahía —Morro chiquito, Morro del Medio e Isla Palma— y doblamos a la derecha buscando el sector donde el día anterior las habían visto saltar los lancheros, quienes afirmaban que cada año se alejan más de la playa. Pronto apareció un surtidor en la distancia.

La tensión fue evidente entre los siete pasajeros; sobre las once, había una ballena. Pero la realidad empezó a revelar su ramplo-nería cuando el motor se puso a tartamudear y se apagó. El olor a gasolina impregnó el ambiente.

Ismael cuenta que los balleneros consideraban tóxico el chorro de agua y vapor que lanza la ballena cuando respira; nosotros lo recibimos felices a menos de cien metros de distancia, donde, paralelos y en perfecta simetría, nadaban madre e hijo. Yo deseaba en silencio no ya un salto, que era mucho pedir, sino una exhibición de la gran cola. Para Ismael, el minucioso anatomista de cetáceos, “en ninguna cosa viva las líneas de hermosura se encuentran, están definidas de un modo tan excepcional como en los bordes semicirculares de estas aletas”. Así pues, el temido leviatán, monstruo de los mares, asesino de pescadores ávidos, masacrado hasta casi la extinción, aparecía en la forma de una madre que confiada y orgullosa mostraba su cría.

A la desobediencia del lan- chero le debo el prodigio que nunca habría podido anticipar: muy cerca, la madre se puso boca arriba y descubrió la blancura de su vientre; el ballenato la imitó y, al darse vuelta de nuevo, levantó su cola. La exquisitez de esa colita elevándose al cielo con toda la gracia me entregó una visión arrobadora, pura y eterna en mi memoria. Una magia que ningún truco puede superar.

El motor volvió a apagarse varias veces, tantas como el lan- chero se le atravesó de frente al dúo. Entendí por qué las ballenas se han ido alejando de la

playa. De regreso, observamos los pájaros en la isla Morro chiquito: pelícanos, fragatas, martin pescadores y sulas patas azules migratorias. Las mismas aves que después se ven circulando en fotos por internet con el estómago reventado, lleno de tapas y basura plástica. Las cosas se van poniendo en su sitio; está claro cuál es la especie chiflada a la que hay que temer. ■

sastreperez@gmail.com
Profesora de la
Universidad de Antioquia



James Joyce en Trieste

LUIS FERNANDO AFANADOR

Una conferencia de Italo Svevo sobre James Joyce, publicada este año por la editorial independiente Páginas de espuma, ratifica algo que ya nos habían adelantado Richard Ellmann —su mejor biógrafo— y John McCourt: la importancia que tuvo para la vida y la obra del escritor irlandés su larga residencia en Trieste. *Los años de esplendor*, lo llamó McCourt en una clara alusión al sentido literal de Bloom —floración—, el apellido del antihéroe del

Ulises. En su conferencia, que hace parte del libro titulado *Ensayos* (publicada de última en español pero cronológicamente anterior y por lo tanto pionera en el asunto), dice Italo Svevo: “Cuando tras una larga ausencia de mi país, llego a París, voy a ver a Joyce a su tranquila y bonita casa en Square Robiac, y me da la sensación [de] que llego a mi patria. También la mujer de Joyce le tiene mucho cariño al país donde pasó con su marido los años más bonitos de su vida”.

James Joyce, con veintidós años, y Nora Barnacle, con veinte, llegan a Trieste en septiembre de 1903 (un año antes de lo que nos dice McCourt en *Los años de esplendor*). Allí permanecerán hasta 1915, interrumpidos solo por una estadía en Roma y algunos breves viajes. Joyce viene huyendo de Irlanda: “Nadie que se respete a sí mismo se queda en Irlanda”, había escrito. Irlanda es un lastre para él, un dolor del cual nunca se curaría, pero necesitaba al menos una distancia para escribir sobre ella y la cosmopolita y poliglota Trieste iba a permitirselo. Trieste, en ese entonces, pertenecía al imperio austrohúngaro, era el puerto que le daba salida al mar. Una activa ciudad burguesa con astilleros, bancos e industria, y una estimulante vida cultural: sede del futurismo de Marinetti; Gustav Mahler dirigía su orquesta; el poeta Rilke y Winkelman, el redescubridor de la Grecia clásica, también habían recalado en Trieste, la ciudad de Umberto Saba y, por supuesto, de Italo Svevo, el autor de *La conciencia de Zeno*, la gran novela sobre la enfermedad y la neurosis del

ser humano. El industrial Ettore Schmitz (Italo Svevo), quien antes de la llegada de Joyce publicó dos obras que pasaron intrascendentes, había renegado de la literatura y llegó a escribir en su diario: “He eliminado de mi vida ahora y definitivamente esa ridícula y peligrosa cosa que se llama literatura”. Se necesitaría que James Joyce, su joven profesor de inglés, lo alentara a retomar la senda creativa para que fuera posible aquella extraordinaria novela. No solo favores recibiría Joyce de la ciudad, también se los retribuiría.

No fue fácil la existencia de los Joyce en Trieste. Vivían saltando matones, y el escaso sueldo de James como profesor de inglés en la Berlitz School debía complementarse con el periodismo, la elaboración de cartas comerciales y hasta un fallido intento de llevar cine mudo a los teatros de Dublín. Sin contar con los “sablazos” por dinero a su hermano Stan. Numerosos domicilios tuvo la familia Joyce, según lo cuenta prolijamente Higinio Polo en *Joyce: triste Trieste*. Lo cual tiene una prosaica explicación: huir de los acreedores. A diferencia de su alter ego en el *Ulises*, Stephen Dedalus, bastante andrajoso, a Joyce le gustaba comer bien y vestir bien. Y eso cuesta. Dice Italo Svevo: “todos los que lo conocen saben que el Joyce que se lava todos los días no es Stephen Dedalus, el poeta mugriento que cuando ve a los demás lavarse y rasarse piensa: ‘Intentan alcanzar su propia conciencia’. Dedalus es desenfrenado mientras Joyce un día me reprendió porque

me permití una broma atrevida. Declaró: ‘Yo nunca digo esas cosas, aunque las escriba’”.

Joyce, según reza el título de una de sus obras, fue un exiliado, un exiliado que no quiere regresar a la patria, como alguna vez le confesó a Svevo: “Es peligroso abandonar la propia patria, pero más lo es volver, porque entonces sus compatriotas, si pueden, le clavan un cuchillo en el corazón”. Lo anterior no quiere decir, como se ha dicho, que no estuviera pendiente de Irlanda, de su política y su lucha de liberación nacional. Un amargo sentimiento anticolonialista lo embargaba y hacía problemática su relación con Inglaterra o, mejor aún, con algo que nos resulta más interesante: el idioma inglés. Trieste le permite vivir el exilio de la mejor manera, sin renunciar a su “soledad aristocrática” y participando en la distancia, con artículos en el diario *Piccolo de la Sera*, en fin, ser como el Telémaco del *Ulises*, el que está “lejos de la batalla”. Y, rodeado de otras lenguas, conviviendo con ellas —se comunicaba en italiano con sus dos hijos, que nacieron en Trieste—, podía escribir mejor sus juegos de palabras, sus burlas y pastiches al inglés. Podía pulir mejor el carácter vagabundo de Leopoldo Bloom.

La obra más importante de Joyce se escribió en Trieste: *Música de cámara*, *Dublínese*, *Retrato del artista adolescente* y algunos capítulos del *Ulises*. Dice Svevo: “Pero también parte de *Ulises* nació a la sombra de San Justo, porque Joyce permaneció varios meses entre nosotros después de la guerra. En 1921

yo fui el encargado de llevarle de Trieste a París las anotaciones para el último episodio. Se trataba de varios kilos de papeles sueltos que no me atreví a tocar para no alterar el orden, que me parecía inestable”.

En Trieste, con su mezcla de “rigidez austriaca y teatralidad italiana”, donde convivían pacíficamente cristianos, judíos y ortodoxos y el bóreas, un viento violento y helado que viene del noreste y hace que sus habitantes sean propensos al suicidio, se escribió la mejor literatura de vanguardia del siglo XX. ■

afanadorluis@outlook.com



El trabajo nocturno

LUIS FERNANDO MEJÍA

Afortunado el hombre que tiene tiempo para esperar.
Calderón de la Barca

Hay muchos animales nocturnos, pero el ser humano no es uno de ellos. Las personas no son murciélagos, aunque algunas compartan ciertos rasgos con los mamíferos voladores; tampoco son búhos ni tortugas marinas, que pasan sus vidas nocturnas

despiertas y activas, con absoluta naturalidad. El organismo de los hombres y las mujeres de hoy está preparado para laborar de día y descansar de noche. La Organización Internacional del Trabajo estima que un trabajador envejece prematuramente cinco años por cada quince años que permanezca en tareas nocturnas. Y agrega que en la noche se producen más accidentes laborales, pues la mente está menos alerta.

Las anteriores consideraciones de la OIT deberían desestimular el trabajo nocturno, pero la máquina desbocada de los intereses económicos pretende hacer creer que es lo más normal del mundo ganarse el pan con el sudor de la frente del otro en jornadas eternas, entre tinieblas y luz artificial. Pocos se percatan de que los trabajadores nocturnos viven al revés, con una vida familiar y social no satisfactorias, pues las actividades cotidianas básicas de la comunidad están pensadas y estructuradas para ser realizadas bajo la luz del sol, más o menos desde el momento en que comienzan a cantar los pajaritos hasta la hora en que se recogen las gallinas para dormir.

“Amo la noche con pasión. La amo, como uno ama un país o a su amante, con un amor instintivo, profundo e invencible. La amo con todos mis sentidos, con mis ojos que la ven, con mi olfato que la respira, con mis oídos que escuchan su silencio, con toda mi carne que las tinieblas acarician”. Esta frase, por supuesto, es del escritor francés Guy de Maupassant. No pertenecerá nunca a Jairo Paniagua, obrero que fabrica ladrillos

desde las 7 p.m. hasta las 5 a.m., de lunes a sábado, en unas instalaciones de tortura que llaman empresa.

“Puedo escribir los versos más tristes esta noche, /Pensar que no la tengo, sentir que la he perdido. /Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella, /Y el verso cae al alma como al pasto el rocío”. Ya se sabe que este verso es de Pablo Neruda; nunca lo imaginará Orlando Higuera, quien se entierra todas las noches en una tenebrosa mina de carbón, aunque tiene su novia.

La humanidad, por trabajar en la noche, se pierde más de un poeta. La oscuridad de los días se hizo para conquistar el alma, no para el trajín de hacer cosas estresantes, repetitivas y tediosas. No hay afán, la naturaleza siempre trabaja sin requerir en todo momento del mamífero humano. Los pastos crecen, las frutas maduran, los peces se multiplican y las vacas acumulan leche en medio de la soledad y las tinieblas, sin agotar a ninguna persona. La vida les provee a los individuos dotados de razón infinitos recursos sin exigirles que la acosen las veinticuatro horas del día. Es perjudicial para una mente sana olvidar que primero fue la vida y mucho después apareció el bípedo humano.

Pero a los obsesionados por acumular bienes, sin importar el costo humano, no se les ocurre intentar alternativas que sustituyan, en general, el trabajo nocturno. Olvidan que la ciencia y la tecnología deben estar al servicio de la gente. Por ello, muy pocos prefieren que los robots reinen en las noches con la mínima presencia humana. Las

máquinas simples y las más sofisticadas se deben tomar la luz de la luna mientras el “músculo duerme”. Solo el personal esencial en seguridad y salud debe estar disponible para atender urgencias en cualquier instante. Parece poco civilizado registrar en las noches obreros produciendo, por ejemplo, telas y zapatos; y jóvenes ejecutivos esclavos del computador, de claro en claro. ¿Y dónde queda el discurso del ocio creativo? Imposible con individuos exhaustos que recorren su existencia de espaldas a los demás; mientras la mayoría viene, ellos van.

Esa angustia por exprimirle valores materiales a todos los minutos del día está legitimada por el desatinado refrán de que “el tiempo es oro”, el que se ha impuesto como una verdad revelada por todos los dioses celestiales y terrenales. Se ha entronizado en las mentes de los pobres y de los ricos, por eso queda poco por hacer, aunque algún humanista, como el español José Luis Sampedro, se haya rebelado contra tal aseveración y hubiese dicho que “el tiempo no es oro, el tiempo es vida”; una tímida protesta que por fortuna aún no ha sido aplastada.

Queda una recomendación necesaria. Aprender de los murciélagos, los búhos y las tortugas marinas que no retan su esencia, se mantienen como animales nocturnos: no se conocen noticias de que quieran ser animales diurnos. No se deforman o envejecen prematuramente viviendo al revés. ■

lfmejia@udea.edu.co



NÓMADAS

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

Suscríbase

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

Todos los precios incluyen gastos de envío

Mayores informes:
 Tel.: (57+1) 326 68 20, ext.: 1613 y 1615
www.ucentral.edu.co


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

FOTOGRAFÍA © GUILLERMO ANGULO (1959)





EN PREDIOS DE
{la quimera}

AGRADECIMIENTOS A
GUSTAVO RESTREPO Y
CORPORACIÓN OTRAPARTE

Especial

"Un pensador poeta"
J.M. VARGAS VILA

Fernando González

PENSAMIENTOS DE UN VIEJO

José Manuel Arango

Para Fernando González hijo

1

Usa bordón: de guayacán
o de guayabo.

Todavía, con todo, es un viejo
derecho y ágil.

Quizá la mano tiemble un tanto,
la mano de dedos nudosos,
pero el bordón es sólo un resabio
de caminante.

2

La boina cubre la gran testa pelada.

Cabezón pero infiel, así me parió
mi madre.

Algunas hebras canas asoman
en la nuca, en las sienas.

3

Dos rasgos, sobre todo, resaltan
en el rostro magro:

la quijada saliente

y los ojos de una quietud atenta.

Van del sarcasmo a la inocencia,
al gozo, a la duda.

Ya estudian burlones a la gente
que pasa.

Ya se fijan, mansos y lúcidos,
en las palomas.

4

Y todo lo que ven es asunto
de su lento monólogo,

todo casa en la larga meditación
que lo ocupa.

En ella cada cosa tiene un lugar
y un sentido.

Es una pregunta, una señal.

5

Por ejemplo esa muchacha que cruza.
Una bella negra

cuyo paso está hecho del ritmo
que marca un tambor lejano.

Lo oye en sueños o ebria.
Camina, danza.

Es Eva, de catorce años y medio.

6

El viejo se apoya en su bordón,
se detiene.

Una sombra de triste avidez,
de alegre avidez, le nubla la cara.

En tiempos solía sorprenderse
siguiendo a una muchacha.

Dios es una muchacha, la muchacha
de las muchachas.

7

Esos senos duros, erectos.
Pero no es dureza.

Es elasticidad.

Uno hunde el dedo en la carne
y la carne se hinche de nuevo.

Hermosa, es decir joven.

8

Bah, puro misticismo, religión pura.

Prédica de cura viejo, dijimos.

¿Qué podría enseñarnos? preguntó
nuestra desconfianza.

9

Vida, diosa de los ojos maliciosos

10

Nos pensó. Tuvo ojos para ver
nuestro entorno.

Conocía esta tierra.

Una tierra como útero herido
por el partero con la uña.

11

Y esa forma suya de hablar,
con vocablos redondos, duros.

Uno sabe: esto es mío. Se reconoce.

Usó para pensarnos el dialecto
que hablamos.

12

A veces saborea y saborea
una palabra,
una manera de decir oída en la niñez.
Así se acaricia una teta de muchacha.

13

Porque sabía ver, palpar, olfatear.
Oler es el primer acto del amor.
¿No me deleito yo oliendo las cabezas
de mis hijos?

14

Es preciso, dijo, acallar la
propia algarabía
—el silencio es una conquista,
un fruto difícil—
y quedarse donde lo coja a uno
el amor,
solo, despacio, paladeando, tocando.

15

Y allá va la negra. Va erguida
como si llevara en la cabeza
un cesto de fruta.

La cadera es exacta, el vientre
es justo.

Es Eva, grávida ya de Caín.

16

Porque el hombre, animal saltarín,
animal triste,
¿de qué puede ser medida?

Como útero herido por el partero
con una uña.

Sabe: pasó por el infierno y
las siete soledades.

17

Me gusta imaginarlo sentado
a la sombra de su ceiba.

Pondera el tronco, grueso y negro,
como de un vigor

antiguo,

pondera las raíces retorcidas.

Remira el verde de la hoja, tan tierno
contra el tronco

sombrío.

Esta vieja ceiba es casi todas
las raíces.

18

Y allá va la negra: senos altos,
puntudos, que tiemblan al
paso.

Los senos, lo primero que se pudre. ■



EL REMORDIMIENTO

(Problemas de teología moral)

A mis amigos franceses Auguste Bréal y Alban Roubaud

Nota del Editor

Las dos cartas que siguen explican a librereros y lectores de mi editorial por qué esta obra de Fernando González, anunciada para abril, en *La Cosecha*, entrega de marzo, se retardó un poco.

Manizales, marzo 2 de 1935

Querido Fernando:

Al sacar en limpio los originales de EL REMORDIMIENTO hice supresión de escenas y cambios de vocabulario en las dos primeras partes, es decir, en la confesión a manera de penitente escrupuloso. Tu personaje se confiesa *un poco demasiado honradamente*. Me pareció impúdico y he querido velar, en busca de aquello que te decía Tomás Carrasquilla: “Escriba un libro para las mujeres, que todas quieren leerlo y los curas no las dejan”.

La confesión de tu personaje es plato demasiado fuerte para Colombia; aquí tiene que ser *por la reja*; aquí la necesidad de confesarse no ha nacido todavía. A tu pequeño Rousseau o Agustín, lo van a lapidar; le van a gritar que vaya a confesarse con el padre Mejía, de Envigado. ¿De dónde diablos sacaste a ese tipo? Parece hijo de jesuita... Es demasiada gana de contar la que tiene y... *¡nían virgen estaría la Toni!*

Yo conozco los secretos de la creación artística. Sé muy bien que has *creado* personajes, sacándolos un mucho de ti mismo y otro mucho de tus observaciones. Pero *la gente* dirá que eres tú, y sólo tú y todo tú y armarán el escándalo...

El tratado sobre el *remordimiento*, tercera parte, quedó tal como está en tus originales. Me pareció perfecto. Duro, escolástico y hace agradable contraste con el arte de la novela. Aparecen el filósofo y el artista, el que medita y el creador. Dos estilos, dos vestidos.

Aunque me autorizaste para hacer “lo que me pareciera bien” en todos tus libros, no he querido entregar estas páginas al editor sin tu aprobación. Temo haber dañado la unidad psicológica de la obra y mortificarte con las supresiones y cambios, como sucedió en *Viaje a pie*.

Alfonso González

* * *

Marzo 19 de 1935

Envigado (Villa “Bucarest”)

Querido Alfonso:

Ayer recibí la copia extracto del libro “*Mademoiselle Toní*”, desde páginas 35 a 53 inclusive, y fue como si me hubieran dado garrotazo en el cerebro. Inmediatamente sentí congestión y profunda tristeza. Te puse telegrama en que impruebo el trabajo. Dormí mal, pasé con toda la energía vital herida y esta mañana resolví entrar en polémica contigo, pues veo que esto será disgusto para ti también y que es absolutamente imposible que Toní “vea la luz pública”. (Pongo esta frase, para indicar cómo escribe la gente “bien educada”, es decir, que para todo tiene una frase hecha, pudorosa; para todo tiene un reflejo).

No se publicará el libro, pero vas a ver cómo tengo razón. Si la Toní, si la vida no es propia para Colombia, si no tiene la *belleza legal* colombiana, ¡mejor! Si yo escribiera libros *aprobados aquí*, no valdría nada, sería un Laureano Gómez. Vamos por partes.

Tú extractaste mi libro, extractaste de él los himnos y las conclusiones y le pusiste camisa púdica; abandonaste la vida. Es como si hubieras cogido un árbol y arrancándoles las flores, para adornar una sala, ¡porque las *señoras* y los *señores* no pueden ver las raíces y las ramas! Eso se llama *enjolviment*; es el arte *preciosista*, cosa triste, muerta y que repugna al *gran estilo*; eso no se puede hacer con Goethe ni conmigo. ¿Es posible coger un niño sano, vital, y quitarle las nalgas, el vientre, los pies, los órganos genitales, y decir que los ojos, sólo los ojos, son presentables, son bellos? Para quien ame lo bonito, sí. Pero tal no es la belleza de la vida, animal profundo, devenir de un pasado remoto y oscuro hacia remoto y oscuro mañana, animal que se nutre de todos los instintos, de todos los jugos. El arte proviene de embriaguez causada por los instintos vitales en su cúspide. El verdadero arte huele a semilla, a semen, a humus. Es ceiba retorcida que extiende sus raíces a los ríos, pantanos y descomposiciones. La *bonitura* es arreglo, es artificio, es planta sin raíces y mítica.

Vamos a las supresiones: ¿Crees tú que la escena de la olida de los calzoncitos de Toní es *inmoral*? ¿Es *mala*? Entonces eres *moralista*, has perdido la inocencia vital. ¿No gozabas tú oliendo la ropa de nuestro padre? ¿No me deleito yo con el olor de las cabezas de mis hijos? Mientras más se intensifica el sentimiento amoroso, más los huelo deleitadamente. Oler es el primer acto del amor. Huele la vaca a su mamón. Todos los animales, hasta nosotros, dizque privilegiados, olemos para amar, olemos para excitar la energía. Tal escena, que tiene raíces en la vida, es bellísima, casi la esencia del libro; sin ella, no tienen sentido las conclusiones. Tal era mi tentación, que olía sus ropitas; tal era el guiño tentador que me hacía la vida, que yo me medía sobre su cama, a solas, para ver cómo quedaba uno allí. Y todo eso lo suprimiste, para que pudieran leerlo *las palúdicas, santas de palo*.

¿Cómo te atreviste a poner “calzones” de Toní, en vez de “calzoncitos”? La muchacha tiene “calzoncitos”, o sea, pequeños, limpios, y *Pacho-loco*, el mendigo que acaba de entrar a casa, tiene “calzones”.

Pusiste “prendas de su feminidad íntima”, en lugar de “ropitas de Toní”. “Prendas” es como dicen los padres Ochoa y Mejía, curas de Envigado, en el púlpito, o sea, pornografía, hipocresía, vergüenza, pecado. “Ropitas” fue lo que yo vi y olí en la cómoda de la muchacha, o sea, unas camisitas y calzoncitos de seda, requetedoblados con el arte que tienen en Francia. Si yo le hubiera ofrecido a la Virgen “los calzones de Toní”, ésta sería la hora en que estuviera avergonzado... “Calzones” y “prendas” tiene Fernanda Ramírez.

“Oye risas, y no lo recupera hasta que haya entrado por la angosta y sospechosa escalera...”. No; así queda hipócrita; se presta para las suposiciones de estudiantes jesuíticos. Es: “hasta que haya entrado por la angosta y oscura escalera, *a faire l’amour*, de dos hasta cincuenta francos”. El gran arte es la inocencia perfecta, la reconciliación con la vida, eso que la gente *enjolivé* apellida *perversidad*.

“Camisas *vaporosas*” o “*túnicas vaporosas*”, en lugar de “túnicas que llegan hasta las barrigas”, es de Pacho Pérez, prototipo del *enjolivé*.

Todo lo que quitaste, todo lo que cambiaste en estas páginas, era la columna vertebral de la potranca. Atentaste contra la vida, suprimiste la lógica que preside al devenir. Hiciste verdadera pornografía. Pornografía es tenerle miedo a la vida, a la verdad de la vida, tener los instintos vitales encapuchados en la oscuridad de la vergüenza.

El libro tiene que quedar tal como me nació, sin cambios, sin supresiones, porque si no, tendríamos sermionario para señoritas histéricas.

La *Estética* es efecto de culminación vital. Lo bello es vitalidad. Se trata de fenómenos semejantes en todo a la fecundidad fisiológica. La misma energía preside al aparecer de organismos y de obras de arte. Si en una madre hay carencia de poder organizador, si la fuerza vital no consigue hacerle derechas las piernas al niño, di: *feo*. Si el niño sale con ojos bonitos, si la madre pare únicamente unos ojos, di: *monstruosidad*. Pero si pare un muchacho con nalgas, con ano, con todo y todo consonante, di que hay belleza, o sea, poder vital.

Tal la enfermedad de Miguelángel: era como la vida, era creador de organismos aún más poderosos que los de la vida actual: hombres y mujeres más fuertes, más plenos que los de ahora, más capaces.

Por eso, la historia del padre Izu es esencial en mi libro. Mi polémica con ese jesuita es la misma que tengo contigo. A él le preguntaba: “¿Por qué va a ser malo *oler* la ropita de Toní?”. Y tú suprimiste tal escena y dejaste las conclusiones, donde dice:

“¿Por qué hay cosas buenas y cosas malas?”. Tal como lo dejaste, pueden preguntar: ¿Quién es éste tan sermonero, tan filósofo en el vacío? ¿Quién, éste tan carajo?

Y suprimiste las escenas con Jorge, los celos porque Jorge pudiera mirar a la Toní. Suprimiste la escena en el café La Cigarra. Suprimiste las frases en francés, cuando yo viví esa vida en francés y el amor de Toní me sabe a francés. De sesenta páginas a dos espacios dejaste ¡¡¡veinte!!! Eso lo podrán hacer los futuros hombres púlicos con el título de FERNANDO GONZÁLEZ PARA NIÑOS Y SEÑORITAS BIEN EDUCADAS. Pero yo, el solitario que renunció a honores fáciles, que vive en pobreza, para no verse obligado a *juntarse* con López, Laureanos y Olayas, yo soy artista de la vida, pintor de animales en celo.

Tú capaste a la novilla. Así como los jesuitas a la *Historia Natural* en que nos enseñaban a ser perversos: ¡le recortaban las páginas en que se describían los órganos genitales!

Tú dices que mi libro, tal como me nació, es pornográfico e ilegible, y yo te contesto que pornográfica es toda esta Suramérica hija de clérigos, *hombres tapados por la vergüenza a la vida*. Por eso, nuestra raza es estéril, avergonzada: raza de hombres que hacen las cosas y se esconden, *avergonzados de estar vivos*. Miguelángel y yo sentimos todos los instintos agrandados y no hacemos nada perverso; creamos seres con pechos, pene, ano, piernas, brazos, pies y manos, tronco y cabeza. Yo no le hice mal a Toní, no la dejé abandonada, desempeñando el oficio de ramera. El instinto aristocrático me impidió causarle miseria. ¡Y yo soy el perverso, yo soy el pornográfico! Cualquiera colombiano la habría arrojado a la calle de la *Pouterie*, les habría contado a los compañeros, para que fueran a acabar la obra de manchar, de envejecer, de prostituir; sí, les habría contado, pero en voz baja, en voz parecida a “prenda de vestir”... Y yo cuento todo lo que sucedió, las tentaciones que tuve, mis impulsos e inhibiciones. ¡Yo dizque soy el pornográfico! El otro, el virtuoso, aquél que contaría la indignación con que arrojó a Toní de su hogar, cuando ella le escribió y puso en la bata de baño un papelito con estas palabras: JE VOUS AME.

Y resulta, en definitiva, que yo quiero tener la inocencia y santidad de los grandes falos que ponían en los aleros de las casas de Pompeya; quiero tener la inocencia de la vida griega y que en Colombia me llamen *impuro*. Prefiero ser hijo de la vida, palpitante, armonioso, y no un santo de palo, como estos suramericanos hijos del pecado y de la miseria.

Así, pues, la Toní quedará en manuscritos, para mí. No quiero darla a este pueblo de hipócritas.

Y la vida misma me justifica: allá están Toní y Teanós; ambas me quieren aún y, cuando cometan bajezas, se acordarán del “monsieur Fernandó”, con nostalgia.

Para los colombianos, yo soy pornográfico. Pueblo mísero, envilecido por centurias de dominio español, convento de clérigos vestidos hasta las orejas, pueblo cuya capital es Bogotá, ciudad habitada por hombres que piensan, escriben y viven para “cubrirse”, porque son pecados andantes. Miguelángel, Goethe, el Libertador y yo no nos tapamos.

¡Deja virgen a Toní! Que no se publique. Aquí serían capaces de ir a buscarla a “rue d’Arenç” para hacerle mal y para venir a decir en las iglesias: “¡Qué mala esa muchacha! Acúsome padre *de que me dejé inducir al mal* por una muchacha de Marsella...”.

Todo es esencial en mi libro. Si suprimiste, renuncio a la publicación. ■

Te abraza,

Fernando

Anotaciones

de las libretas de Fernando González

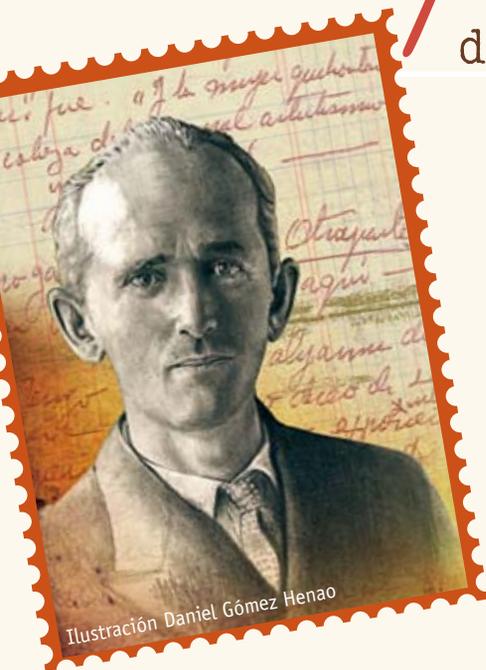


Ilustración Daniel Gómez Henao

1937

16 de febrero

¡Lo más ridículo es la verdad en las ideas! ¡Crear que la vida está comprendida en una cabecilla de un animal que apenas ayer se paró en dos patas!

Lo más agradable —recuerdo o imagen que debe recomendarse a los propensos al suicidio— que ha sucedido fue cuando el hombre sonrió por vez primera. Fue en un amanecer; salió el sol; él estaba apoyado en un tronco de árbol, parado en dos patas y sonrió. Fue el primer desdoblamiento; se vio a sí mismo; se vio admirable y digno de compasión; admirable como ser que deviene y digno de compasión por pretencioso. ¿Cómo se llamaría ese sonriente? En todo caso, no era Alfonso López.

* * *

Todo lo perteneciente al animal bruto es muy serio, trabajoso y sudoroso, verbi gratia, el modo de gobernar los primitivos: se creen que están fabricando el mundo; el modo como trabaja un bruto: suda y gesticula; el amor bruto; las riñas, las disputas.

Aquí, esta de liberales y conservadores es una brega sudorosa: huelen a sobaquina estos políticos pedantes.

Cuando el hombre llega a la inteligencia, sonrío y el pueblo asistente se admira de las cosas que hace y exclama: ¿Cómo fue eso? ¿Cómo sacó ese hombre un tigre de un sombrero de copa, así, sin sudar? ¿Cómo gobernó este hombre a su pueblo, así, sin dolor, inocentemente, sin gesticular? Por ejemplo, Sócrates... Sócrates metía al mar de la vida su anzuelillo, una pregunta y halaba y se venía pegada y chapaleando una idea madre.

Conclusión: la contemplación de la inteligencia nos hace sonreír.

El cielo es una perpetua sonrisa. Allá no hay brega, no se suda, nada pesa; allá no vive Alfonso López. Es el país de la in-te-li-gen-cia.

17 de febrero

Bajo la sensación de envejecer. Los que aparecen en las revistas son ya menores que yo. Padezco, pero medito.

* * *

Ayer, al leer las exageraciones presentistas de Lozano y Lozano respecto de la “huelga de choferes” y discursos de Gaitán-Echandía, sentí mucha tristeza de vivir aquí. Padezco, pero medito.

* * *

Los estudios me han hecho inactual entre mi gente. Padezco, pero medito.

* * *

De la sociedad colombiana sólo tengo y espero amarguras: no sirvo para nada de su mecanismo. Padezco, pero medito.

* * *

La muerte me causa terror; aún no estoy apercebido. ¿Quién se juzga tal?

* * *

Quien sobresale entre su gente por la meditación y la cultura, se diferencia y deja de hacer parte de partidos, banquetes, avalancha humana: padece, pero medita.

* * *

¡Qué momentos tan amargos estos, cuando siento la soledad, cuando me abandona mi orgullo espiritual! Cuarenta horas al mes padezco atrocemente; después medito, y me alegro.

* * *

Mi vida se reduce hoy a meditar, meditar continuamente y gozar. Pero apenas me agoto, apenas cesa el funcionamiento del espíritu, sufro a causa de que no tengo amigos ni compañeros. Por tres cosas sufro: la perspectiva de la muerte, envejecer y vivir sin amigos. El resto es goce: atómico. Padezco, pero medito.

* * *

Apenas dejo de meditar me siento como herméticamente encerrado, aislado dentro del ambiente de mis pensamientos. Solo en el cosmos. Prisionero loco que se creía hijo de Dios y que grita: ¿Dónde está Él, el Padre, el Amigo? Si Él era un sueño ¿por qué no me vendí a los “conservadores” o “liberales” o a los venezolanos? ¿Por qué no escribí un libro que les gustara? Así pues, padezco pero medito.

* * *

La Razón escogió entre mis escritos que les envío los que ayudan a su “interés”. Así es como *El Tiempo* ha pervertido a la juventud y ha impedido el apareamiento de hombres. En casa me dijeron: “¿Qué importa si te pagan?”. Necesito esa paga para que mis hijos vayan al colegio y compren libros de texto y ropas... ¿Tendré que ser un hijo de puta como todos los colombianos? Hoy estoy resolviendo si me vendo... Padezco pero medito. De mi resolución de hoy dependerá que el día de mi entierro sepulsen un cuerpo de teólogo o un cascarón de ramera.



Fernando y Jorge González Ochoa. Europa, 1933

1958

14 de enero

Vine ayer a El Retiro, a la finca de Álvaro, a vivir a san Ignacio. Estoy bregando por formar el ambiente, por prepararme para que venga y viva: arrojar toda la paja que hay en mí (formar el vacío, purificarme de todo lo que impide), y que nazca en mí.

[...]

Era hombre de acción; sus obras son él. Son suyas, netamente suyas. Su obra, no retrato, son los ejercicios. Las Constituciones también. Las cartas son sus medios.

* * *

¿Quién soy yo? Un anárquico, infiel. Pienso a veces escribir el libro con dos tintas: la una del diablo que vive en mí y la otra del místico. Pero no nace: no se hace el silencio. No agarro. No tengo firme la mente. Hay mucho ruido en mí. Soy muchos seres. Tengo muchas “mociones”, ya de los demonios, “del enemigo de natura humana”, ya del ángel y ya de Dios. Soy muy pequeño. Ese hombre no puede nacer en esta vasija tan pequeña, tan informe. Hay que hacer el ambiente o “la oración preparatoria”, o mejor: primera semana: vida purgativa; 2, 3 y 4 vida unitiva. He orado a ratos; lo llamo; pero todo es como el vacío. Todo está silencioso, solitario. Esto es un desierto y hay demasiados libros y hojarasca. Hay vanidad. Primero hay que barrer; limpiar, hacer el silencio para los nacimientos. Yo estoy en cinta, pero no estoy preparado para que nazca.

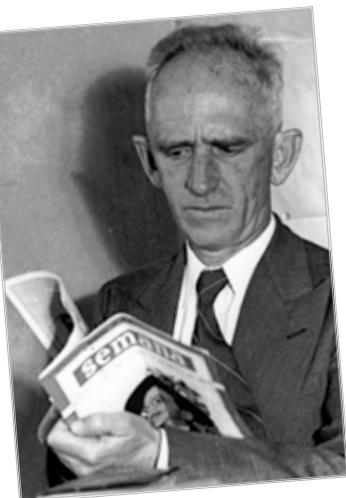
* * *

Las 3 ½ del 2º día (a las 20 horas de llegado)

No encuentro el modo de crear este libro vivo. Muchos pensamientos, pero sin orden, y el libro, si ha de ser vivo, tendrá que ser dinámico, movido, en ascenso y de modo que cualquier hecho, carta de Íñigo se explique y sea como necesario, y que los hechos no acaecidos sino atribuidos, queden naturalmente excluidos. Como si tengo las vértebras y los fémures de un esqueleto, otro hueso que no esté condicionado por ellos se excluye de suyo. De esto parece ser que podría hacer un esqueleto Íñigo y luego rellenarlo: y ver cómo la *Compañía* tuvo que ser así, etc.

* * *

No comenzaré en forma hasta que los seres superiores no me dicten el libro. No quiero libro de artesano, libro hechizo, sino parto natural. O escribo así o no escribo más. Por lo tanto, si este libro ha de ser, dictámelo, que yo estoy listo como instrumento obediente y humilde. Así fue como escribí *Viaje a pie, Mi S. Bolívar, El H. D., D. Mirócles, El Remord., Los Negroides* y el *M. de Escuela*. O escribes tú, Señor que moras allá, o no habrá libro. ¡Intercede, oh Íñigo! ¡Ven, ángel de plumas ligeras! Ya estoy aquí solo, en espera, muy bruto, muy tieso, las manos rudas, la mente poblada de brujas feas,



Fernando González y León Acevedo González, 1964

el corazón árido. O es libro digno de Íñigo, que sea pedagógico, ubre llena, estímulo de superación, como son los Ejercicios, o no me deshonraré dando a la imprenta mis habladurías diarias, huera, sin grandeza. Él era grave, señor, mesurado, valiente, limpio, y todo lleno de soplo de lo alto que lo sostenía y... yo soy una nada, un envigadeño, un antioqueño, un suramericano, un occidental, un cagajón agua abajo. ¿Escribir yo? Por lo menos no soy tan impúdico y por lo menos sé que no se debe obrar sino cuando Él obra en uno. Su casta me diferencia de todos los escritores de libros, de esa casta, la mas despreciable, que llaman escritores profesionales. ¡No! Cuando no estoy grávido no puedo escribir, ni siquiera sé ortografía entonces.

8 de septiembre

No hay en la literatura una sola queja, un solo indicio de angustia por no haber sido; casi el 80% de ella es forma de angustia por “morir” o dejar de ser. A “la muerte” la han llamado musageta de la filosofía, del arte, etc. Un rey sajón, por allá en tiempos viejos, al ver entrar a un pajarraco por un balcón abierto y salir por otro, y como era en fiesta de noche muy oscura, comparó eso con el “vivir” del hombre.

Practiqué, por consiguiente, ejercicio de silenciamiento de mi alma y luego “miré” y vi que ese “infinito” que precedió a mi “conciencia” es de una plena satisfacción indeterminada, lo mejor de todo, lo mejor de lo mejor, pero no hay allí nada imaginable, ningún contraste, y por consiguiente *pas d’idees, pas d’images, pas de douleurs, pas de plaisirs, mais parfaite beatitude*. Y vi nítidamente en mí: nacer es volverse *ñudo*, individualizarse, *conocer el bien y el mal*... El Paraíso fue eso... Por eso, joven, a tu pregunta de si superviviremos, de si seguiremos “viviendo” después de morir, te contestaré que no, pues “vivir” es amar y odiar, imaginar, sentir, oler, gustar, oír... La vaca racional que somos se acaba. Pero *el paraíso es*... Por eso decían

los antiguos hijos de Hermes Trismegisto, cuando alguien “moría”: “Dios lo recogió en sus pueblos”; “durmió con sus padres”, y luego, “fue al seno de Abraham”.

¿O es que tú quieres que sigas allá como accionista de Coltejer, papá de Inesita, marido de putica y liberal o conservador, lector de *El Colombiano* o *El Tiempo*? Tú eres aún, hijo, un egoísta.

¿Entonces qué somos y por qué somos “individuos” en el tiempo y el espacio, nudos de individualización conocedores o sometidos al Bien y al Mal, a lo feo y lo bello, a las necesidades?

¿No sabes, pues, que Dios creó el Universo y al crear diferenciación, implícitamente creó tiempo y espacio, bien y mal, orden y desorden, ideales, deberes, seres...?

Bejuco de agua. Es de la familia *Vilaciacae*. Hay tres especies. *Cissus sicyoides* L.

Bejuco de agua. Bejuco [...] o Bejuco Castro en Medellín. Tiene savia potable.

Vitis Tiliæfolia (Bejuco de Agua. Agraz, Fuente). En tierras calientes (Hojas altísimas, aserradas, acorazonadas y blanquecinas en el envés. Las flores en infloresc. opuestas a las hojas).

Vitis Vinifera. L - Europa y Asia Occi.

La vida, Dios...: eso es la promesa; de ella venimos y en ella habrá nuevamente beatitud.

No recordamos nada de antes de nacer porque la mente está unida al cuerpo humano y sólo sabe de éste y por éste... Recordar es mecanismo fisiológico, psicofisiológico.

El Mundo es precioso para padecerlo, meditarlo y entender... No se puede *ver* o *vivir* lo *otro* sino digiriendo esta vida. A los jóvenes hay que invitarlos a la inteligencia para que se desnuden y no a la desnudez: si renuncian al mundo sin que vivan en Espíritu, enloquecerán o serán mera vanidad. Los *nadaístas*: caso muy colombiano.

Uno llega a una hora en que vive que no hay enemigos sino amigos; que nadie le ha hecho mal; que *uno se sucedió*. Nacimos para sucedernos. ■

Presente Invisible Brujo de "Otraparte"

"El Monasterio", Bogotá. F-64

Amada Doña Margarita:

GONZALO
ARANGO

Le mando cariñosos abrazos para usted y todos sus hijos y para el Presente Invisible Brujo de "Otraparte" que está en todo lo que amó y santificó con su espíritu, pero sobre todo en nosotros.

En estos días es extraño lo que vengo sintiendo. Yo he amado a muchos seres que ya están muertos, entre ellos mis padres, a los que profeso un afecto muy vivo y los recuerdo con una lealtad casi física, pero no puedo evitar la idea y la sensación de que se murieron definitivamente. Con el maestro no me pasa lo mismo. Sé que está vivo, que existe, aún contra la evidencia física. Su energía espiritual es tan indestructible que ni siquiera la muerte ha podido borrar su Ser físico en estos territorios contingentes del espacio y del tiempo. La muerte, esa realización del Destino, no ha hecho más que adjudicarle una existencia más alta y más sola en el suceder de la Vida Eterna.

Todos los que amé y murieron me han entristecido y desgarrado terriblemente, se han llevado un poco de mi vida, y han dividido mi ser. En cambio Fernando me ha dejado incorruptible, en la unidad total de mi ser, y ese dolor de espina en la carne del alma no me ha herido, ni mi espíritu se ha abatido por la angustia y la ausencia.

El sentimiento que tengo de la muerte del Maestro es de perfecta identidad entre mi amor a él, mi devoción por su obra, y la certeza de que sigue existiendo en “Todaspartes” de una manera bruja y por virtud de su energía inextinguible.

Yo creo, doña Margarita, que usted no se siente viuda como esposa, pues ahora lo posee ya sin límites, más allá de las palabras, en la plenitud del silencio, donde precisamente la existencia se depura del barro contingente y de las lágrimas. Yo tampoco me siento huérfano en mi calidad de hijo de su espíritu, pues su verdadero ser fue el que nos dio para siempre en la inteligencia y en el amor, y este regalo vive y vivirá en nosotros, inseparable de nosotros mismos, pues él ha dado una esencia a nuestra vida con sus dones divinos. Por eso, al estar orgulloso de él, lo estoy de mí mismo, y él seguirá existiendo en mí con presencia resplandeciente, afirmando su eternidad de vida en los herederos de su pensamiento. Por eso me siento salvado, pues de él derivo mi fuente de salvación, y en esa fuente calmo mi sed de belleza, de verdad y de amor.

Bendito sea él que ha vivido para no dejarnos morir, y bendito porque ha resucitado de mundos mortales y sufrientes para no dejarnos perecer, y bendito porque sigue vivo como una eterna promesa de redención.

Y por eso, doña Margarita, el ser que sea eso, que encarne eso, es imposible que muera. Lo que pasa es que ya no fuma cigarrillos “Victoria”, pues su energía no cabía en su cuerpo ni en la casita de “Otraparte”, y tenía que elevarse para irradiar sus pensamientos de vida y de divinidad en un Todaspartes espiritual, donde hay tanta perfección que ni siquiera necesita fumar, ni atormentarse con pensar a Dios en términos racionales. Es decir, Dios lo absorbió en el seno de su amoroso silencio.

¿No ve el problema de la Razón doña Margarita? Ni siquiera puedo explicarle claro mi amor por el Maestro, pero no lo expliquemos, yo se lo quiero explicar sin palabras para que usted lo entienda con su corazón.

Hoy domingo le rendimos un homenaje al Maestro por esos tubos y ojos horribles de la televisión. No pude avisarle con tiempo porque nadie sabe dónde vivo, y me notificaron a última hora que yo estaba invitado por la generación nadaísta. Mi primera reacción fue de espanto ante la perspectiva de ir a “conceptualizar” sobre la obra de Fernando que he vivido hasta el éxtasis, pero que soy incapaz de explicar en



Fernando González, Morelia Angulo y Gonzalo Arango. Fotografía © Guillermo Angulo (1958)

esquemas intelectuales y periodísticos. Al margen de que me siento muy tarado intelectualmente cuando estoy frente a esos endemoniados aparatos, sintiéndome fusilado o impotente como en una silla de ejecuciones. Pero hice el sacrificio y vencí todos mis temores para dar testimonio de la verdad de su vida y de su pensamiento que él tuvo la generosidad de comunicarme, y yo la gloria de recibir. Entonces fui y dije unas humildes y desordenadas cositas, pero con profunda emoción: que era la imagen misma de la santidad, que sí era un filósofo y el mejor escritor sudamericano, o sea, afirmé en borbotones de vida toda la verdad que le han negado los que usurpan “la verdad” con sus diabólicos monopolios de opinión pública, quienes se han interesado en silenciar la verdad viva del Maestro para poner a salvo su falsa grandeza.

Pero todos ellos están ya muertos antes de morir, y nosotros ya los hemos enterrado, para defender al único de los colombianos que está vivo en esta generación y en las que vendrán, pues son sus obras nuestra tradición, nuestro porvenir, y lo que hoy nos tiene reconciliados con la vida.

Cuando venga a Bogotá doña Margarita, no olvide que yo, por una vocación espiritual irresistible, me considero

como un hijo suyo. Ser amigo, aunque es muy bello, es demasiado poco. Me gusta más sentirme como su hijo del alma, pues usted hasta ha tenido el valor y la ternura de regañarme, y yo le he tenido mucho respeto y miedo y un impresionante cariño porque sé que lo hace por mi bien, para salvarme de este asesino-suicida que soy yo mismo en mi alocado cerebro.

Entonces cuando venga, yo la invito al Monasterio donde vivo que es muy santo, porque aquí medito y amo y sufro como los profetas del desierto o de la INTIMIDAD. Además le haré una comidita para Simón, usted y yo, pues creo que soy mejor culinario que escritor, de todo hay que hacer en esta vida para defenderme de las mujeres, que Dios las bendiga.

Bueno doña Berenguela, ya que no puedo ir a acompañarla, allá estoy con usted en la banquita fumando cigarrillos Victoria, comiendo naranjas y viendo volar los gallinazos, sin ninguna tristeza, sino muy contentos de vivir y llenos con la presencia y el amor del Maestro. ■

La abraza con mucho amor,

Gonzalo Arango

FERNANDO
GONZALEZ



Un filosofar antioqueño

JAIME
VÉLEZ
CORREA,
S.J.

Afirmar que Fernando González tiene un filosofar antioqueño no equivale a decir que Fernando es un filósofo antioqueño. Todo pensador que haya nacido o se haya naturalizado en Antioquia es filósofo antioqueño pero no por ello su filosofar es antioqueño, pues para pensar antioqueñamente no sólo los conceptos y palabras deben tipificar la manera de ser de las gentes de esta región de Colombia, sino que el pensamiento debe reflejar la idiosincrasia, la identidad cultural de ese pueblo, sus costumbres y su manera de ponderar o valorar las cosas, con sus principios y criterios de preferencia por esto o por aquello.

No es fácil probar que en la obra de Fernando González hay un filosofar antioqueño, pues de entrada ya se incluye un problema que ha sido polémica secular entre connotados autores. Se arguye, en efecto, si pueda hablarse de un filosofar regional o nacional o continental, sabiéndose que el filosofar, puesto que indaga a los últimos porqués, no se circunscribe a lo geográfico o político. Quien filosofa lo hace humanamente, así haya nacido aquí o en África. A esto se objeta, sin embargo, que el filosofar, como toda actividad humana, no lo produce un ser abstracto ni sucede en la eternidad. Está incrustado en este momento o en estas circunstancias, y como tal, va rotulado con ellas. Con todo y eso, se rearguye que tal especificación no afecta al pensar en cuanto tal y por tanto al filosofar.

Cuando en 1960 publiqué mi ensayo sobre “El proceso de la filosofía en Colombia” (*Revista de la Universidad de Antioquia*, N.º 143), preguntaba a los filósofos colombianos si se podía hablar de “filosofía colombiana” en el sentido de darse un auténtico, propio y distintivo filosofar que los distinga de otros pensadores precisamente por aquello que culturalmente los constituye como tales. La mayoría contestó que no se daba filosofar colombiano y, entre los encuestados que así opinaban, tuve la suerte de contar con la *respuesta* autógrafamente escrita por el mismo Fernando González. Esa misma respuesta me da motivo a iniciar esta sencilla exposición. Escribía así nuestro filósofo:

Así, pues, Ud. (P. Vélez) sí halla escritores filosóficos colombianos, pero es una actividad sin patria, sin pueblo; anárquica, como anárquica es nuestra “república”; colonial, como colonias son estos países suramericanos. Filosofía, culto religioso, arte, etc., que unas veces son franceses; otras, alemanes; otras, anglosajones; ya rusos; ora hindúes, según la moda que impere. ¿Pero algo vital, manifestación de un pueblo, de una gente? ¡Nequaquam!

En resumidas cuentas, para nuestro autor, si hay filósofos colombianos, su actividad, es decir, su filosofía es sin patria, porque no es vital. Por eso añade en seguida: “Esta ley de que todo tiene que estar vivo en uno para que pueda ser vivo en la manifestación, debe grabarse, vivirse muy bien, antes de que se principie a filosofar, a legislar”.

Exigencia contundente que en Fernando tiene un altísimo grado, pues su pensar no solo es colombiano, sino particularmente “antioqueño”. Su pensamiento refleja la conciencia de su pueblo, aquella intimidad que está latente, sin contaminación, en lo más genuino de nuestra raza. Siendo la cultura el modo de vivir colectivamente un grupo social, ella se manifiesta no solo por costumbres, arte y legislación, sino sobre todo por su manera de pensar, juzgar y valorar. Lo llamamos filosofía de la vida, que, como toda cultura, se caracteriza por la manera de enfrentar la vida. Platón o Aristóteles son tipos del filosofar griego, como Kant o Hegel lo son del filosofar alemán, y Descartes lo fue del francés.

Ahora bien, para que un filosofar sea gentilicio no es preciso que su contenido sea original e inédito. Los grandes temas de la filosofía han sido siempre los mismos: el pensar en sí, el ser en sí, el cosmos, el hombre y su obrar y la última causa de todo. Entonces, la peculiaridad del pensar no está en el contenido; ha de situarse en la manera de originar o iniciar el pensamiento mismo, la manera de enfocarlo o de exponerlo, de plantearse el problema y sobre todo de aplicarlo a la vida.

El filosofar de Fernando González no es solo original, propio y espontáneo como quizás no se encuentre otro en el historial del pensamiento filosófico. Se nos muestra, por ello mismo, asistemático, o sea, en ruptura con los cánones rígidos del pensar académico; y ello no por prurito de aparecer revolucionario o anárquico, sino porque su espíritu no se ciñe a los cauces preestablecidos en el pensar y expresar la propia intimidad, la que es tan personal y única, que no tolera la reduplicación y por lo mismo



no se deja encasillar en normas de la anónima generalidad. Cada uno debe expresar su personalidad. Y precisamente porque Fernando González fue una recia y riquísima personalidad, cada sentencia descubre, sin nunca agotar, los filones de su espíritu.

El secreto y la raíz de esta misma asistemática está en la vitalidad existencial de su pensamiento; y ello no solo porque es vivo, no es estereotipo o anquilosado en conceptos; pareciera que al reflejarse las ideas en su cabeza, como que se despliegan en surtidor de luces. Señalemos, entre tantas tonalidades, cuatro que constituyen la identidad propia del pensamiento personal de Fernando, quien por ser tal, encarna los atributos del carácter antioqueño.

Lo primero que distingue su filosofar es la intransigencia por la verdad, por no mentir, por no aparentar ser otro, por no pretender ser otro, por no creerse lo que no se es. Hipocresía esta tan duramente fustigada por nuestro filósofo y que le costó tantas incomprendiones por parte de aquellos filósofos que no viven lo que piensan. Cuando le pregunté si había filosofía en Colombia, respondió que no la había, porque los pretendidos filósofos colombianos no se desnudan, no se encaran consigo mismos. De ahí que su tarea de maestro ejercida en todas sus obras consiste en increpar inmisericordemente, desafiar y burlarse irónicamente del verbalismo, de la máscara, de la afectación o disimulo. Por eso me escribía: “En *Los negroides* examiné dramáticamente, o sea, partiendo de mi personita, eso que se llama vanidad, mentira, estar poseído del demonio de querer ser otro, el complejo colonial etc.”. Es interesante observar que para nuestro filósofo esa hipocresía no se debe a solo aparentar sino sobre todo a querer ser otro. Del complejo colonial, diremos algo más adelante.

Pero este pensar no se queda en lograr que cada individuo sea sincero consigo mismo. El maestro Fernando González fustiga especialmente la mentira cultural de Suramérica, equivalente para él a Latinoamérica. En su obra *Mi Compadre* —nos escribe— “estudié toda la vanidad

o mentira social de Suramérica”. Lo que prueba que este filosofar no es individualista sino cultural, es decir, piensa colectivamente en cuanto es mensaje a un pueblo y refleja su conciencia.

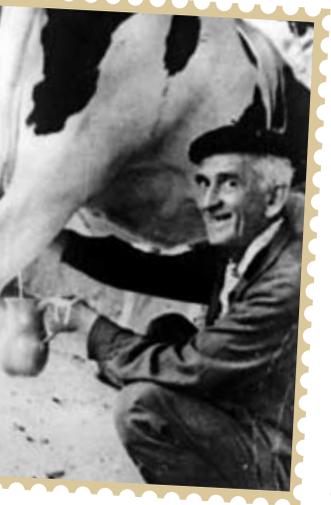
Sin alardes regionalistas y buscando la verdad, nos atrevemos a asegurar que la gente antioqueña se singulariza por su franqueza en el proceder y en el actuar; quizás esta sinceridad lleve al antioqueño a esa conducta o manera de ser y manifestarse tan espontánea, poco considerada y sin previas “poses”, que a algunos extraños molesta y juzgan como descortés y vulgar. Me atrevo a opinar que a la luz del pensamiento de Fernando González podemos apreciar su característico odio a la mentira, a las apariencias tan bien cotizadas en las sociedades que se autoprecian de cultas y urbanas, en contraposición de las “montañeras”, toscas y francotas.

Un segundo atributo muy afín al anterior y que singulariza el pensar de Fernando González, es, como él mismo lo define, “conocer y aceptarse”. “En *Mi Simón Bolívar* —nos dice— analicé eso que se llama **egoencia, personalidad y sinceridad**, aceptar humilde y orgullosamente lo que somos y buscar la universalidad por el camino que el Padre nos dio. Analicé qué es Suramérica y qué estrella brillante sería Suramérica si fuese originalmente aceptante de su cruz”. Así se compendia originalmente lo que hoy entiende la sicología por madurez de la personalidad y que aquí nuestro filósofo vincula con la anterior característica, la sinceridad. No se trata de simple aceptación pasiva y apocada ni tampoco de petulante supervaloración del yo. Sutilmente Fernando concilia los dos adverbios contrarios “humilde y orgullosamente”. Humildemente, porque es aceptarse por lo que se es; la humildad no es desvalorarse sino sopesarse en lo que se es. Orgullosamente, porque se busca el camino que el Padre nos dio y que precisamente es el de la Cruz.

Realmente asombra que un filósofo laico se haya anticipado por décadas al Concilio Vaticano II, que revivió el



Fernando González Ochoa con sus hijos Fernando (izquierda) y Simón. Los acompaña la gata Salomé. Marsella, Francia, 1933.



Kerygma primitivo del cristianismo de asociar la Cruz con la gloria de la Resurrección. Se supera así aquel cristianismo que se quedaba llorando en el sepulcro y no pasaba al aleluya del domingo. Mensaje sublime que le da nuestro filósofo a América de aceptar, no servilmente sino con valentía de señor, el camino que se identifica con la cruz, de servir a los demás: paradoja del amor cristiano que nuestra gente de hoy no ha sabido comprender, y de lo cual el maestro Fernando le incrimina.

Así, pues, Ud. (P. Vélez) sí halla escritores filosóficos colombianos, pero es una actividad sin patria, sin pueblo; anárquica, como anárquica es nuestra “república”; colonial, como colonias son estos países suramericanos.

Fernando González

Más dramáticamente se amplía lo anterior en la obra *El maestro de escuela* —nos escribe él mismo—: “examiné esa gran angustia y diabólica sublevación de querer ser otro y a un mismo tiempo eso divino que todos sentimos de ser grandes hombres incomprendidos”. En lenguaje cristiano, y si se quiere, “místico”, el querer ser otro angustia y es tentación diabólica, y lleva a esa paradoja que delata nuestra filiación divina de sentirnos “grandes hombres incomprendidos” precisamente por no ser otros. Porque se trata de algo insólito, sería aquí muy pertinente explicar lo que significa teológicamente este pensar; pero ni las circunstancias de esta celebración ni el tiempo lo permiten. Por eso un simple lector de *Cartas a Estanislao* difícilmente comprenderá que en ellas, nos dice el maestro, “hice poemas a la orgullosa y divina aceptación de uno mismo y lancé diatribas contra la mentira que ha sido la humanidad en América”.

Hoy más que nunca parece que la voz de Fernando se alzara proféticamente para

decirle a Antioquia que perdió su identidad, y por eso internacionalmente se ha convertido en “rey de burlas”. No supo conocerse y aceptarse como vivieron nuestros patriarcas montañeros.

La tercera característica del pensamiento de Fernando es ser libre. Al principio nos decía que para que un hombre o un conglomerado tuviera conciencia de lo que es, además de los dos pasos anteriores, debía cumplir la voluntad de Dios y realizarse en el mundo. Ahora bien, para poder realizarse es preciso ser libre. El que miente, el hipócrita, el que no se conoce ni se acepta, no puede ser libre y por tanto no puede realizarse. La hondura de esta concepción, nada común, solo se mide cuando se comprende que libertad no es para nuestro filósofo la mera posibilidad de hacer o no hacer algo externo. “Entiendo por libertad humana —dice en el *Libro de los viajes o de las presencias*— que somos posibilidad de nada o de dioses; y solos nacemos y morimos; un enfrentarse ante el Yo, la intimidad y la nada... Tu posición privilegiada consiste en que vives para crear en ti a Dios o a la Nada”. Y más adelante demuestra que hay mayor libertad cuando hay más intimidad.

También aquí nuestro filósofo intuye con pasmosa anticipación a los mejores y más recientes estudios de psicología, filosofía y teología, el concepto de libertad, y precisa, como pocos, el cometido de esa concepción: realizarse el hombre en su grandeza. Ni se piense que se queda en místicas y abstracciones impertinentes. Basta leer cómo comienza la vivencia de la libertad para alcanzar la *concretez* existencial de este pensar antioqueño.

Todo ese esfuerzo por lograr libertad, mediante autenticidad y aceptación de sí mismo, viene a culminar en “cumplir la voluntad de Dios impresa en uno y realizarse en el universo (concienciarse)”. Difícilmente en tan pocas palabras se puede condensar el quehacer del hombre formulado en cristiano. Y por ser tan original y profundo, este pensamiento ha sido mal interpretado como si se tratara de un

moralismo. Nada más lejos del pensar de Fernando. La idea no es simple ni trivial. En el precioso tratado existencial sobre *El remordimiento*—son sus mismas palabras—“hay cosas muy nuevas acerca de este ángel acicate, y en el que descubrí que el remordimiento es el que nos lleva a nosotros mismos y por allí, al Paraíso, al Padre”. Ni más ni menos diríamos, con la filosofía de la religión, que la libertad es para conocernos en nuestra identidad concienical y abrirnos al valor absoluto, sin el cual toda ética cae en un relativismo desconcertante.

No hay que hacer demasiados esfuerzos para mostrar que esta auténtica libertad ha sido al menos el ideal o meta del pueblo antioqueño. ¿Acaso las hazañas de Antioquia no se deben a esa obsesión por la libertad, tan unida a recia veracidad? Para Fernando, si no hay auténticos filósofos colombianos, y con más razón antioqueños, es porque pertenecemos a un país “colonial”. Aquella tan proclamada “liberación” es calificada de inauténtica libertad, porque no es libertarse del tutelaje sino entregarse “como ansiosas ramerías al imperialismo ruso”. Y añadía sentenciosamente: “El que es colonia por dentro concibe la libertad como cambio de amo”. Así pues, esta exigencia de libertad, tan central en el pensamiento de nuestro filósofo, es el distintivo que más enorgullece al antioqueño, que en su himno canta a la “libertad que perfuma las montañas de mi tierra”.

Finalmente, es característica del pensar del maestro una obligada referencia a la religión como *viva relación con Dios*, no con un Dios abstracto o conceptual. De ahí que adopte a veces el lenguaje de la negatividad de los místicos: “El Néant o Padre Nuestro no lo conocerás mentalmente, por conceptos, científicamente, porque no es átomo, ni electrón, ni núcleo, ni cuanto de energía. El Néant es NADA O PRESENCIA INFINITA, infinita posibilidad de mundos, creador de la nada (*Libro de los viajes*, 139)”. “Saber que soy nada y que soy voluntad de Dios, sin saber bien qué sea la voluntad de Dios. Saber que Dios no existe (es decir) no es

objeto de mi ser, como los que existen. Pero es más vivo, más vivencia, que lo que existe. Es, pues, la Intimidad, que nadie ignora y a quien nadie ha visto” (Id., 184).

Donde se completa ese viaje de la libertad es en esta última y consumada obra *Libro de los viajes o de las presencias*. Aquí—me escribía él mismo—“expuse dramáticamente, dialécticamente, partiendo de mí y de mi Envigado, cómo se hace el viaje desde sus raíces, desde su yo hasta el Cristo y el Padre, y el Espíritu Santo... Este librito lo viví siguiendo a Cristo con mi cruz, es decir, con mi personalidad de envigadeño airado, lleno de amor y de remordimientos, y puedo decir por eso, por ser de Cristo, que allí se contiene mucho del Viaje, mucho del Camino y del modo apropiado de viajar”. Todas las anteriores características se sintetizan en esta última identificada con la cruz, con Cristo, con el viaje o camino, y que apunta hacia la Intimidad (con mayúscula), y todo porque además de ser lo más profundo de nosotros, es el mismo Dios, quien para san Agustín era “lo más íntimo de mi intimidad”. Intimidad que para Fernando se identifica con la tragicidad de su ser, como hemos anotado.

Vivir en su dramaticidad esa religión tan personal y sincera compendia una existencia que se inició hace un siglo en Envigado “en una calle con caño” y que pervive en una filosofía que es modelo y a la vez reto para vivir sin mentira, aceptándose, realizándose libremente y cumpliendo la voluntad de Dios. Si Antioquia se ha distinguido por su sincera religiosidad, la vida y el pensamiento de Fernando González son el más importante reflejo del alma antioqueña, que aunque parezca hoy tan enferma, se levantará al conjuro de prohombres como el maestro Fernando González. ■

Jaime Vélez Correa S.J. (Colombia)
(1919-2014). Licenciado en Filosofía de la Universidad Javeriana, doctor en Filosofía de la Universidad Gregoriana de Roma y graduado en Teología en Alma College, California, USA.

Fuente: Tomado de *Fernando González visto por sí mismo*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 1995.

Metafísica del amor y existencialismo

El Viaje a pie DE FERNANDO GONZÁLEZ

TRADUCCIÓN: ROSA MARÍA HERNÁNDEZ E.

CLAUDE
ST-JACQUES

Sin duda alguna, como lo dijo Fernando González, para hablar de un momento de su vida un autor debe definir su “clima interior”. ¡Qué más existencial que un “clima interior”! Para el colombiano común y corriente, el viajero a pie necesita una terapia con un psicólogo o una consulta con un psiquiatra para aliviar lo que parece ser un desajuste interior. Así lo expresaba Fernando González hace más de ochenta años a propósito de los colombianos: “Ninguno de nuestros conciudadanos [...] podía comprender nuestros motivos. Para ellos, se camina cuando se va para la oficina, cuando se viene del mercado. No está aún en las posibilidades mentales de nuestro pueblo el comprender los fines interiores” (González, 1929: 20).



Para trazar un primer esbozo de lo que nos parece ser la teoría existencialista de Fernando González, tendríamos que trasladarnos al capítulo final de *Viaje a pie*, al momento en el que él se pierde durante dos días en las alturas del Nevado del Ruiz, detrás de Manizales. Es entonces cuando anuncia: “¡vamos a exponer nuestra metafísica que es amor!” (211). En dicho capítulo presenta sus tesis más contundentes acerca del amor entre hombre y mujer. Además, su teoría no podría estar completa sin tener en cuenta el concepto del amor abordado en un sentido más amplio que aquel que se da entre dos amantes. Es así como lo expone Fernando González en el epílogo cuando se dirige a su esposa: “Tú, Margarita, que sabes el intenso amor del autor por su tierra colombiana, por el aire colombiano, por el Simón Bolívar solitario de Santa Marta, por el mar territorial, eres la única que puede entender la finalidad de este libro” (269). Además de ser un tratado sobre el amor entre amantes, la metafísica del amor de González incluye también la amistad y el amor por Colombia.

En primer lugar, ¿por qué sostener que las tesis de González son existencialistas? Porque ellas tienen rasgos análogos, no solamente con la teoría existencial más característica de Sartre, sino también con la filosofía de Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger, y con una parte de la obra literaria de Camus, Dostoievski, Kafka y Hesse. El existencialismo se interesa por el sentido que cada individuo le da a su propia vida a pesar de lo absurdo de esta y sin el deber de excusarse de la libertad, del control que posee sobre ella. La importancia de la subjetividad, la pasión, la libertad y la existencia en sí es una característica común en Fernando González y entre los mencionados autores existencialistas.

Una particularidad muy original del existencialismo de González es la de utilizar, a la vez, el género literario y el discurso filosófico para presentar sus tesis. Él mismo pondrá de relieve dos procedimientos literarios originales de su filosofía: el humor y el lenguaje popular. El humor le permite denunciar, a la vez que ridiculizar, disimulándolos, los vicios y defectos de los colombianos que él ama. El lenguaje popular le permite difundir y volver accesible su metafísica del amor a toda Colombia. ¿Cuántos tratados filosóficos pueden jactarse de hacer reír al lector o de utilizar un lenguaje filosófico comprensible? La filosofía es normalmente percibida como un discurso serio y razonado que no deja lugar a la risa y a las explicaciones simples.

La absurdidad de la vida del caminante se expresa a través de varios encuentros en el *Viaje a pie*. Esa noche de delirio en El Retiro es un ejemplo: “La figura gorda del huésped que a cada minuto cruzaba nuestro cuarto con un candil en la mano... La victrola, el aguardiente, el cansancio y la figura gorda de don Rafael producían una desarmonía psíquica propia para el fin de nuestras vidas pecadoras” (González, 1929: 46). El reencuentro con el místico es otro pretexto de González para describir uno de los más grandes absurdos de la Colombia que él ama: “Somos el pueblo que toma dinero a mutuo, con interés” (155). Para González, el místico es precisamente aquel que presta dinero a los colombianos para venderles luego los productos venidos del extranjero. Frente a un absurdo semejante, el colombiano tiene la elección: o acepta esta existencia de servilismo al extranjero o se rebela. La actitud de González es la de un existencialista, la rebeldía. Al yanqui que dice que “el Clero colombiano era una peste y que el país estaba en la barbarie [...] le dimos dos frenazos

[...] en la cabeza diciéndole: ‘Sólo nosotros, los colombianos, podemos hablar mal de Colombia, y sólo nosotros, los católicos, podemos renegar de los curas’ (95). Y en este sentido se dirige, al final del libro, a la juventud colombiana, afirmando que su objetivo es “hacer algo para que aparezca el hombre echado para adelante que azotará a los mercaderes” (270).

Al igual que Nietzsche, González condena el comportamiento conformista de los individuos que aceptan lo absurdo, que viven, existen sin pasión, sin apropiarse de sus responsabilidades. El hombre gordo de Medellín es un ejemplo típico: “El hombre gordo es el hombre exagerado; carece de lo que llamaban los clásicos y los moralistas antiguos el sentido de la medida. Son muy peligrosos [...] dos hombres gordos idearon la Carretera al Mar, que ha sido nuestra ruina [...] Toda nuestra vida de república ha sido vida de hombres gordos” (1929: 79); y agrega más adelante que “la filosofía del hombre gordo de Medellín” (81) es la de no dejarse tentar por lo bueno y agradable que existe fuera de los caminos ya trazados o del plan de vida inicial. Contrariamente, en González “Todo sonríe y es efímero, menos el hombre gordo” (218). González ejemplifica lo anterior mostrando hasta qué punto rechaza el conformismo del hombre gordo cuando en la última página del libro le ordena a Margarita sus últimas voluntades en su entierro: “El autor te suplica que no vayan allí automóviles llenos de hombres gordos que hablan de la brevedad de la vida” (269). No, para un existencialista, aun si la muerte es absurda, no tiene sentido hablar de la brevedad de la vida si ella es vivida plenamente.

La metafísica del amor de González posee una estructura de pensamiento, una organización conceptual parecida al pensamiento

existencialista de Sartre. Suponiendo que Fernando González y su compañero don Benjamín son el “ser-ahí” proyectado por los senderos colombianos —el *dasein* de Heidegger en *Ser y tiempo*—, concepto retomado por Sartre, pero con el matiz de que la conciencia de este ser “implica un ser diferente de él mismo” (Sartre, 1954: 14). En el lenguaje de la ontología existencial de Sartre, se trata del “ser-para-otro”. El *Viaje a pie* es un relato de la relación amorosa de dos aficionados a la filosofía con lo otro colombiano. Al igual que en Sartre, la relación amorosa de González no se reduce a la de una pareja de amantes, implica también la relación entre amigos y la de un individuo con su sociedad.

El amor entre amantes está personificado en el *Viaje a pie* por la relación de ambos viajeros con la maestra de escuela campestre y quinceañera, la joven mujer que vio don Benjamín dos años atrás al norte de Antioquia, Julia, o con las primas. La amistad, por su parte, está encarnada más particularmente en los tres aficionados del *Viaje a pie*: “Ya éramos tres! Dos aficionados a la filosofía y un caballo aficionado a la lentitud” (González, 1929: 100). A este caballo blanco manso, adquirido luego de una herida en el pie de don Benjamín, González lo llama luego “el filósofo de Abejorral” (164) porque “el filósofo es un rumiante amigo de la lentitud” (84). El amor de González por su Colombia comprende varias figuras,

a veces muy positivas como la de Bolívar o las dos viejas que transportan el correo entre Medellín y La Ceja, a veces negativa como el hombre gordo de Medellín y el místico, y a veces ambivalente, en razón del humor satírico de las figuras de los jesuitas, *el hombre que hace fortuna*, el mendigo, el diablo y Rasputín.

El principio fundamental en que está basado el existencialismo de



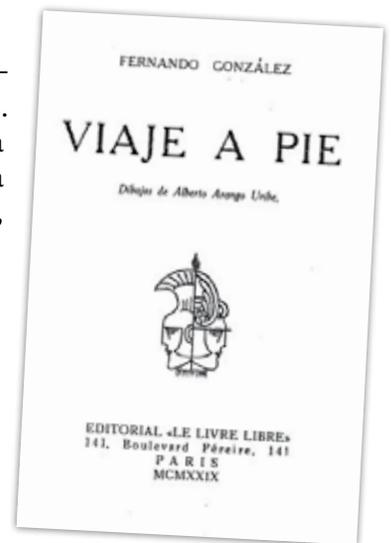
González es que el amor es un sentimiento ambivalente, que implica a su vez su antagonismo, el odio. El enamorado tiene la libertad de tomar decisiones individualmente para inducir esta relación a evolucionar. González describió en detalle la antinomia amorosa cuando don Benjamín se enoja con el filósofo de Abejorral y lo golpea: “En el amor y en la amistad son necesarias las peleas violentas” (165). Las disputas son hechos comunes en una relación amorosa. Para el existencialismo de Sartre, la relación con el otro es una relación conflictiva: “Todo lo que vale para mí vale para el prójimo. Mientras yo intento liberarme del dominio del prójimo, el prójimo intenta liberarse del mío; mientras procuro someter al prójimo, el prójimo procura someterme [...] El conflicto es el sentido originario del ser-para-otro” (Sartre, 1954: 226). Como lo dice Sartre en *El ser y la nada*, el fracaso en una relación amorosa es precisamente la pérdida de control sobre el otro. La dinámica amorosa también es una relación de manipulación mutua entre dos seres libres y la seducción consiste en ganar al otro.

Es precisamente basado en esta modalidad existencialista que González introduce los primeros argumentos de la metafísica del amor. El viajero solitario con sus reflexiones por los senderos colombianos percibe súbitamente en Las Palmas a la joven maestra quinceañera. Sigue la primera etapa de la relación amorosa, la seducción del viajero a pie por esta joven mujer: “Carnes prietas, quemadas por la brisa de la tierra alta, y espíritu generoso como el de todas las maestras. Sí; las maestras son muy generosas... Esta serrana, vestida con un faldín prensado, en esta mañana de plenitud nos trajo algunas emociones e ideas” (González, 1929: 21). Seducción muy involuntaria de la joven mujer hacia el viajero vencido ya por su belleza. Esta relación amorosa, apenas en sus flirteos, aborta mucho antes de que el seducido intente alcanzar al otro. La tesis importante de la metafísica del amor presentada aquí es la de la fuerte influencia

de la moral cristiana colombiana en las relaciones amorosas. Utilizando la metáfora de la naranja de la que retiramos la cáscara dorada para comerla, González dice a propósito de su falda prensada: “no queremos describir lo que pasaría, si fuéramos a comernos aquel fruto de la altiplanicie andina” (22). La razón detrás de esta metáfora lúbrica es simple: la sola idea de pensar una relación amorosa más “avanzada” entre un hombre empleado judicial en la treintena y una joven maestra de escuela y quinceañera podría comprometer la carrera del autor. ¿Por qué? Porque él y su compañero de camino, don Benjamín, podrían ser acusados por la Juventud Católica Colombiana “de corruptores de la juventud, como lo hicieron con el maestro Sócrates [...] los socios de la Juventud Católica de Atenas” (22).

Pero el aficionado a la filosofía no está comprometido con la “posición beatífica de los doctores filósofos para quienes la mujer nada importa. Somos en un noventa y nueve por ciento amantes, y el resto filósofos, pero filósofos del amor. ¡Qué estúpidos e insinceros estos enormes libros, casi siempre en latín, que tratan de la vida, de la esencia de las cosas y que no citan el amor!” (212). Es por ello que el metafísico del amor intenta seducir a su lector, llamar la atención acerca de sus tesis o contrariarlo con ayuda de un lenguaje popular. Si las ideas descritas pueden parecer demasiado provocadoras al lector, entonces el humor es utilizado para evitar la ruptura entre los dos amigos, el autor y el lector. Recordemos el objetivo de González: “Describirle a la juventud la Colombia conservadora de Rafael Núñez” (270), y a partir de ahí plantear las posibilidades de cambio.

Tomemos el ejemplo de la estética amorosa y la relación de pareja. Imaginemos a González discutir este problema de la



misma manera que lo hacen los tratados filosóficos tradicionales: presentar fríamente la tesis acerca de que el matrimonio colombiano es una institución caduca. Consideradas de esta manera las relaciones amorosas, conduciría al lector a cerrar inmediatamente el libro. Se trata más bien de propiciarle la reflexión a propósito de este problema, diciéndole: “¿Por qué es tan importante el número tres? [...] Estos franceses ingeniosos comprendieron que el matrimonio, la unión de dos, era un absurdo, como lo es una mesa de dos patas. Entonces inventaron el matrimonio de tres: el marido que paga, la mujer y el amigo. Ese es el *ménage à trois*” (100). Presentada así, el lector no sabe aquí si se trata de una broma o si González cree firmemente que el matrimonio es una absurdidad. No obstante, la reflexión propiciada acerca de la relación amorosa exclusiva ha sido lanzada. Sartre identifica esta exclusividad entre los dos miembros de la pareja en la ausencia de un doble estándar, es decir, que la exclusividad se aplica a los dos miembros de esta pareja. Siguiendo esta ética amorosa, el matrimonio garantiza cierto control.

Por su parte, González, al igual que Sartre, se opone a este tipo de control en la relación amorosa porque rompe con la libertad de cada uno de los individuos y convierte la relación en algo parecido al ejercicio de un derecho de propiedad o de dominación del uno por el otro. A este propósito, González presenta esta idea: “¿Para qué comprarte, Julia? ¿Para qué comprarte, hacienda de Santa Elena? ¿Sois nuestras! Frente a ti, Julia, te hemos olido, visto y sentido. ¿Para qué más? [...] ¿Para qué vincularnos? ¡Los celos y el mayordomo; la posesión legal! Eso queda de la escritura pública que guardan, el notario en su protocolo y el cura en la sacristía” (197).

De la lectura de la siguiente frase: “De ahí el error del matrimonio sin divorcio: casi siempre la mujer ajena y el marido ajeno se convierten en el ideal de los que están unidos por esa cosa invisible, pero casi ósea,

que se llama el vínculo indisoluble” (216), concluimos que la metafísica del amor de González no se opone al matrimonio a condición de que no exista “unión indisoluble”. Difícil corroborarlo, lo que importa es el efecto reflexivo propiciado en la juventud colombiana.

El concepto relevante del existencialismo de González es la libertad filosófica de un aficionado a la metafísica del amor, libertad emancipada de una moralidad puramente cristiana en una Colombia profundamente religiosa. Si el existencialismo de Nietzsche y de Sartre es completamente ateo, el de González es de una laicidad crítica. Así como es evidente que el objeto de su metafísica es el amor en sus tres formas: amantes, amigos y amor por Colombia, el *Viaje a pie* no puede esquivar la cuestión religiosa. Para un aficionado a la filosofía, la moral cristiana es un asunto delicado de abordar frente a su lector colombiano. Él quiere captar su atención acerca de los problemas inherentes a esta moral y empujarlo a la acción, sin llegar a ofender al lector de tal manera que este suspenda la lectura. Por esta razón opinamos que se detecta cierta ambivalencia en la presentación de algunos personajes.

Qué decir, por ejemplo, de su concepción acerca del diablo, referida al pueblo de Aranzazu, que es “el pueblo más pueblo [...] y su cementerio es la perfección de la idea de cementerio” (153), donde se vota “por los hidrocéfalos que han designado los obispos. Votan porque allí, en el cementerio, está el Diablo esperando a los liberales” (154). ¿Que la Colombia de Rafael Núñez es la moral cristiana al servicio de los conservadores? ¿Debemos tomar en serio las explicaciones de González sobre el origen de los dioses? Según él, en los tiempos remotos, para explicar ciertos fenómenos de la vida, “el hombre creó un monstruo, una divinidad monstruosa, que se llamaba el Tótem” (139); y agrega enseguida que el diablo es una derivación especializada del Tótem, dividiendo en dos el bien y el mal: Dios y el diablo.

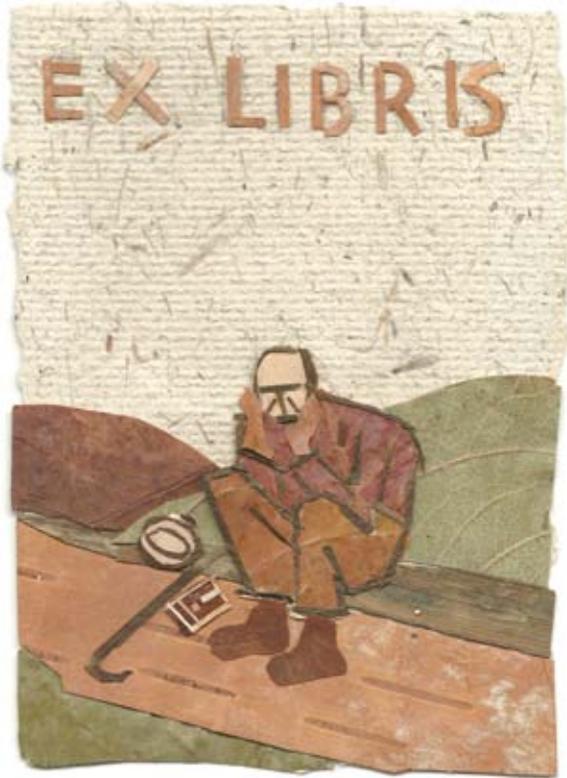
Mientras que en un filósofo como Kierkegaard (1961) su existencialismo cristiano no puede ser puesto en duda, a pesar de sus críticas profundas y su voluntad de redefinir en el texto *Ejercitación del cristianismo* las motivaciones del ser cristiano, en González el existencialismo adquiere una nueva forma y se torna laico. Aunque haya recibido la formación jesuítica, no se ocupa más de defender la moral cristiana colombiana, sino de cuestionar sus fundamentos. Mientras Kierkegaard (1984) en *El concepto de angustia* trata de explicar los orígenes del pecado original a partir de la angustia que le produce a Adán “el vértigo de la libertad”, prescindiendo de la personificación de la tentación (la serpiente), González retoma el relato bíblico del pecado original conservando intacta la imagen bíblica de la tentación por el diablo personificado en la serpiente. Para Kierkegaard, el pecado original existe y la caída de Adán es un problema ético que regula las relaciones del hombre con Dios. En cambio González cuestiona el papel, los verdaderos orígenes del pecado, dado que la invención del diablo por la moral cristiana tiene una influencia en el comportamiento social y político de los colombianos: “Hasta que él apareció; hasta el advenimiento del confesonario; hasta que se ideó como antinómica la vida post-mortem, el hombre vivió tranquilo” (1929: 188). Con la invención del pecado nació la angustia de la muerte a causa del arrepentimiento que este inspira en el último momento de la vida. En el espíritu de González, se trata aquí de una pura manipulación del hombre por la moral cristiana, quien moría anteriormente de manera natural y tranquila.

La ética capitalista es uno de los asuntos más delicados a los que González se refiere. Por esta razón, proponemos una inversión de perspectiva en la lectura de *Viaje a pie*. El trastrocamiento de sentido concierne al *hombre que hace fortuna* o al joven pragmático. Sostenemos que este personaje de González es como el esteta de Kierkegaard,



El concepto relevante del existencialismo de González es la libertad filosófica de un aficionado a la metafísica del amor, libertad emancipada de una moralidad puramente cristiana en una Colombia profundamente religiosa.

quien peca no obstante su conocimiento de la ética. Mientras que en todo el resto del libro González describe el amor en términos de pura estética, placer natural, placer de los sentidos, existe aquí, en *el hombre que hace fortuna*, una negación de todas las cualidades estéticas paradójicamente acompañadas de una búsqueda de placer. Este joven de acción, pragmático, casi superhombre, busca todos los placeres que el dinero puede ofrecerle: honores, posición social, amor, la mujer de calidad... Aún más, González lo describe como un sádico que corre detrás de “las niñas de trece a catorce años: son las dependientas de sus grandes almacenes” (55). El trastrocamiento de sentido que proponemos o la lectura antitética consiste en que con *el hombre que hace fortuna* González trata más bien de presentar un ser antiestético de “la Colombia conservadora de Rafael



ILUSTRACIONES ROSA MARÍA HERNÁNDEZ E.

Núñez” (27). Él es un esteta pervertido por la ética capitalista que destruye toda búsqueda de una filosofía del amor. Efectivamente, el joven pragmático “no ama el dinero por instinto, de nacimiento”, sino más bien como una disciplina mental porque “pretende saber cómo se reúne una gran fortuna y cómo se vive una gran vida” (62). Este joven de acción conoce bien la ética capitalista, ya que está consciente de que para conservar su crédito, que es la base de su futura riqueza, no debe robar. González llega incluso a afirmar que su método es el mismo del ladrón, con la diferencia de que este último “se lleva todo el objeto, y el negociante devuelve parte de su valor en lo que se llama precio” (57).

En síntesis, el existencialismo de González fundamenta su metafísica del amor en el conocimiento inmediato de la realidad colombiana a partir de la experiencia propia del *Viaje a pie*. La metafísica del amor es pura estética, mientras que los otros dos motivos son respectivamente la ética capitalista y la ética religiosa a descubrir detrás de la comedia. Hay que desechar la idea de que González sostiene tesis de ética política o religiosa; al contrario, pone en perspectiva la existencia de estas formas de ética en Colombia para someterlas a la crítica del lector, para cuestionarlas. ¿Nadaísmo naciente? Posiblemente. Lo cierto es que sin el reconocimiento por parte de la juventud colombiana de que la ética capitalista y religiosa ponen trabas al amor, no queda más de la metafísica del amor para la vejez, como lo reitera él mismo, que una metafísica. ■

.....
 Claude St-Jacques (Canadá). Doctor en Filosofía por la Universidad de Quebec en Montreal. Investigador posdoctorado de la Universidad de Ottawa y del Consejo Nacional de Investigación de Canadá. Ha realizado una traducción al francés de *Viaje a pie* de Fernando González, de próxima publicación en Edilivre, París, 2014.

Referencias

- González, Fernando (1929). *Viaje a pie*, Medellín: Bedout.
 Kierkegaard, Soren (1961). *Ejercitación del cristianismo*, Madrid: Guadarrama.
 ——— (1984). *El concepto de la angustia*, Madrid: Hypamérica.
 Sartre, Jean-Paul (1954). *El ser y la nada*, Buenos Aires: Iberoamericana.



FERNANDO GONZÁLEZ

El filósofo aficionado

JOSEPH
AVSKI

En la antigua Grecia, por siglos, el término *sofista* denotaba al maestro o sabio que enseñaba, que compartía su sabiduría con el pueblo. Etimológicamente, el término proviene de las raíces *sophía* (σοφία), que significa 'sabiduría', y *sophós* (σοφός), que significa 'sabio'. Platón y Aristóteles cambiaron el significado del término *sofista* en el siglo v antes de Cristo, para llamar peyorativamente a todos los que concibieran la filosofía como algo distinto a lo que ellos pensaban. De allí proviene la acepción moderna que llama *sofista* a un embaucador que defiende posiciones falsas.



Desde entonces no hay filosofías, plurales, sino filosofía, singular. Todo el que pretenda pensar por fuera de los límites del sistema ideado por Platón tiene que renunciar al título de filósofo, tiene que aceptar que es un simple entusiasta, un diletante, un fanático sin más credibilidad que un borracho de pueblo.

La escuela cínica fue una de las víctimas de este sesgo arbitrario. Michael Onfray cuenta que

El cinismo antiguo ha debido padecer su clasificación por parte de la historiografía dominante, o sea hegeliana, en el casillero de miscelánea o asuntos varios. Siempre listo a decir tonterías, Hegel afirmó de forma categórica en sus lecciones de historia de la filosofía que, respecto a esta corriente filosófica, sólo se pueden contar anécdotas. En consecuencia, Diógenes no es un filósofo. Como un solo hombre enrolado en un pelotón prusiano, o sea, regularidad automática, el universitario lo sigue repitiendo palabra por palabra después de un siglo (2008: 161).

A Fernando González le interesa hacer filosofía contando historias, usando su vida, su experiencia, su cuerpo —lo que dentro de los estrechos límites de la filosofía occidental no es permitido—. En una carta a su hijo Simón, dice “Bueno, basta de filosofías, que caigo en ridículo!” (*Cartas a Simón 1950-1959*).

Fernando González encuentra una manera de responder, de desarticular el mecanismo. Si la filosofía es un conjunto de reglas duras, inflexibles, que resisten el tiempo sin biodegradarse, y si el filósofo es alguien que se pasa la vida construyendo un único castillo intelectual, donde no hay espacio para la anécdota, la confidencia biográfica o autobiográfica, para el cuerpo y sus afares, para el humor, donde solo los ladrillos de pura abstracción son confiables, entonces Fernando González declara que él no es filósofo, sino un filósofo aficionado, pero inmediatamente queda libre de ese juego.

En 1929, Fernando González publica el que quizá sea su libro más leído: *Viaje a pie de dos filósofos aficionados*, cuyo título terminó reducido a *Viaje a pie*. Desde el título advierte que no es un filósofo profesional, un verdadero filósofo, y por tanto no tiene necesidad de respetar los límites de la filosofía occidental, ni de seguir sus cánones y sus métodos.

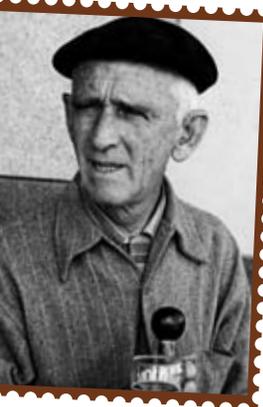
En su libreta de notas de 1928 escribió: “Nos llamamos filósofos aficionados para no comprometernos demasiado y porque ese nombre es mucho para cualquiera. Todos nuestros colegas, desde antes de Thales, han sido modestos”. Más tarde la entrada aparecerá retocada en *Viaje a pie*:

Nos llamamos filósofos aficionados para no comprometernos demasiado y porque ese nombre es mucho para cualquiera. Sólo un estoniano, el conde Keyserling, pudo tener la desfachatez de escribir dos enormes volúmenes con el título de *Diario de viaje de un filósofo*.

El filósofo aficionado tiene, una vez conjurada la amenaza de ser declarado un marginado, la libertad de decir muchas de las cosas que los filósofos profesionales no pueden. El filósofo profesional habla sobre el mundo perfecto que fundó su predecesor Platón, mientras que el filósofo aficionado habla sobre el mundo que lo rodea, sobre la realidad caótica y delirante irreductible al mundo de las ideas.

La trampa está en que el filósofo platónico no representa un peligro para los poderes dominantes, porque sus meditaciones no interrogan al presente, sino al lugar sin tiempo de las ideas, mientras los filósofos aficionados hablan de manera incómoda sobre la realidad y su relación con los poderes gobernantes.

En una reciente traducción al inglés de todos los fragmentos de Diógenes se encuentra un par de anécdotas que ilustran cómo este veía la relación de Platón y Aristóteles con los poderosos. La primera dice: “Cuando Platón me dijo que si hubiera aceptado la invitación a la corte



siciliana no tendría que lavar lechugas para ganarme la vida, le respondí que si hubiera lavado lechugas para ganarse la vida no tendría que haber ido a la corte siciliana”² (Heraclitus, Diógenes, 1979: 43). Y la otra: “Aristóteles cena en la comodidad del rey Filipo, Diógenes en la suya propia”³ (43).

Cierto tipo de filosofía, especialmente la emparentada con Platón, es ciega a las prácticas cotidianas de poder, por eso el tema no ha perdido vigencia. En un artículo publicado por la revista *Arcadia* en marzo de 2011, titulado “¿Dónde están los filósofos?”, se polemiza. Sergio de Zubiría, profesor de filosofía de la Universidad de los Andes, dice que “hay una cierta actitud fóbica, pues al filósofo le parece que si participa en los medios, su pensamiento puede volverse liviano, de poca densidad”. Este es uno de los pies de foto que buscan desarticular cualquier intento por hacer filosofía de otra manera. Fernando González acepta su liviandad en una de las entradas de su libreta de notas de 1929: “El estilo y el pensamiento deben ser efímeros como la telaraña que es el fenómeno Universo. ¡Cuán pesados esos sistemas alemanes! Parecen edificaciones de cemento”.

Continúa la revista *Arcadia*:

Y es que, sin lugar a dudas, el lugar en donde se juega hoy la filosofía colombiana es la academia: en los grupos de estudio, en los departamentos de filosofía, en los congresos y en las publicaciones especializadas. Es la consecuencia inevitable de la profesionalización. Para el profesor Sierra, “el ejercicio de la filosofía se ha profesionalizado demasiado en Colombia”. Lo que, a su vez, “ha generado un miedo de pensar los problemas comunes, los problemas públicos”. (Restrepo, 2011)⁴

Tiene sentido desde el punto de vista práctico. Es mejor que el filósofo opine en congresos, en salones de clase abiertos para unos pocos, en revistas especializadas que nadie lee. Un filósofo opinando sin límite ni control sobre el desmadre que lo rodea

puede ser subversivo e indeseado. Ya Platón lo había previsto y por eso expulsó a los poetas, en el libro décimo de *La República*.

Fernando González prefirió aprender a lavar lechugas y no pertenecer a la república de Platón. “Somos, querida lectora, metafísicos, y algo poetas”, dice en *Viaje a pie*. Su escritura lo puso siempre en riesgo. Su tesis para recibir el grado de abogado de la Universidad de Antioquia, titulada *El derecho a desobedecer*, fue intervenida y terminó titulándose *Una tesis*. Su libro *Viaje a pie* fue prohibido bajo la pena de pecado mortal por monseñor Cayzedo. Fue llamado fascista por *Mi Simón Bolívar*. Perdió su puesto como cónsul en Roma por sus declaraciones en contra de Mussolini en *El hermafrodita dormido*. Confesó en *El remordimiento* que olía a escondidas la ropa interior de la institutriz de su hijo y que la llevó a un hotel del centro de Marsella, y cabe señalar que su esposa era la hija del expresidente Carlos E. Restrepo.

El filósofo profesional no escribe desde el paupérrimo punto de vista que le otorga su vida. Él se eleva al mundo de las ideas y escribe desde el punto de vista del narrador omnisciente, el punto de vista de dios. Quien no es capaz de elevarse, desde luego, no es un filósofo de verdad. El filósofo aficionado, por el contrario, como Diógenes, como Fernando González, y para malestar de Hegel, introduce la anécdota y la revelación autobiográfica como punto de partida para su filosofía. Así entran en la filosofía consideraciones biológicas —el cuerpo no como ente metafísico sino como materialidad presente—, sociales, psicológicas, económicas, políticas; en otras palabras, la vida. “Ahora bien, este corte se basa en una ficción, porque todos los filósofos, sin excepción, piensan a partir de su propia vida” (Onfray, 2008: 65).

Fernando González entiende la filosofía como una herramienta para enfrentar la vida, para vivir mejor, de manera que las anécdotas y las confesiones autobiográficas, como en el caso de Diógenes de Sínope, tienen un significado. Dice Michael Onfray

que “todas las anécdotas cínicas sirven para construir, de forma gozosa, una alternativa al mundo platónico” (2008: 164). Esto lo podemos decir de las anécdotas de Fernando González también. Ofrecen un polo a tierra, una conexión entre la vida y la filosofía, y un escenario de aplicación.

El ejercicio filosófico no tiene sentido si no es aplicable, si no es una herramienta para algo más. Dice Onfray que “la teoría propone una práctica, tiende hacia una práctica. Fuera de eso, no tiene razón de ser. En la lógica nominalista, las palabras sirven de modo utilitario y no son sino instrumentos prácticos. No hay religión del verbo” (78). La práctica determina las fronteras de la teoría, su valor de verdad y su conveniencia. No bastan la elegancia de los argumentos, la lógica impecable, la pureza del pensamiento. La práctica, por ejemplo, determina la caducidad de una filosofía, cosa que el puro pensamiento no logra. En sus libretas de 1929, Fernando González rechaza las filosofías inmóviles: “¿Sabéis a qué se parecen los filósofos sistemáticos? A un rumiante de cuernos temporales o a una serpiente que se resistieran a abandonar sus cuernos y su piel. Los sistemas filosóficos son excreciones del compuesto psicofísico. Hay que abandonarlos”.

La célebre frase de Descartes, “cogito ergo sum”, revela que para el filósofo francés la realidad biológica, social o afectiva de la persona no es suficiente para garantizar su existencia. Solo el pensamiento otorga

esa certeza. Fernando González, en cambio, puede encontrar pruebas de su existencia en asuntos tan mundanos como la ansiedad que le produce dejar de fumar: “Hace hora y media que ni fumo ni pienso. Son las diez y cuarto. No pienso, luego soy”. Y más tarde, en el epílogo del mismo libro: “No pienso, luego existo. Pensar es muy fácil; todo el mundo vive pensando. La verdadera existencia principia cuando podemos no pensar” (*El hermafrodita dormido*).

La separación, la negación de la vida por la tradición filosófica occidental, ha sido tal que el cuerpo desapareció por completo. Los filósofos se transformaron en entes abstractos cuya única función es pensar. Fernando González se queja en su libreta de 1929: “Hace días, años, que mi cerebro me esclaviza”. Pensar se transforma en la única función valiosa del ser humano, mientras todas las demás funciones son productos inferiores del cuerpo físico.

Nunca hemos visto a un hombre que sea solo cerebro. Lo más que hemos visto es al rey de la luna en *The Adventures of Baron Munchausen* de Terry Gilliam, interpretado por Robin Williams, quien pasaba temporadas largas en las cuales su cuerpo vivía despegado de su cabeza. Mientras su cuerpo cumplía su destino de cuerpo acosado por la lujuria, la cabeza se dedicaba a las más exquisitas disciplinas del pensamiento. En la tradición filosófica occidental, pensar es tan importante y tan difícil que el cuerpo se convierte en un estorbo. El sueño del filósofo profesional es liberarse de su cuerpo para elevar su pensamiento libre hasta la estratósfera. Fernando González se mofa de esta pretensión en su libreta de 1929: “Ese personaje de Rodin que llaman *El pensador*, piensa con los bíceps [...] ¡Qué hermoso será el hombre cuando piense con naturalidad, cuando no tenga que adoptar la pose de la escultura de Rodin!”.

La obsesión por liberar al pensamiento de su sustento orgánico llega a tal demencia que recordar lo obvio, que el filósofo tiene un cuerpo como todas las demás personas, resulta necesario: “Os advertimos, queridas



En 1929, Fernando González publica el que quizá sea su libro más leído: *Viaje a pie de dos filósofos aficionados*, cuyo título terminó reducido a *Viaje a pie*. Desde el título advierte que no es un filósofo profesional, un verdadero filósofo, y por tanto no tiene necesidad de respetar los límites de la filosofía occidental, ni de seguir sus cánones y sus métodos.

lectoras, que un gran porcentaje de nuestro vivir es todo metabolismo. El pensamiento tiene apenas la energía que sobra después del consumo orgánico” (Libretas, 1929).

La filosofía comienza precisamente desde el soporte orgánico, desde el organismo que precede al pensar. La filosofía es humana en el sentido en que es inseparable de la vida del filósofo. “Las filosofías son banales también porque son manifestaciones del hombre según los períodos de su vida [...] La filosofía es, pues, una manifestación del hombre; en tal sentido puede afirmarse que todas son verdaderas”, aclara Fernando González en su libreta de 1929. Y no estoy proponiendo un determinismo barato del tipo: es que el concepto de libertad de fulanito es este y no este otro porque su padre le pegaba. Se trata de combatir la idea de que existe un sistema filosófico fundado en verdades distintas a la realidad del filósofo (política, religiosa, social, económica, afectiva, etc.).

Esta es la tradición de la sátira menipea, una tradición de géneros mezclados, en un principio con origen en los diálogos socráticos, pero después fragmentada en muchos estilos y géneros. Ha sido usualmente intelectual, pero profundamente ligada al cuerpo. Ha ofrecido siempre un escenario donde las discusiones sobre los temas más profundos de la filosofía humana comparten argumentos con lo grotesco, lo cómico y lo carnavalesco de la vida cotidiana.⁵

Charles Sanders Peirce, en su ensayo “Some Consequences of Four Incapacities”, denuncia la mentira del método cartesiano al decir que su punto de partida es la duda. Todo filósofo ingresa al estudio de la filosofía, o de un problema filosófico, con una carga de prejuicios que no pueden ser ignorados (Stuhr, 2000: 55). Solo tenemos

nuestra realidad para dar el primer paso y emprender la empresa filosófica. Por lo demás, estamos perdidos, desorientados:

Tampoco sabemos para dónde vamos al vivir. No era, pues, grande nuestra tristeza por estar perdidos, pues perdidos estamos desde que allá, en compañía de nuestros queridos amigos los jesuitas, no pudimos encontrar el primer principio filosófico. Cuando le decíamos al reverendo padre Quirós que cómo se comprobaba la verdad del primer principio que nos daba, nos decía: “Ese es el primero; ese no se comprueba”. Desde entonces estamos perdidos. (*Viaje a pie*)

El filósofo aficionado camina, va por la vida encontrando motivos para su ciencia. Nada proviene del vacío ni hay justificaciones trascendentes por lo que sucede. La filosofía es una herramienta para encontrar una ruta, un mapa, una brújula. No ofrece certezas absolutas ni primeros principios. La herramienta de otros es inútil en la propia vida si no es modificada, adaptada, personalizada: “La filosofía no se aprende por el modo platónico de la meditación sobre los grandes conceptos en el nebuloso campo de los espíritus puros, sino sobre el terreno material de las confluencias corporales, históricas, existenciales y psicoanalíticas, entre otras” (Onfray, 2008: 68).

El ejercicio de la filosofía exige la individualidad, la renuncia a seguir los pasos que otros caminaron. Partir desde nuestra situación particular, como lo dice Peirce en su ensayo, significa recorrer un camino distinto: “Después de escribir en el álbum de doña Pilar, salimos al camino y abandonamos el camino. El camino es casi toda la vida del hombre; cuando está en él sabe de

dónde viene y para dónde va. Caminos son los códigos, y las costumbres, y las modas” (*Viaje a pie*).

La rebelión que Fernando González siente contra el camino es pues un requisito inalienable para el ejercicio de la filosofía. En las ciencias colectivas se sigue un camino común, se traza un derrotero hacia el cual todos se dirigen. Ese derrotero común no existe cuando nos referimos a la vida; cada vida exige una meta individual, un propósito particular. El cielo astronómico debe ser el mismo para todos los astrónomos. Es necesario que un astrónomo en Monte Wilson en California suministre los mismos datos que un astrónomo en Observatorio Gemini en Cerro Pachón en Chile. De otra manera no se puede construir una ciencia. Sin embargo, es insulso esperar que ambos astrónomos sientan lo mismo cuando ven al cielo, que tengan la misma experiencia, que el cielo los oriente de la misma manera respecto a sus vidas.

En sus meditaciones metafísicas, Ortega y Gasset nos dice:

El físico hace su física apoyándola en convicciones de los que no son físicos. Hace pues su ciencia con otros. Pero el metafísico, al tener que renunciar a toda opinión que él no se fabrique, al no poder recibir de los demás nada como bueno y firme, tiene que hacerlo todo él solo, o lo que es igual, tiene que quedarse solo. La metafísica es soledad. Los demás podrán ponernos en camino de ella, pero cuando, de verdad, hacemos metafísica, esto es, cuando nos fabricamos nuestras convicciones radicales tenemos que hacerlo cada cual por sí y para sí, en radical soledad. (2007: 125-126)

Sin embargo, esta soledad también es relativa. Si bien no hay dos vidas iguales, tampoco las hay que sean tan diferentes. La vida como punto de partida es nuestra diferencia pero también es lo que abre la puerta para el diálogo. La filosofía no es ejercicio de autistas, sino de solitarios capaces de comunicarse. 

Joseph Avski (Colombia)

Se graduó como físico en la Universidad de Antioquia con una tesis sobre ruido cuántico. Sus cuentos han aparecido en varias antologías nacionales e internacionales. Con *El corazón del escorpión* ganó la IX versión del Concurso Nacional de Novela de la Cámara de Comercio de Medellín (publicada en inglés como *Heart of Scorpio* por Tiny Toe Press, 2012).

El libro de los infiernos fue finalista en la Biental de Novela José Eustasio Rivera (2010), y posteriormente publicada por Editorial Paroxismo. *A un Paso de Juárez*, reeditada recientemente en una edición bilingüe, narra sus experiencias en la frontera México-estadounidense. Avski cursó una maestría en creación literaria en la Universidad de Texas en El Paso y un doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Texas A&M. En la actualidad es profesor de Literatura y cultura latinoamericana en la Universidad Estatal de Missouri.

Referencias

- Bakhtin, Mihail Mihailovic, Caryl Emerson, and Michael Holquist (1994). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bakhtin, M. M., and Caryl Emerson (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gilliam, Terry (dir., 1998). *The Adventures of Baron Munchausen*. Culver City, Calif: Columbia TriStar Home Video.
- González, Fernando (1997). *Cartas a Simón*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- (1971). *El hermafrodita dormido*. Medellín: Bedout.
- (1994). *El remordimiento*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- (1969). *Mi Simón Bolívar*. Medellín: Bedout.
- (2010). *Viaje a Pie*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT - Corporación Otraparte.
- Heraclitus, Diogenes, and Guy Davenport (1979). *Herakleitos & Diogenes*. Bolinas, Calif.: Grey Fox Press.
- Onfray, Michel y Luz Freire (2008). *La fuerza de existir: manifiesto hedonista*. Barcelona: Anagrama.
- Ortega y Gasset, J. (2007). *Unas lecciones de metafísica*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Platón (1988). *La República*. Madrid: Alianza.
- Restrepo, Rodrigo (2011). “¿Dónde están los filósofos?” Revista *Arcadia* [en línea] 24 marzo de 2011. <http://www.revistaarcadia.com/impres/ filosofia/articulo/donde-est-an-filosofos/24577>
- Stuhr, John J. (2000). *Pragmatism and Classical American Philosophy: Essential Readings and Interpretive Essays*. New York: Oxford University Press.

Notas

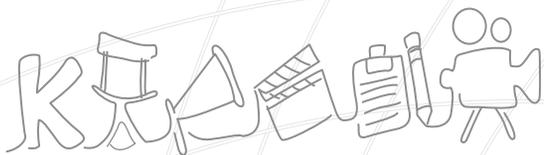
¹ Las ediciones de obras de Fernando González citadas en este trabajo corresponden a las publicadas por Otraparte en su archivo en línea, por lo tanto no incluyen número de página.

² When Plato said that if I'd gone to the Sicilian court as I was invited, I wouldn't have to wash lettuce for a living, I replied that if he washed lettuce for a living he wouldn't have to go to the Sicilian court.

³ Aristotle dine at King Philip's convenience, Diogenes at his own.

⁴ Esta cita fue tomada de la edición en línea de la revista *Arcadia*, por tanto no tiene número de página.

⁵ Además de los conocidos tomos de Mijaíl Bajtín sobre el tema (*Problemas de la poética de Dostoevski* y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*), vale la pena consultar *The Hydra's Tale: Imagining Disgust* de Robert Wilson, publicado en 2002.



Para los que aman el cine

REVISTA KINETOSCOPIO

Cine Latinoamericano - Cine Colombiano - Críticas - Zoom - Festivales - Dossier
Ejemplar edición impresa o digital \$14.000
Secciones disponibles en www.kinetoscopio.com
y en aplicativo para dispositivos móviles



SUSCRIPCIÓN

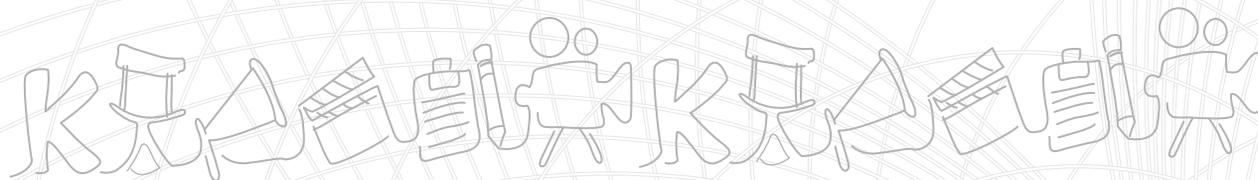
La suscripción anual incluye 4 números impresos y dos cuadernillos digitales exclusivos para suscriptores.
Valor suscripción \$60.000

Más información:

www.kinetoscopio.com

kinetoscopio@kinetoscopio.com

(4) 204 04 04 Ext. 1048



PUNTOS DE VENTA

BOGOTÁ Alejandría Libros, Librería Arteletra, Black María Escuela de Cine, Tienda de la U. Javeriana, Librería Café Casa Tomada, Librería Lerner Centro y Norte, Fondo de Cultura Económica Centro, Librería Universidad Nacional, Cinemateca Distrital, Librería Tornamesa, Tienda Teatral. **MEDELLÍN** 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 **BUCARAMANGA** Librería Tres Culturas **CALI** Museo La Tertulia Casa Fractal **POPAYÁN** Pinemma Café.

cine EN TU MUNDO



HAROLD ALVARADO TENORIO

Ven

Ven,
recordemos,
cuando al amarnos
las tardes caían
sin conocer
la crueldad
que nos cercaba.

Entre los bosques
y las aguas
crecían la codicia,
el encono, la inquina y la insolencia.

Ven,
celebrems otra vez
la belleza de nuestras becerras,
a Edi, el viejo vacuno
y el alazán que mordía nuestros brazos.

Ya nada puede separarnos.
La muerte nos ha unido para siempre.

Loma castellana

Amarilla y seca
como los desiertos
fue nuestra vida.
Árida será, también,
nuestra muerte.
Ni huesos ni polvo de huesos
quedará de nuestra soberbia,
vuestra vanidad,
nuestro apetito,
vuestra ruindad,
nuestro rencor
vuestra indecente codicia
de ser peor que los otros
es decir, nosotros.

Agradezcamos,
al arte de imaginar
la posible existencia de otros mundos.
Quizás solo allí
haya color, luz, agua y descanso.

Solo se muere una vez.
Nosotros,
hemos muerto dos veces.

Recordando mi caballo

Naciste en mi cabaña
y en ella te crié como un hijo.
Tus dientes crecieron hasta hacerse duros
y jugabas conmigo cuando las tardes caían.
Luego te hiciste un potro zaino colorado,
mordías mi pelo, mis manos y mis brazos
y recordando mi cariño relinchabas
a miles de metros sabiendo regresaba
de mis travesías por los cielos y mares del mundo.

Sobre ti cabalgué tantos años
sobre el verde lomo de las cordilleras
en los largos veranos y extensas sequías,
al lado de nuestra vieja y divina Xue,
cuando el sol se ocultaba y la vida cansaba,
hasta aquel día funesto que unos asesinos
sin Patria ni Dios
te dieron mala muerte.

Tú eras toda la hermosura del mundo,
fuiste la lealtad, mansedumbre y coraje
haciendo célebres tantas noches de alcohol
que juntos departimos.

Solos siempre estuvimos.
Solos, hasta en la muerte.

Wamba

En este lugar,
un desocupado Caballero Hospitalario
de la Orden de San Juan de Jerusalén
ordenó durante cuarenta años
las tibias, los fémures y las calaveras que ves.
Es la Huesera de Wamba,
un rey godo coronado
a la muerte de Recesvinto
hace 1339 años.
Nadie sabe quiénes fueron,
ni qué hicieron,
ni nos importa ahora.
Por causa de su pobreza
no tuvieron sepultura.
Solo eso sabemos.
Recuerda, entonces, viajero
que todos somos de Wamba,
Wamba es nuestra tierra.
Wamba fue nuestro ayer
y será el mañana.

Último tango

Fue aquel verano es cierto.
Bien lo has dicho.
En Praga hizo esos días
un sol inagotable,
de Junio, y tú,
con tus 20 cumplidos
mentías por la diestra
y la siniestra
a todo el respetable.

Hubo que verte
con los suéter chillones
y el vaquero rapé
que decías lograste
en una almoneda
de Salamanca
a precio de Zara o de Oro,
hubo que verte,
o cuba o beodo o borracho
noches y semanas
repasando un destino perdido.

No hubo, hoy lo sabemos,
futuro para ti.

Toda belleza acaba y pronto,
dijiste entonces.

Estos días,
en Cartagena de Indias,
vi un despojo que venía
de Eckenforde
y creí eras tú,
tú, aquel mismo
que en un hotelito
de la Calle U Obecniho Dvora
todo un estío amó
incluso hasta entretiempo
a quien le había adorado
en plena juventud.

Oh días con sus noches
de la Praga de Dubček
esperando,
con champán en las manos,
un cambio en nuestras vidas.

Todo se esfumó en una noche.
Mientras los tanques rusos ocupaban las calles
nuestro amor se hizo trizas
en un vagón de pompas
camino de Berlín.

Ay Brando, Brando, Brando
chillaba Maria Schneider
al salir de aquel piso,
abandonado y solo de
Ultimo tango a Parigi.

Tango

Valiente y hermoso
no pudo la muerte malgastarte.

Mis labios
te hacen inmortal:
te he amado mucho.

Sin falta recuerdo
el fulgor de tus ojos
la magnolia de tu piel
tu sonrisa de malevo
tu rítmico andar
y esa manera de engañar
que solo en ti perdono.

No volverás,
ya lo sé.
Tampoco soy el mismo
que amaste.
El daño y las penas
han hecho de mí un despojo
y de mi alma
una errante sustancia.

Y entonces
de repente
en un café
de Alvear con Uriburu
apareces.

Te veo llegar,
me buscas
y como si nunca hubieses partido
me saludas
y sonríes desde esa eternidad
donde te amo.

Vana es la muerte
para quien sobrevive
y sigue amando.

Vana también la vida. **U**

Harold Alvarado Tenorio (Colombia)

(Guadalajara de la Victoria de Buga, 1945). A comienzos de los años noventa trabajó para la Editorial China Hoy de Beijing. Dirige la revista de poesía *Arquitrave*, en honor y memoria de Jaime Gil de Biedma. Autor de variados libros de poesía, ensayo, crónicas, entrevistas y diatribas, ha recibido, además de varios reconocimientos como Docente Excepcional de la Universidad Nacional de Colombia, los premios Nacional de Periodismo Simón Bolívar y el Internacional de Poesía Arcipreste de Hita. Ha sido traducido al alemán, árabe, chino, francés, griego, inglés, italiano, portugués y rumano y ha sido incluido en repertorios como *Antología crítica de la poesía colombiana*, de Andrés Holguín, (Bogotá, 1974) y *100 autores colombianos del siglo XX*, de J.G. Cobo Borda, R.H. Moreno Durán, S. Gamboa y D. Saldívar, (Madrid, 2006). Alvarado Tenorio ha residido en Madrid, Estocolmo, Nueva York, Beijing, Bogotá, Cartagena de Indias y Manizales, donde vive.



SHAKESPEARE

“Too much of a good thing?”

LINA
MARÍA
AGUIRRE

“¿Puede uno desear demasiado de una buena cosa?”. Esta línea del diálogo entre Rosalind y Orlando en *As You Like It* (acto 4, escena I) es una de las muchas que frecuentemente son usadas tanto en compendios de frases célebres como en delantales decorativos. Como muchas otras atribuidas a la pluma de William Shakespeare, está cargada de otros significados que no son lo que parecen, a menudo ocultos en un tejido de varias capas de dobles sentidos que se mueven libremente entre asuntos de sexo, religión, política, sentimientos íntimos, preocupaciones colectivas, penas y goces humanos. Este aspecto de la obra de Shakespeare, como de su vida, compone un territorio inmenso para conocer, desconocer y reconocer hoy, a los 450 años de su nacimiento y cuando todavía es muy pronto para decir la última palabra sobre el legado del bardo inglés.

El nombre Shakespeare puede quizá sonar a saturación entre algunos círculos de distinto grosor intelectual. ¡Oh! ¿Acaso ya no se ha cubierto todo? Tragedias, comedias, poemas. Personajes entrañables, desafortunados, algunos bufones, un príncipe filósofo que se debate eternamente entre ser o no ser. Cientos de adaptaciones en múltiples lenguas, estudios críticos de todas las escuelas, aprovechamientos comerciales para todos los gustos. Cantera literaria inagotable, seguro imán documental y tema versátil en el cine: enamorado a la manera azucarada Fiennes-Paltrow, sometido al tratamiento clásico de Zeffirelli o al posmoderno de Luhrmann en *Romeo + Julieta*; o quizá rastreado desde Nueva York con Al Pacino en *Looking for Richard*. Shakespeare, con cara más de notario que de bohemio en monumento de la iglesia de la Santísima Trinidad en su natal Stratford-upon-Avon. William, el elusivo, ¿existió o...?

Existe entonces un catálogo de temas formales para abordar al “Cisne de Avon”, el hombre, su obra, la apreciación crítica, para especular al respecto y para recabar entre infundadas dudas. Alrededor están algunos senderos alternos que no se apartan del todo del camino y el destino principales pero proponen un guión enriquecido de opciones para quienes se interesan por la presencia en su tiempo y el legado posterior de aquel que fue “no para una era sino para todos los tiempos”, como anticipó su rival y admirador Ben Jonson en “To the Memory of My Beloved, the Author Mr. William Shakespeare”, uno de los poemas que se le dedicaron y que fue incluido en el prólogo del llamado *Primer folio* (1623), la primera colección publicada de sus obras, editada por sus amigos Heminges y Condell siete años después de su muerte.

Y aquí, de nuevo a “the thing” en la línea mencionada al comienzo y que en el tiempo del autor era un eufemismo de uso común para referirse a los genitales masculinos y femeninos, en la siguiente escena:

Orlando: *Then love me, Rosalind.*

Rosalind: *Yes, faith, will I. Fridays and Saturdays and all.*

Orlando: *And wilt thou have me?*

Rosalind: *Ay, and twenty such.*

Orlando: *What sayest thou?*

Rosalind: *Are you not good?*

Orlando: *I hope so.*

Rosalind: *Why then, can one desire too much of a good thing?*

Orlando: Entonces ámame, Rosalinda.

Rosalinda: Sí, a fe mía que sí, los viernes y los sábados y todo lo demás.

Orlando: ¿Y quieres que sea tuyo?

Rosalinda: Oh, por cierto, y veinte por el estilo.

Orlando: ¿Qué has dicho?

Rosalinda: ¿No eres tú bueno?

Orlando: Deseo serlo.

Rosalinda: ¿Por qué entonces, no se puede desear de lo bueno lo más?

Rosalind es ciertamente Rosalind pero está disfrazada de Ganymede, un supuesto joven que está “entrenando” a Orlando en el arte del cortejo. El encuentro, en el bosque de Arden, tiene entonces una doble suplantación de identidad que permite a Rosalind calibrar los sentimientos e intenciones de su pretendiente. Como en un número notable de pasajes del autor, el juego de roles intercambiados da pie tanto a malentendidos como a situaciones que determinan el desenlace —muchas veces feliz— de la trama y, como en toda su obra, el juego de palabras (“puns”) contribuye tanto a confusiones como a confesiones que han ocupado y preocupado tanto a audiencias como a la crítica —por no mencionar a traductores— durante siglos.

Solamente en sus obras, Shakespeare escribió alrededor de un millón de palabras, entre las cuales cerca de 1700 fueron inventadas por él: *academe, accused, barefaced, blushing, courtship, discontent, gnarled, hobnob, jaded, remorseless, zany* y, sí, *assasination*,

apropiadamente incorporada en *Macbeth*, en donde también introduce dos términos latinos en un monólogo del protagonista que, acosado por el sentimiento de culpa, describe la visión de los vastos océanos (multitudinarios) manchados (encarnados) con la sangre de Duncan que él lleva en su mano: “The *multitudinous* seas *incarnadine*, making the green one red”. Del latín, del francés, del antiguo anglo-normando, del inglés floreciente, el autor toma prestado, para transcripciones literales o para modificaciones, sustantivos convertidos en adjetivos o adecuados a nuevos usos semánticos. A diferencia de puristas, como Jonson, el escritor no temía quebrantar algunas reglas, se deja llevar por las posibilidades políglotas y por la hoja en blanco presta a ser poblada de neologismos.

Así que Shakespeare hoy bien puede llevar a un nuevo acercamiento a un idioma inglés cuando apenas pasaba por el llamado periodo “Temprano moderno”, que no está ni mucho menos estandarizado pero que muestra todos los indicios de poder ampliarse en sí mismo y extenderse como vehículo de creación, incluyendo la literaria. La gente de la isla, finalmente, hablaba y soñaba en inglés, ¿por qué no habría de recibir su literatura también en esa lengua? El autor ha sido pobremente retratado en ocasiones como un pueblerino de improbable educación clásica, pero en su tiempo Stratford tenía una buena escuela gramática y es muy probable que, siendo hijo de un hombre que había ascendido a la posición de *bailiff* (equivalente hoy a alcalde), haya recibido allí una instrucción de calidad que le proveyó de instrumentos aptos para lo que sería su vida de escritor y de lector presumiblemente voraz que bien podría repartir tiempo entre *La metamorfosis* de Ovidio, las *Crónicas* de Raphael Holinshed, *A Geographical History of Africa* de “Leo Africanus”, *General History of the Turks* de Richard Knolles, Los *Ensayos* de Montaigne en la famosa traducción de John Florio o la que hizo Thomas Shelton de *El Quijote* y la cual posiblemente le inspiró en sus últimas obras.

No es que él haya dejado ningún archivo de tarjetas bibliográficas organizado pulcramente para regocijo de sus biógrafos, claro, pero las páginas de su autoría delatan algunas de sus fuentes principales. Además, se sabe que en su tiempo Londres empezó a ver circular cada vez

más títulos, un proceso asociado en parte al abaratamiento de costos de impresión pero también al creciente interés entre quienes se sumaban a la población alfabeta. Es cierto que algunos importantes compositores de versos y dramas prefijaban sus nombres con títulos nobiliarios y habían pasado por las universidades de Oxford o Cambridge (lo que les podía hacer recelar de los “advenedizos”; no es gratuito que el escritor Robert Green se haya referido sarcásticamente al autor como el “cuervo” con pretensiones), pero también lo es que una nueva clase media se interesaba por las letras, tenía nuevas oportunidades, compraba libros en puestos ubicados en los patios de la catedral de San Pablo, y entre este grupo brillaban algunos nombres, como Jonson, cuyo padastro era maestro de obra; Marlowe, hijo de un zapatero, o el mismo Shakespeare, hijo de un fabricante de guantes y ocasional contrabandista de lana (una vida fluctuante la que tuvo John Shakespeare).

El autor tuvo la fortuna de crecer mientras su lengua materna se servía tanto de herencias antiguas como de innovaciones, de madurar mientras se combinaban formas rurales con las ciudadanas en una metrópolis que ya rondaba los 200.000 habitantes: Londres, el puerto por donde entraban también otras formas de discurso, y en donde Shakespeare tendría la corte real, los *Inns of Court* (en donde se alojaban estudiantes y practicantes de leyes), los teatros, así como las tabernas, pensiones, *pubs* y la calle a su disposición para escuchar cómo la lengua vernacular se nutría de múltiples voces, un coro al cual él se unió ya no solamente engrosando el glosario sino también explorando la capacidad expresiva del idioma inglés.

Por necesidad de rimar una línea, por deleite en las palabras, por habilidad extraordinaria, por respuesta a un contexto de lenguaje en expansión, el autor se ha instalado en la historia también como uno que no escatimó a la hora de explorar las relaciones entre la composición de sus textos y las complejas representaciones de conocimientos, pensamientos y sentimientos de su sociedad. Cuatro siglos y medio después, navegar esos folios de “*thous, doths, haveths*” representa una aventura recompensada al final, tanto para hablantes nativos como para quienes no lo son. Es un vehículo para fascinarse de nuevo con la

manera mediante la cual una gente reúne sonidos y signos en torno a una voluntad de dar sentido a sus elucubraciones internas y al mundo exterior, tanto el conocido como el desconocido, el presente como el pasado.

A propósito de elucubraciones, aquellas podían tener que ver con la existencia del ser, con Dios, con la noción moral o el ideal de vida, el temor de la muerte, el anhelo de salvación, pero también con las funciones corporales, con el carácter sublime de la belleza exterior, con las pulsiones del deseo y algunos aspectos prosaicos de su consumación. Aquí, los caminos de la lectura de Shakespeare pueden llevar por rutas no literales de interpretación, cuando *virtue, honesty, credit, presently* no significaban lo mismo que hoy. Cuando verbos como *come, check, knows, reckoned, fill, be admitted* frecuentaban párrafos acerca del conocimiento carnal y el clímax del acto sexual. Sin olvidar que *will* (con mayúscula era apócope de William) y *wit* eran otros eufemismos para los órganos precisados en tal acto y *matter* podía hacer pensar en el aporte seminal distintivamente masculino a la función. Múltiples alusiones de esta naturaleza están presentes en la obra del autor, no menos en sus sonetos.

La cuestión de los sonetos salpica además la propia sexualidad del poeta, o mejor dicho, su orientación. El uso que hace de los pronombres ha creado ya desde el siglo XVII discusiones sobre quién habla, ¿William Shakespeare mismo en primera persona? Y ¿quién es el objeto de atención?, ¿un joven de buena familia? y ¿qué pasa con la *Dark Lady* que se interpone? Desde las alteraciones que hicieron editores como John Benson (1640), algunos quizá motivados por “asegurar” una voz del autor que sonase indiscutiblemente heterosexual, hasta los múltiples estudios bajo perspectiva de género a partir del siglo XX que la aseguran homosexual, el erotismo en los sonetos del poeta y el de los códigos intrincados de alusiones a menudo libidinosas en otras obras es intensamente sugestivo.

Aunque no puede hablarse aún de un pronunciamiento concluyente, el reconocido investigador y profesor Stanley Wells, ofrece en *Shakespeare, Sex, and Love* (2010) un estudio muy completo sobre el tema, analizando en profundidad el exuberante contenido de amor y sexo en

El autor tuvo la fortuna de crecer mientras su lengua materna se servía tanto de herencias antiguas como de innovaciones, de madurar mientras se combinaban formas rurales con las citadinas en una metrópolis que ya rondaba los 200.000 habitantes.

la obra de Shakespeare, reconociendo que, si bien no es posible determinar inocencia o doble sentido en cada intercambio “sospechoso”, tampoco es posible negar que los textos “permiten una lectura subtextual”. De hecho, las audiencias no respondían uniformemente y mientras algunos espectadores (otro término isabelino) detectaban alguna línea “non-sancta”, otros la dejaban pasar sin sobresalto. Ese también es un logro del autor que añade otra faceta al Shakespeare que se exploya en el idioma, al Shakespeare lingüista, por decirlo así.

En vena de lecturas y subtextos se abre el otro sendero propuesto aquí: el de la geografía de Shakespeare. La guía básica suele incluir a Londres y Stratford-upon-Avon de un lado, y Venecia, Verona, Elsinor, puntos del norte de África, el Mediterráneo y algún punto del Nuevo Mundo, del otro. Mundos reales y mundos imaginados para trasegar pensando en el hombre y el artista.

“Con estos y muchos otros divertimentos los ingleses pasan su tiempo, aprendiendo en una obra lo que está sucediendo en el extranjero”, escribió en su diario un viajero suizo de nombre Thomas Platter, quien se encontraba en Londres con su hermano Felix en septiembre de 1599 (fechó el día como 21 del mes, sin advertir que en Inglaterra, en donde no se había adoptado el calendario gregoriano continental, era 11), tras acudir al recién inaugurado Globe, el teatro de Shakespeare y su compañía Chamberlain’s Men (después de la muerte de Elizabeth I y con el ascenso de James I al trono se llamaría King’s Men) para ver *Julio César*.

Las notas viajeras, con todo y su equipaje subjetivo, acomodaticio, sometido a trucos conscientes e inconscientes de la memoria y a los condicionantes culturales con algún prejuicio en medio, es sin duda elocuente: la *playhouse* (término isabelino) es el escenario en donde no solamente se juega y se interpreta (doble significado de *play*) sino que se definen conceptos importantes como identidad de lo ajeno que, por supuesto, se define en relación con la identidad de lo propio.

El extraordinario momento de prosperidad, iluminación cultural, transición religiosa, regencia de la icónica Elizabeth I que declina posibles consortes y anuncia estar “casada con Inglaterra”, el relativo apaciguamiento en campos de batalla, el hundimiento ayudado con tormenta de la amenazante Armada Invencible que quería reinstaurar el catolicismo en “la pérfida Albión”, la ampliación de la educación y la expansión del poder de la isla se resumen en la capital: Londres, “la cabeza y metrópolis de Inglaterra: Londinium, por Tácito; Logidinium, por Ptolomeo; para los extranjeros, Londra y Londres, la sede del Imperio Británico y la residencia de los reyes ingleses”, como empezaba a describirla otro viajero, el abogado alemán Philip Hentzer, cuando publicó en Nuremberg en 1612 un recuento de su visita a la ciudad en 1599, acompañando a un joven de quien era tutor.

Londres, bañada por el Támesis, es comercio, es intercambio de ideas, de monedas, de idiomas, de formas de pactar, de traicionar, de diversidad de objetos, bienes, tesoros grandes y pequeños, de importaciones exóticas. Con edificios que impresionaban y un palacio, Whitehall, que deslumbraba en su interior, con su biblioteca de textos en griego, latín, francés, italiano e inglés, su recámara real, con tendidos tejidos con seda, hilillos de oro y joyas, salones adornados de pinturas únicas y una desbordante colección de rarezas. Un territorio muy fértil para estimular la curiosidad y para crear narrativas acerca de lo que sucedía in situ y lo que podía estar sucediendo al otro lado, fuera de la isla. Con Shakespeare se propicia una lectura de esa Londres que no está allí simplemente con unas coordenadas fijas (Bishopsgate, Bankside, por ejemplo) de telón de fondo sino que impregna el quehacer del escritor, actor, del miembro de la compañía teatral que más funciones registró en su

tiempo ante la corte, así como la vida del hombre que tiene un origen, una casa, una familia en Stratford, a unos 164 kilómetros de Londres, pero que en la capital se mueve de norte a sur, se hospeda en alrededor de una docena de direcciones (evadiendo por lo menos un cobro de impuestos) y haciendo prácticamente de su teatro circular de techo de paja del cual era socio y copropietario, el Globe, lo más parecido a un domicilio.

Fue en Londres en donde Shakespeare pudo haber sido testigo de la visita del embajador Abd el-Ouahed ben Messaoud, enviado por Ahmad al-Mansur ante Elizabeth para considerar una posible alianza en contra de España. La delegación, durante seis meses de visita, fue un despliegue de novedad en la ciudad y pudo haber inspirado en el autor la concepción de varios personajes, como el caso de Othello “el noble moro”, así como la población de judíos pudo inspirar la de un personaje como Shylock. El autor ha de haber observado cómo distintos forasteros podían ser vistos como señal de exotismo oriental —sensual y peligroso al mismo tiempo—, de usura, amenaza musulmana, traición papista o incluso usurpadores de trabajo, como fueron acusados en distintos momentos los grupos de franceses hugonotes que arribaban huyendo de las guerras y persecuciones en el continente.

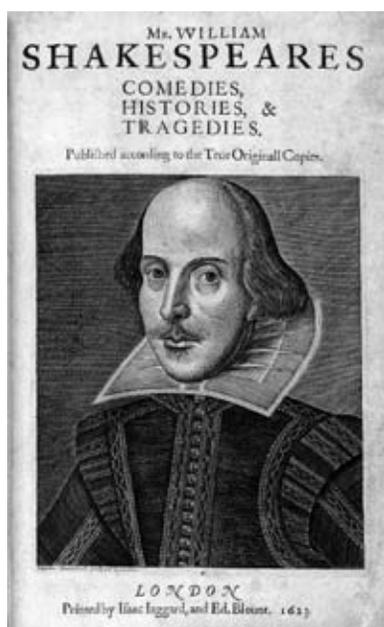
Una galería completa de estereotipos acerca del extranjero y de quienes lo encarnan se va dibujando en la capital del reino y desde el teatro; esos estereotipos se afianzan o se desmontan pero sin dejar de lado la mirada hacia adentro: los foráneos son aquellos y, entonces, ¿quiénes somos nosotros? En las obras escenificadas también se representa la diversidad local, los hábitos, las ilusiones, grandezas y bajezas autorreconocibles por la mayoría de parroquianos. El teatro como espejo de unas formas de ser de los ingleses, irlandeses, galeses y escoceses y que arroja una idea, no sin alguna distorsión, de un naciente concepto de identidad cultural nacional, con sus valores e ideales y pretensiones de poder.

Como genial observador y escritor, Shakespeare se permitió también girar el espejo de su creación para mirar desde Londres el resto del mundo y, sin que se sepa que alguna vez se hubiese mojado los pies en aguas ajenas, contribuyó a la construcción de una idea inglesa-británica acerca

de lugares como Agincourt, Navarra, la antigua Atenas, Mesina, Troya, Antioquía, Tarso, Mauritania o Bermudas. La investigación de los profesores Jonathan Bate y Dora Thornton, a propósito de la exposición *Staging the World* que curaron para el Museo Británico en 2012, como parte de la Olimpiada Cultural paralela a la deportiva, muestra un recorrido exhaustivo por los procesos de formación y transformación de los mundos reales e imaginados del autor, y por la manera como se yuxtaponen para componer una imagen a veces armoniosa y también conflictiva de la relación de *Britannia* con el territorio fuera de sus fronteras inmediatas.

Pero Londres era también intriga cortesana, estrategia política, plaga, “deportes” sangrientos para matar a osos y toros, riñas de gallos, borrachera, juego, prostitución dentro y fuera de burdeles (irónicamente llamados *nunneries*, que significa conventos de monjas): escena no desconocida para Shakespeare, aunque no haya registro suyo enredado en peleas o duelos y, aparentemente, él no haya sido fácilmente persuadible de disipación, alegando no sentirse bien y prefiriendo trabajar en soledad. No obstante, aunque a menudo era contratado con su compañía en el palacio real o en una casa noble para dar una función privada, la mayoría de sus días —lunes a sábado, con presentaciones todas las tardes— la atmósfera del suburbio de Southwark, delimitado por estar justamente fuera de la jurisdicción de los alcaldes de la ciudad, era aquella ruidosa, desordenada y licenciosa que las autoridades cívicas y religiosas amenazaban frecuentemente con hacer castigar, empezando con aleccionadores cierres de teatros.

La idea de Reino Unido comienza a forjarse en la mezcla, en la idiosincrasia no uniforme pero que comienza a ser discutida en términos de una búsqueda de denominadores comunes. Esta geografía física, compuesta de elementos reales e imaginados, tanto como la del lenguaje, con sus sentidos literales y ocultos, puede guiar hoy un



recorrido Shakesperiano de su época y de los vínculos que tiene con la Inglaterra, con la Gran Bretaña contemporánea, su capital, su lengua, sus modos de expresión artística, sus acontecimientos palaciegos y políticos, sus divisiones y la forma como todo ello es material de discusión en su definición de identidad.

Shakespeare, el ciudadano, el artista, se ha convertido en personaje de su propia obra: su nombre insigne está asociado a las letras y el teatro de la nación 450 años después. Hablando llanamente en español, se puede continuar deseando mucho de algo bueno: de poesías, dramas, historias y comedias que indagan de forma extraordinariamente ingeniosa y sofisticada en el ser humano y sus pasiones, para terminar recordando, como el mismo autor advirtió, que “todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y mujeres meramente actores”. **■**

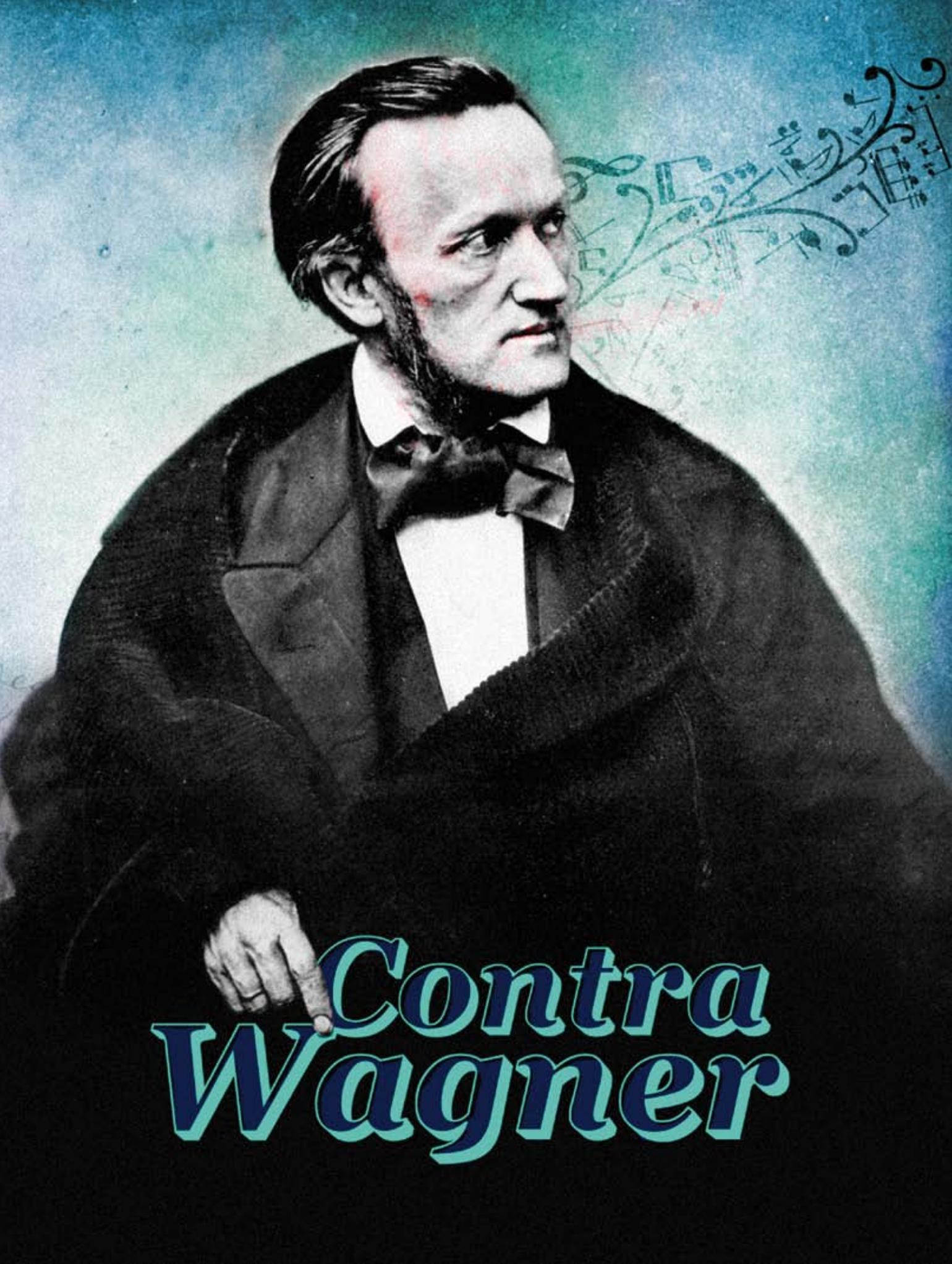
Lina María Aguirre (Colombia)

Doctora en Literatura y periodista. Investiga sobre temas relacionados con la literatura inglesa, la narrativa de viajes, ciencia y la relación internet-sociedad. Es docente en la Universidad Pontificia Bolivariana y escribe para distintos medios en Colombia y España.

Algunos apartados de este artículo fueron mencionados en una conferencia que dictó en la Jornada Académica Shakespeare 450 años, organizada por la Universidad de Antioquia, la Embajada Británica en Colombia y el British Council en el marco del programa De País en País (septiembre de 2014).

Bibliografía

- Bate, Jonathan y Thornton, Dora (2012). *Staging the World*. Londres: The British Museum Press.
- Encyclopaedia Britannica's Guide to Shakespeare* (2014).
- Gurr, Andrew (2010). *The Shakespeare Company*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jowett, Montgomery; Taylor, Wells (eds.) (2005). *The Oxford Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Mabillard, Amanda. *Shakespeare Online*. 2000-2014.
- Magoulias, Michael (ed.) (2014). “The Scandal of Shakespeare’s Sonnets”. *Shakespearean Criticism*. Vol. 28. Gale Cengage, 1996.
- Shapiro, John (2005). *1599 - A Year in the Life of William Shakespeare*. Londres: Faber and Faber.
- Wells, Stanley (2010). *Shakespeare, Sex, and Love*. Oxford: Oxford University Press.



**Contra
Wagner**



No me gusta del todo Wagner. Su música, por momentos, me estremece. Pero se trata de una impresión conflictiva. Acaso porque la confabulación entre los sonidos y él definen uno de los momentos más polémicos de la historia de la música. Aquel en el que ideología y arte se abrazan para señalar ciertos rumbos de espanto. Con él los terrenos de la apreciación musical se tornan movedizos. Por un lado, surge el hombre, que es detestable. Y, por el otro, el artista, sin duda genial. Cuando escucho sus óperas, largas e impresionantes, excesivas y agotadoras, opresivas y radiantes, siento algo parecido a lo que me sucede cuando leo a Céline. Oscilo entre la repulsión y la admiración. Pero Céline, ataviado como un *clochard*, y con visos de derrota en su refugio de Meudon, me despierta una especie de conmiseración fraternal. En cambio, el bien trajeado nacionalista alemán, el antisemita furibundo, el egocentrista monstruoso, aclamado por las primeras hordas cultas de la burguesía europea, me repele del todo.

Ahora bien, en su caso, como en el del escritor francés, es difícil separar ambas circunstancias. Manuel de Falla, que tenía un temperamento conciliador por naturaleza, aconseja valorar al artista sin pensar mucho en el hombre. Y su conclusión es que el músico, pese a lo que él mismo suponía, estuvo suspendido entre el acierto y el error. Para clarificar la glosa de Manuel de Falla, habría que recurrir al abrazo de poesía y música tan perseguido por los románticos. En Wagner, esta relación está supeditada a ciertos conceptos con los cuales se puede estar a favor o en contra actualmente. Para él debían fundirse ambas artes con sus representaciones dramáticas. Pero lo que termina sucediendo en sus óperas es que la música, y a pesar de que Wagner siempre la consideró como el arte supremo por excelencia, se constriñe al dramatismo del texto y este la paraliza y la vuelve tristemente subalterna. Los libretos de Wagner no pasan la prueba del tiempo. Su lectura resulta vapuleada por el

tedio. Al leerlos, he recordado las caricaturas que hizo Gustav Doré en las que los espectadores llegan entusiastas a los palcos para escuchar alguna ópera del alemán y luego terminan desastrados, como flores estropeadas por un viento malsano. La poesía de Wagner, en realidad, es solemne hasta el marasmo. Alambicada y verbosa como tanta poesía que intoxicó su época. Un solo poema de Víctor Hugo, o de Nerval, o del mismo Baudelaire, que tanto lo elogió, vale más que todo ese acabose heroico-militar y esa pasión mítica-amorosa pergeñada por el compositor de Leipzig. “Mi natural es la exaltación”, decía Wagner para justificar sus entelequias artísticas. Schumann, que lo conoció cuando aún no era el músico que su país reclamaría después, lo situó con justicia: “Wagner posee un tremendo talento para el parloteo”.

Ese parloteo, acompañado de sus dramas medievales y sus escritos enraizados en un racismo injurioso, generó un movimiento que tuvo visos de admiración religiosa. Wagner y su arte del porvenir fueron vistos, sobre todo en sus últimos años, pasados los períodos de la hambruna y las deudas, de las infidelidades y las revoluciones, de la incompreensión del público y la persecución policiva, como una divisa a seguir por encima de todas las consignas que arrasaron el siglo XIX. Seguir a Wagner, para muchos, era estar con los tiempos modernos y con una especie de música utópica. Pero ya se sabe que las utopías artísticas, condimentadas con júbilos de nación, terminaron siendo una faz del horror. Incluso Nietzsche, tan

incrédulo de todo y tan visionario de las grandes pestes que se arrojarían sobre la posteridad, llegó a decir: “Al lado de Wagner se siente uno como cerca de lo divino”. Y es posible que así sea cuando se escuchan ciertos fragmentos de sus óperas. Por ejemplo, aquel denso y primitivo acorde en mi bemol mayor que precede la saga de los Nibelungos y del cual Thomas Mann dice que logra “establecer una identidad entre los elementos básicos de la Música y los del Universo”; o el coro sobrio y a la vez vasto de los peregrinos de *Tannhäuser*; o el preludio de la agonía amorosa, pero con resonancias cósmicas, que se refleja en *Tristán e Isolda*. Sí, Wagner toca en lo más hondo y llega con fuerza adonde otros compositores tal vez no llegan. Pero sucede que, estando a su lado, también se está como al borde de un albañal. Y quizás ese sea uno de los más singulares contornos que ofrecen su vida y su obra.

La admiración de Nietzsche, un poco feligrés por no decir fanática, terminó en un repudio extremo. “¿Es que Wagner es un ser humano?, se preguntaba. ¿No es más bien una enfermedad? Vuelve enfermo cuanto toca... ha hecho enfermar la música”. Y ciertamente la enfermó con su ideológico batiburrillo. Ya se sabe que el filósofo terminó confundiendo al compositor con un caballo y que aconsejó seguir los atributos de aquella calenturienta Carmen franco-española para no hacerles caso a las retóricas espiritualistas de *Parsifal*. Hay que mediterraneizar la música, proponía Nietzsche un poco en broma y un poco en serio, y no someterla a los efluvios de las leyendas del norte que son capaces de congelar cualquier sol. La verdad es que en el enamoramiento de estos dos alemanes se cayó en la hipérbole y el exceso, aunque también en un planteamiento atractivo de los problemas de la filosofía y la música. El oyente o el lector de hoy tienen entonces en donde ampararse según sus gustos e inquietudes. Para unos Wagner es el gran músico del siglo XIX por el modo en que impactó el arte y la política con su propuesta del drama musical. Para otros, es una pesadilla nacionalista aparatosamente celebrada. Un nacionalismo que era hijo, entre otras, de las ideas de Herder. Como este, Wagner creía que asuntos como lo bello, el bien y lo verdadero eran



Sí, Wagner toca en lo más hondo y llega con fuerza adonde otros compositores tal vez no llegan. Pero sucede que, estando a su lado, también se está como al borde de un albañal. Y quizás ese sea uno de los más singulares contornos que ofrecen su vida y su obra.

categorías que dependían exclusivamente de valores regionales. En este sentido, Wagner fue en contravía del cosmopolitismo como vía de acceso a la cultura universal que planteaba el Goethe de la madurez. Para el músico la cultura se reducía a los poderes magnánimos originales de la tierra germánica. Pero con ideas de este espesor, y la manera con que Wagner las defendió, el camino al totalitarismo estaba trazado con claridad sinistral. En realidad, yo no comprendo del todo qué es lo supremo que Nietzsche y todos los demás seguidores, desde Lizst y Von Bülow hasta Baudelaire, Thomas Mann y los compositores de la segunda escuela de Viena, escucharon en Wagner. Quizás era la época, pomposa, grandilocuente, guerrera hasta la rabia y la ridiculez, lo que estremeció sus juicios.

Mírense, verbigracia, las concepciones del amor wagneriano. Desde las que surcan sus primeras óperas tipo *Rienzi* y *El holandés errante*, pasando por el idilio de los enamorados del Medioevo, hasta la tetralogía del Rhin, todas ellas están impregnadas de algo que resulta marchito. En *Tannhäuser* al delicioso amor venusino lo vence el rancio amor mariano. En *Lohengrin* la mujer debe creer totalmente en su hombre porque él es un elegido. La última parte de *Sifgrido*, aquella declaración de amor entre Brunilda y el héroe respectivo, está sumergida en una cursilería afectiva atravesada, es cierto, por magníficos fulgores orquestales que son de inmediato asfixiados por esa poesía suya propia de la peor prosapia sentimental. La posición de la mujer, que Wagner idealizó, representa en sus dramas musicales la del sometimiento. Y lo que se refleja en estos libretos, y en varios de sus últimos ensayos sobre música y política, es la defensa de un supuesto bien que es el de un cristiano insoportablemente elitista. *El anillo de los Nibelungos*, desde los leit-motivos repetitivos hasta su escenografía pedante, está penetrado por la defensa mítica de un pueblo

y una raza considerados ejemplares. En fin, casi todos los héroes de Wagner están trajeados de un guerrerismo sombrío. Y en sus óperas, o al menos en aquellas que lo han vuelto célebre, Germania es una alta comarca que debe defenderse de toda suerte de extranjeros peligrosos.

Personajes así, con su poder ejercido por sus aduladores en las jerarquías del arte y la política, han despertado toda suerte de abominaciones. Uno de los más inteligentes no es el de Nietzsche, porque en verdad, como dice Roberto Calasso, este termina siendo un ataque que en el fondo ensalza. Es mejor, para tomar saludables distancias, acudir a las palabras de Stravinski. Uno de los pasajes más divertidos de *Crónicas de mi vida* es aquel en el que Stravinski cuenta su primer viaje a Bayreuth. Diaguilev lo ha invitado a escuchar *Parsifal*. Todos los hoteles están atestados de feligreses. Hay antisemitas, sacerdotes arios y darwinistas sociales por todas partes. Pero los dos rusos logran encontrar unas habitaciones de servicio para alojarse. Stravinski aclara que así le dieran la estancia y los viáticos gratis jamás volvería a asistir a un espectáculo como el que le está esperando. Envuelto en una atmósfera lúgubre, escucha *Parsifal*. Ese rito sonoro lo atribula y las fanfarrias lo asfixian. Y es que el mal que le hizo Wagner a la ópera es que la convirtió en un credo religioso, cuando ella no es más que una actividad espectacular más. Escribe Stravinski, hacia 1935, año en que Wagner seguía siendo el gran estándar de muchos: “Ya es hora de acabar de una vez por todas con esa estúpida y sacrílega concepción del arte como religión y del teatro como templo. El sinsentido de esta penosa condición es fácil de argumentar: no es posible imaginar a un fiel adaptando una actitud crítica frente a un oficio divino... La actitud del espectador es exactamente la contraria. No está condicionada ni por la fe ni por una sumisión ciega. En un espectáculo, o se admira o se rechaza”.



La crítica de Stravinski, que se continúa en su *Poética musical*, es de índole estética. No se ocupa del Wagner político, es decir, el de los ensayos antisemitas y nacionalistas —textos que habrían de llevar a los nazis a asimilar una figura y una música que les caía como anillo al dedo—. Es verdad que esa manipulación de los militares fascistas de un gran arte repugna siempre. Ver a Beethoven y a Goethe, a Holderlin y a Schiller con la cruz gamada en sus poemas y composiciones es algo que linda con lo grotesco. Pero cuando se trata de Wagner, todos los indicios confirman que hubo entre su música y la ideología del Tercer Reich un contubernio obscuro. “Tengo a la raza judía —escribió— por el enemigo nato de la humanidad pura y de todo lo noble que hay en ella”. Y esa frase la compartieron gustosos desde Luis I de Baviera hasta Joseph Goebbels. Muerto Wagner, su descendencia se encargó de empañar aún más su nombre y su arte vinculándolos con el estigma fascista. De hecho, Houston Stewart Chamberlain, el ideólogo del racismo más extremo de esos años, se casó con Eva, una de las hijas del compositor, y se convirtió en el fanal intelectual de Bayreuth. Cosima Liszt dice que cuando su esposo leyó el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* de Gobineau,

se sentó al piano y tocó extasiado el prelude de *Parsifal*. Nunca hemos visto imágenes de judíos y opositores al nazismo yendo a las jornadas de trabajo o a las cámaras de gas, bajo los acordes de *Sigfrido* o *Los maestros cantores*. Pero sí, como un guiño intertextual sombrío, hemos visto las imágenes del terror vietnamita. Los helicópteros del capitalismo bombardeando con napalm aldeas comunistas al ritmo de *Las walkirias* de Wagner en *Apocalipsis Now*, la película de Coppola.

Usualmente se cree que la peor ofensa al nazismo la representaron las hordas comunistas invadiendo Berlín. Los soldados del ejército rojo devastando todo a su paso, violando mujeres a troche y moche y portando en sus brazos tres y más relojes robados en su itinerario de saqueos. Pero hay otros eventos, acaso menos brutales aunque de igual modo dicentes. Para *denazificar* la música en la Alemania de la posguerra se realizaron sacrilegios contra el gran nibelungo. Winifred, la viuda de Siegfried, el hijo de Wagner, tuvo que ver cómo el teatro de su suegro se convertía en un escenario para óperas bufas italianas y música ligera. En el piano de ese templo se tocaron piezas de jazz, y en el restaurante del sitio se vendieron *donuts* al por mayor. Los aposentos del *Festspielhaus* se vieron invadidos por una tropa de negros norteamericanos. Pobre Wagner y pobres wagnerianos, ver el templo impoluto de la gran Alemania lleno de negros bombones del sur de los Estados Unidos, fumando tabaco, bebiendo whiskey de contrabando y sonsoneteando blues. ¿Puede haber más prueba de que ese mundo míticamente sublime derivaba hacia el caos y la vulgaridad?

Con todo, aquellos militares afroamericanos no destruyeron ninguna efigie, ni quemaron ninguna cortina o partitura o pieza de anticuario. Respetaron, acaso sin saberlo, toda la parafernalia musical de una época fétida en la que Wagner fue el fanal. Sin embargo, Pascal Quignard, en su ensayo *El odio a la música*, no vacila, cuando analiza el modo en que la música acompañó el exterminio en los campos de concentración, en proponer que por lo menos un día al año todas las efigies de Wagner en el mundo sean escupidas, que no demolidas, por aquellos que lo crean conveniente. Yo, que me he encontrado con bustos de Wagner

en Buenos Aires, París, Viena y Berlín, nunca le he hecho caso a la divisa de Quignard. Me he quedado, más bien, mirando con detenimiento la boina de rigor, las barbas aclamadas y ese gesto suyo de malandro xenofóbico tocado por el talento. Sé, no obstante, que hay personas que tienen motivos suficientes para mear, cagar y escupir los bustos de Wagner. Daniel Barenboim, que es argentino y alemán, judío y simpatizante de la causa palestina, todo un músico global como *Il faut*, tiene una posición distinta. No confundamos la música con la política, dice Barenboim. Y, temerario, hace que las orquestas que dirige, incluso la de Tel Aviv, toquen a Wagner en sus espectaculares bis. Es difícil, cuando se es víctima o descendiente de las víctimas de las intolerancias de todo tipo, escuchar a Wagner, y además gozarlo y aplaudirlo. La música y la política, la belleza y la crueldad, lo excelso y la porquería están abrazados en su música. Desconocerlo no es conveniente y significa despojarse de una memoria activa que podría situarnos mejor ante este presente neoliberal cada vez más amnésico. Los argumentos de Barenboim se apoyan en un asunto de técnicas interpretativas y en la necesidad de que un músico de orquesta pase por Wagner porque es fundamental para conocer la música del siglo xx y el tránsito a nuestra modernidad. Tal vez tenga razón Barenboim. Pero también valdría la pena preguntarse ¿qué perdería una orquesta si pasara de Beethoven y Schubert a Berlioz, Liszt y Brahms, y luego a Bruckner y a su discípulo Mahler, y después a Stravinski y a Chostakovich? Wagner tal vez sería un espectro teutónico felizmente superado. Pero, por supuesto, no soy parte de ningún tribunal de censura musical. Y si me invitaran a integrarlo jamás aceptaría la oferta. Solo escribo una pregunta que me hago cada vez que sopeso la importancia de Wagner. Aunque conozco personas, más extremas, que lo han eliminado de sus discotecas personales y lo aborrecen con pasión ejemplar.

Pero detengámonos un poco en esta fotografía que tomó Pierre Petit en 1861. Son los días en que Wagner pasa por París una vez más buscando fortuna. Jamás pudo con esta ciudad que iba a la ópera más para digerir sus comidas que para ponerse a discutir sobre dramas sonoros, política

y naciones elegidas. Y que no cambiaría, por nada del mundo, el jocosos *Figaro* de Rossini por los personajes paquidérmicos de Wagner. El hombre, pese a su mirada prepotente, es pequeño (el músico medía un metro con sesenta y tres centímetros). Su piel, aunque eso no se nota aquí, está enferma por la erisipela. Estos son los días en que él está definitivamente convencido de que es un profeta y no un simple músico de carne y hueso, aunque sus tripas le griten a toda hora que, en efecto, es un hombre que algún día se va a morir. Siguen siendo los años en que debe escapar de los acreedores. Por ello viaja de un lado a otro de esa Europa vapuleada por las guerras, y trata de montar sus óperas que, para entonces, eran impresentables. Los cantantes, entre otras cosas, no lograban recordar sus melodías infinitas y se enfermaban de puro agotamiento. Solo basta pensar en los ciento treinta ensayos que debieron hacerse en París para presentar *Tannhäuser* y tener una idea de lo que era montar una de sus óperas. Veo pues esta fotografía e imagino al compositor, siempre comiendo a gran velocidad —Wagner vivía atribulado por una dispepsia feroz que su vicio de no masticar adecuadamente el bolo alimenticio aumentaba aún más—. Y comiendo no en silencio, sino hablando sin parar con sus comensales, que eran o debían o tenían que ser sus seguidores incondicionales. No me cuesta imaginarlo, por último, en su último palacio de Venecia donde murió en 1883. Manifestando su deseo de que a todos los judíos había que quemarlos juntos mientras asistían a la representación de *Natán el sabio* de Leasing, y despotricando contra todos aquellos que miraban con sospecha su música viciosa, y tratando a sus perros con un amor enterrecido. Tampoco me cuesta mucho recordar que de afectos perrunos fue Adolfo Hitler, el admirador suyo de más tarde. ■

Pablo Montoya Campuzano (Colombia)

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Sus libros más recientes son: *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2008), *Sólo una luz de agua*, *Francisco de Asís y Giotto* (Tragaluz, 2009), *Adiós a los próceres* (Grijalbo, 2010), *Los derrotados* (Sílaba, 2012) y *Tríptico de la infamia* (Random House, 2014).

*Este ensayo forma parte de un libro en preparación, titulado *Postales sonoras*.



Mujeres compositoras

DARÍO
VALENCIA
RESTREPO

En 1983 se llevó a cabo en Estados Unidos una encuesta para indagar sobre las referencias a mujeres en textos universitarios relacionados con la historia de la música. De un total de 49 libros examinados, 29 mencionaban dos mujeres o menos, y 12 no mencionaban ninguna. Un texto sobre historia de la música occidental, utilizado por el 85% de los programas de educación musical, incluía solo dos mujeres en las 752 páginas de su tercera edición, correspondiente a 1980, pero sin que la publicación proporcionara ejemplos musicales de ellas y sin que dedicara un párrafo completo a las mismas. Es natural pensar que los estudiantes de los cursos respectivos, en especial las mujeres, debieron terminar con la impresión que la música era un asunto de hombres y que la contribución de las mujeres a este respecto había sido nula o despreciable. Aunque esta situación muestra algunos cambios recientes, ellos han sido pocos y lentos. Por ejemplo, cualquier aficionado de hoy puede nombrar con facilidad un buen número de hombres compositores, pero en general tendrá dificultad para mencionar nombres de mujeres distintos a los de Fanny Mendelssohn y Clara Schumann. Esta situación se explica en algún grado por lo improbable que es escuchar en la sala de conciertos o en grabaciones la excelente música compuesta por mujeres.

Hasta no hace mucho, las prevalecientes condiciones sociales y culturales no solo no favorecían sino que casi siempre impedían la aparición de compositoras. Aunque las mujeres podían cantar, danzar o tocar instrumentos, se suponía que no tenían talento para la composición, y por consiguiente lo mejor era que se dedicaran a apoyar el trabajo de los compositores y a servirles de inspiración. A quienes se preguntan por qué no hay un significativo número de compositoras o a quienes sostienen que todo se reduce a una cuestión de género o a una supuesta vocación, se les podría señalar que, como ocurre en disciplinas científicas como la matemática, es imposible hacer aportes en un campo dado si no se tiene la oportunidad de estudiarlo en profundidad. Baste recordar conservatorios y universidades que no recibían mujeres, o que recibían solo unas pocas de origen aristocrático u otras que se hacían pasar por hombres, pues la función de ellas debía reducirse al de esposas, madres e hijas en el campo doméstico, al punto de que más de una carrera musical se frustró tan pronto a la mujer se le presentaba o se le imponía un matrimonio. A la cuestión de la educación habría que añadir las limitaciones que enfrentaba la mujer para interactuar con compositores e intérpretes, aprender en la práctica del oficio y escuchar sus propias obras, en particular cuando estas demandaban un crecido número de intérpretes.

Un caso representativo del anterior ambiente paternalista lo proporciona Rousseau cuando, en plena Ilustración, sostiene en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (1755) que la mujer debía ejercer su poder exclusivamente dentro del matrimonio, en tanto que el hombre, como resultado de su superior fuerza, se expresaría en el ambiente de lo público y el gobierno. También muy dicentes son las admoniciones de Abraham Mendelssohn a su hija, la distinguida compositora Fanny, cuando le dice en la primera mitad del siglo XIX que para su otro hijo, Felix, acaso la música se transforme en una profesión, pero que para ella seguirá siendo un arte de entretenimiento, de modo que “tú, hija mía, renuncia a triunfos que no son en absoluto de tu sexo”.

La sujeción de la mujer a los patrones culturales masculinos dio por resultado que, todavía

en el siglo XIX, varias mujeres se vieran obligadas a firmar sus composiciones bajo seudónimos de hombre. En algunos casos, los elogios que ellas recibían suenan hoy insultantes: una revista en lengua alemana consideró como mejor encomio para Louise Adolpha le Beau decirle que “no solo compone como un verdadero hombre y consigue una musicalidad total”; y el gran Saint-Saëns expresó su admiración por Mel Bonis, la importante y prolífica compositora francesa con más de 300 obras a su haber, una vez escuchado su primer cuarteto con piano, en los siguientes términos: “Nunca hubiera pensado que una mujer fuera capaz de escribir esto”.

Unas palabras sobre la lucha de la mujer por su emancipación, pues ello tiene que ver con lo que aquí se viene comentando. Desde el importante libro de la británica Mary Wollstonecraft, publicado en 1792 con el título *Una vindicación de los derechos de la mujer*, seguido por los movimientos de las sufragistas y hasta la culminación con los logros de la segunda mitad del siglo XX, la mujer ha protagonizado una trascendental gesta en pro de sus derechos. Como lo muestra el libro *Mujeres compositoras* (Medellín, 2012), algunas de las compositoras pueden considerarse como auténticas precursoras de esta liberación de la coyunda que la sociedad ha impuesto tradicionalmente a la mujer.

Un descollante ejemplo relacionado con el tema lo presenta el libro al ocuparse en forma prolija de una de las más grandes compositoras, Ethel Smyth (1858-1944), cuyo recio carácter y grandes esfuerzos le permitieron apartarse del camino que a ella le exigía la sociedad y componer numerosas obras para la escena, voz, orquesta y música de cámara. En 1910, Ethel conoció a Emmeline Pankhurst, una de las fundadoras del movimiento sufragista británico y creadora del movimiento reivindicativo conocido con el nombre de “Unión Política y Social de las Mujeres”. Influida por esta efervescencia, Ethel compuso *La marcha de las mujeres*, publicada con arreglo para voces mixtas y acogida con admiración por las militantes de aquel entonces. Las dos mujeres mencionadas participaron en una manifestación que terminó con el arresto de ellas y otras muchas manifestantes, no sin que antes Ethel

destrozara unas cuantas ventanas. La compositora pasó dos meses en la cárcel, enseñó su canto de marcha a las prisioneras y desde su celda animaba su ejecución.

Muchas otras compositoras pueden ser consideradas como pioneras de los esfuerzos de liberación que se acentuarían posteriormente, pero al menos otras dos merecen un reconocimiento. Louise Adolpha le Beau (1850-1927), conocida



Emmeline Pankhurst

como “La dama emancipada”, fue la primera mujer que en Alemania se atrevió a polemizar sobre el papel social de la mujer que deseaba dedicarse a la composición; se enfrentó a quienes sostenían que la creatividad estaba reservada a los hombres; denunció cómo el menosprecio de los trabajos de la mujer impedía la ejecución por parte de sus colegas, y fundó una escuela musical para niñas cuyas ideas tienen hoy vigencia en la organización llamada “Frau und

Musik” (Mujer y música). Por su parte, Louise Farrenc (1804-1875), quien por su condición de mujer no fue admitida a estudiar composición en el Conservatorio de Música de París, fue más tarde la primera profesora de piano en dicho conservatorio y compuso unos *estudios* que fueron allí adoptados como obligatorios en todas las clases de piano; escribió unas variaciones que recibieron un gran elogio por parte de Schumann; compuso una música de cámara aplaudida por críticos y conocedores; estrenó un noneto que fue considerado por el famoso violinista Joachim como una verdadera obra maestra, y, como precursora en el campo de la investigación y la recuperación de música del Renacimiento, trabajó con su esposo y luego sola para reunir en 23 tomos, terminados poco antes de su muerte, una antología de la música para teclado que incluía además la historia y la literatura al respecto desde el siglo XVI hasta el XIX. Esto último constituye un excepcional logro que anticipa en casi cien años el llamado Movimiento de Música Antigua (“Early Music Movement”) de la segunda mitad del siglo XX.

Los avances de la mujer compositora en el siglo XX no han estado a la par de lo conquistado por ella en otros campos, a pesar de que el período puede mostrar nombres importantes, bien estudiados y analizados en este libro, como los de Thea Musgrave y Sofia Asgatovna Gubaidulina. El novelista y polémico crítico musical Norman Lebrecht, en su libro *The Companion to 20th Century Music*, señala: “Aunque los derechos de la mujer muestran avances, su estatus en música ha cambiado poco. Desde 1920 han surgido estrellas del canto y solistas, al igual que en épocas anteriores, y viene aumentando el número de intérpretes orquestales. Pero ninguna mujer hace parte de la lista de los destacados directores de orquesta ni es citada al lado de los grandes compositores. Es indudable que las expectativas sociales han retardado el progreso de la mujer en la música”.

Una visión optimista sobre el reciente progreso en la musicología surge del libro *Women and Music - A History*, un conjunto de ensayos editado por Karin Pendle, cuando señala que esta obra no habría podido publicarse en la década de los setenta, pero que una década después ello ya fue posible gracias a que la investigación y las fuentes habían crecido más allá de las expectativas, tal vez más allá de los sueños. Como ejemplo sobresaliente, cita los materiales, programas y conferencias resultantes de la celebración de los novecientos años del nacimiento de Hildegard von Bingen, los cuales pusieron de presente la posición de las monjas y las místicas en el mundo medieval. Agrega cómo hacia 1995 se contaba con eruditos trabajos que abrieron el camino para revisar los puntos de vista tradicionales acerca de la posición de las monjas, los conventos y su música en los años tempranos de la Europa moderna. *Mujeres compositoras* se ocupa con propiedad de estos importantes aspectos al incluir, en sus páginas iniciales, apartados sobre la vida conventual, la música de y para monjas, y la práctica polifónica.

Ante este panorama de prejuicios y discriminación en el pasado, y de olvidos y desconocimiento en el presente, el libro contribuye de manera sustancial a enriquecer la escasa documentación sobre las mujeres compositoras y a hacerle justicia a su importante presencia en la vida musical de Occidente. Sin retórica feminista ni concesiones

de género, el autor demuestra con meridiana claridad cuán diferente ha sido esta historia: con base en una seria documentación, pudo incluir en el libro una copiosa lista de mujeres con sus respectivas composiciones, algunas de las cuales son objeto de detenidos análisis por encontrarse a la altura de las mejores de todos los tiempos.

El texto está organizado en forma cronológica de períodos que se extienden desde la Antigüedad hasta el siglo xx, cada uno de los cuales presenta, mediante sendos artículos, las mujeres que se distinguieron durante ese lapso. Cada artículo incluye un esbozo biográfico, a veces extenso en razón de la notoriedad del personaje, una lista de las obras documentadas y no perdidas como tantas otras, la bibliografía que estuvo al alcance del autor y, en algunos casos, la discografía disponible. A pesar de la dificultad para conseguir imágenes de las mujeres estudiadas, la publicación presenta un buen número de retratos, algunos de especial interés histórico. En varias entradas del libro se relatan las actividades de cantantes e instrumentistas, algo necesario si se tiene en cuenta que era frecuente la existencia de personas que componían e interpretaban sus propias obras.

La forma como está concebido el libro permite al lector apreciar la evolución musical a lo largo de muchos siglos, en particular la paulatina aparición de los diferentes géneros musicales y los aportes de la mujer a los mismos; los ambientes sociales y culturales que obstaculizaron y que muy ocasionalmente facilitaron la aparición de compositoras; los enormes y valerosos esfuerzos de diferentes mujeres que lidiaron para abrirse paso en un campo masculinizado, y las frecuentes anécdotas, que a veces son la mejor manera de describir una situación o caracterizar una personalidad.

El autor de este meritorio rescate histórico, de gran interés para la literatura en lengua española, es Rodolfo Pérez González, quien se ha distinguido como educador, musicólogo, compositor de obras en los géneros polifónico y de la canción coral, investigador de la polifonía del Renacimiento español, fundador de grupos e instituciones como la Coral Tomás Luis de Victoria, gestor cultural y divulgador. En su calidad de director de conjuntos musicales, ha

Los avances de la mujer compositora en el siglo xx no han estado a la par de lo conquistado por ella en otros campos, a pesar de que el período puede mostrar nombres importantes (...) como los de Thea Musgrave y Sofia Asgatovna Gubaidulina.

sido responsable de la presentación de significativas obras del repertorio internacional, algunas de ellas en versión de estreno para la ciudad de Medellín, que también beneficiaron a otras poblaciones de Antioquia y el país.

Como parte de su incansable labor de divulgación y educación musical, el maestro Pérez González ha realizado en diferentes emisoras culturales de Medellín numerosos programas y largos ciclos sobre la vida y obra de grandes compositores. Dicha tarea de educación y divulgación ha sido muy bien complementada con la autoría de diferentes libros, entre los cuales se destacan sus monumentales y bien editadas publicaciones sobre Bach, Mozart y Beethoven, algo desusado en nuestro medio, a la par que conserva valiosos trabajos inéditos sobre Tomás Luis de Victoria, las cantatas de Bach y Joseph Haydn. En síntesis, han sido largas décadas de consagración desinteresada a la promoción, desarrollo y apreciación de la música tanto en el ámbito regional como en el nacional.

Es indudable que este libro sobre las mujeres compositoras es uno de los mayores aportes de Rodolfo Pérez González a la musicología de nuestro tiempo, a la vez que se constituye en un texto revelador, de importancia social, puesto que hace justicia a muchas mujeres cuyas significativas contribuciones a la música y al cambio cultural han sido olvidadas o menospreciadas por la posteridad. ■

Darío Valencia Restrepo (Colombia)

Ingeniero Civil de la Facultad de Minas. Profesor Emérito y Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Colombia. Fue rector de la Universidad de Antioquia y de la Universidad Nacional de Colombia. www.valenciad.com

Este artículo fue escrito como prólogo al libro *Mujeres compositoras*, publicado por Hombre Nuevo Editores.

Encuentros con personajes ilustres reconstruidos en la ancianidad por la nostalgia y la soledad

H. C. F.
MANSILLA

En octubre de 1972, y en un lapso de pocos días, conocí en Suiza a Max Frisch, Ignazio Silone y Max Horkheimer. Los encuentros con Frisch y Horkheimer habían sido concertados con anticipación; la cosa con Silone fue casual. Como todo el mundo, yo también tuve héroes en mi juventud, y lamentablemente pude conocer a pocos de ellos. A esto se debe mi gran interés por estas tres personalidades. Horkheimer fue el integrante de la Escuela de Frankfurt con el cual yo me pude identificar más fácilmente. Pero volvamos un instante a mi época universitaria. En mis primeros tiempos de estudiante se despertó en mi mente un considerable interés por el teatro. Empecé a leer dramas de Max Frisch en 1963, junto con obras de Jean Anouilh. Aquel año comencé a adquirir los libros de bolsillo de las series *edition suhrkamp* y *Bibliothek Suhrkamp* de la editorial del mismo nombre: eran colecciones hermosas de libros muy bien impresos, con una tipografía elegante y un papel de primera calidad. En retrospectiva, debo añadir que los precios de estos libros eran bajísimos. En aquel tiempo, lejos del espíritu comercial a ultranza de la actualidad, Suhrkamp unía la relevancia temática con un impulso humanista y pluralista. No hay duda de que estas publicaciones han tenido

una enorme influencia sobre mi formación intelectual.

En la editorial Suhrkamp aparecieron las obras de Max Frisch que yo leía con gran placer y mayor atención. Dijo Frisch en diferentes ocasiones que los seres humanos tenemos a menudo experiencias que no podemos soportar y que inventamos “historias” para comprender y aguantar nuestras vivencias. Ese sería el origen de toda literatura. Recién cuando relata e inventa, el Hombre conoce la estructura de sus experiencias. La verdad, dice Frisch, es una grieta a través del mundo de nuestra locura. Somos ciegos ante nuestra propia crónica vital. Tenemos que relatarnos una historia (nadie lo puede hacer por nosotros), que a la postre se convierte en la única historia de nuestra vida, en la más íntima y auténtica.

Esta tesis me ha parecido algo exagerada: no hay duda de que ensayamos sin cesar *interpretaciones* de nuestras experiencias para entenderlas y, a veces, para sobrellevarlas, pero no creo que estos ejercicios exegéticos —que son razonables e inevitables— constituyan *per se* la elaboración de relatos que falsean más o menos deliberadamente unas vivencias que de otra manera no podríamos soportar. Además —y esto suena más plausible— dice Frisch que la potencialidad del ser humano, lo que podría



Max Frisch, Max Horkheimer e Ignazio Silone

haber sido, pertenece también a la biografía del mismo, tanto como el recuerdo ganado duramente al olvido y sobre todo a la represión que ejerce la consciencia, lo que abre las puertas, por supuesto, a la arbitrariedad hermenéutica. No hay duda de que los sueños, en cuanto fantasías y anhelos, son inseparables de nuestra existencia. Pero no creo que los sueños nos ayuden a comprender cabalmente nuestra biografía; para ello requerimos del conocimiento que nos brindan de manera objetiva las fuentes empíricas y documentales.

En mi juventud leí tres grandes novelas de Frisch (*Stiller*, *Homo faber* y *Que mi nombre sea Gantenbein*) y sus *Diarios* con sumo cuidado. Hasta ahora supongo que estos últimos son reflexiones interpretativas más o menos fehacientes de la vida del autor. En 1991 vi en Berlín la película *Homo faber* de Volker Schlöndorff, filmación de la novela del mismo nombre, protagonizada por Sam Shepard y la bellísima Julie Delpy. Fue una de las experiencias filmicas más notables e intensas de mi vida. Creo que es la mejor película de Schlöndorff: ambientación perfecta, diálogos lacónicos y poco sentimentales, pero intensos en contenido, un aura inescapable de nostalgia cercana a la tristeza, una notable fidelidad a la intención del novelista. Hasta hoy retengo en la memoria extensas escenas de este film. La novela es simplemente brillante: el *homo faber* es el ser humano que cree que todo es calculable y manejable según criterios científicos y cuantificables

y justamente por ello fracasa en la vida, que es también casualidad, pasión, error.

El 9 de octubre de 1972, Frisch me recogió personalmente en la estación del tren de Locarno. Yo había pasado unos días tediosos en Ginebra, sin ocupación concreta. Hice por primera vez el trayecto de ferrocarril que cruza los Alpes de Brig a Domodossola, y allí tomé el pequeño tren (la *Centovallina*) que atraviesa el Centovalli para terminar en Locarno (en el Tesino suizo). Es uno de los mejores paisajes en Europa, entonces con pocas trazas de asentamientos humanos. Me quedé unos pocos días en la zona de Locarno, Ascona y Muralto, y luego seguí a Lugano. Frisch condujo el coche desde Locarno hasta Berzona, a través de un valle muy estrecho y una carretera muy accidentada, a una velocidad que me pareció excesiva. Sólo posteriormente admiré la belleza del agreste valle, en su totalidad cubierto de vegetación, donde, por suerte, las actividades humanas son muy reducidas. Llegué muy nervioso a Berzona, la aldea de cincuenta habitantes donde vivía Frisch; pensé que el ilustre escritor, quien ya usaba unas gafas muy gruesas, arriesgaba su vida de manera permanente al conducir cada día de esa manera temeraria.

Max Frisch era un hombre de baja estatura, rechoncho, cara ancha, cabellos grises y poco expresivo. Mejor dicho: poseedor de una cortesía medida y distante. Amable como era todavía la gente bien educada hasta la primera mitad

del siglo xx. De alguna manera representaba la mentalidad suiza protestante: procedía sin aspavientos, decía frases concisas, daba informaciones precisas y objetivas. Constituía la figura clásica de la persona fiel a sus propias convicciones. Parecía, por lo tanto, muy similar a los protagonistas de sus obras. Odiaba las poses, las actitudes heroicas, la retórica vacía. Hablaba con toda sobriedad de los grandes temas como el amor, el odio, el olvido, la muerte y el carácter efímero de casi todas las cosas. Como dijo el gran comentarista literario Marcel Reich-Ranicki: Frisch practicaba la moral sin predicar y ejercía la crítica sin hacer propaganda. Protestaba sin caer en la histeria y demostraba compromiso sin irritación.

Frisch y su joven esposa Marianne habitaban una casa campesina muy antigua, de piedra gruesa y poca gracia, en una de las empinadas laderas de Berzona. Al llegar a esta construcción alabé el buen aire y la belleza del paisaje, y ahí mismo salió a relucir cierta tensión en el matrimonio, que se manifestó también durante la cena y la sobremesa. Marianne dijo claramente que la calidad del paisaje no compensaba lo tedioso del ambiente. Se notaba que ella, una joven intelectual emancipada, echaba de menos el ámbito urbano y universitario. Frisch no hizo ningún comentario sobre este tema. Me dijo que le gustaba vivir en la parte italiana de Suiza, donde la gente es más espontánea y menos preocupada por la seguridad y la carrera que en los cantones de habla alemana. La conversación giró durante largo rato en torno a uno de mis temas preferidos: las identidades colectivas. El año anterior Frisch había publicado una sátira sobre el mito fundacional de Suiza, *Wilhelm Tell für die Schule* [Guillermo Tell para la escuela], mostrando que la historia oficial y escolar sobre este hecho glorioso es una “invención de la tradición”, como se diría más tarde en lenguaje académico. La leyenda, tal como aparece en el conocido drama *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller, es un canto a la libertad, a la autodeterminación y al espíritu heroico de las pequeñas comunidades de la Suiza primigenia. La obra de Max Frisch pone en duda el carácter noble y libertario de esa gesta y, aún más grave, describe a los odiados austriacos (los Habsburgo) como la opción histórica más adelantada y progresista de su época. Frisch tuvo que soportar durante largos años una serie

de diatribas e insultos a causa de esta publicación, cuya meta era modesta: poner en cuestionamiento lo tradicionalmente obvio e inducir una discusión razonable en torno a los mitos que construyen la identidad suiza. La temática me pareció muy interesante, y durante la cena en la única posada de la aldea relaté a mi turno cómo se utiliza la historia en América Latina para consolidar identidades nacionales precarias. La sobremesa, en casa de la pareja, fue divertida; pese a su calculada reserva, Frisch era un gran conversador. Me explicó, por ejemplo, que la arrogancia defensiva de la mayoría de los suizos frente a los extranjeros se debía al miedo de los helvéticos ante cualquier innovación y también a su envidia inconsciente, pues los extranjeros, como los italianos, eran más pobres, pero tenían un mejor *savoir-vivre* que los suizos.

Durante mi estadía en Locarno y Ascona frecuenté a Wladimir Rosenbaum. Con él realicé varios paseos por el casco antiguo de Locarno, mantenido en una pulcritud algo exagerada. He lamentado no haber permanecido más tiempo o no haber regresado a estos lugares, pues Rosenbaum fue un interlocutor muy interesante para mí. También hice la corte a su joven secretaria, pero sin éxito. Rosenbaum no era un intelectual en sentido estricto, sino un promotor de artistas y escritores. Era un abogado suizo de origen ruso-judío, que poseía una famosa tienda de antigüedades, donde se exhibían incunables, manuscritos y libros raros. Su oferta era especialmente rica en estatuas y cerámicas de épocas muy pretéritas; tenía clientes ricos y de gusto exigente. El exterior de su *Galleria Casa Serodine* no llamaba la atención; adentro se hallaban los “tesoros de la cultura universal”, como decían sus orgullosos empleados. Algunos de estos objetos habían sido adquiridos por métodos no muy ortodoxos. Rosenbaum era un gran conversador, aunque requería de un fuerte impulso externo para empezar un relato. De eso me encargaba yo con alguna persistencia. Cuando lo conocí, se acercaba probablemente a los ochenta años. Se notaba que en Locarno y Ascona le faltaban amigos y contertulianos. En la década de 1930 había mantenido un conocido salón literario en Zurich. Contaba anécdotas deliciosas acerca de muchos escritores famosos. Hasta hoy me reprocho el no haber anotado nuestras charlas.

Ahí apareció un señor mayor, corpulento, de andar cansino y aspecto triste.

Era Ignazio Silone. De alguna manera se asemejaba a Rosenbaum: los dos parecían personas derrotadas por la vida (o por la historia, como me dijo Silone), asqueadas por la política, desilusionadas por la humanidad.

El 10 de octubre de 1972, Rosenbaum me convocó en Ascona a un café a orillas del Lago Maggiore después del almuerzo. Ahí apareció un señor mayor, corpulento, de andar cansino y aspecto triste. Era Ignazio Silone. De alguna manera se asemejaba a Rosenbaum: los dos parecían personas derrotadas por la vida (o por la historia, como me dijo Silone), asqueadas por la política, desilusionadas por la humanidad. Me puedo identificar muy bien con Silone y Rosenbaum, pues ahora me siento como ellos, y además debo estar en los años que tenía Silone al conocerle. Durante un largo rato, que me pareció una eternidad, este último se explayó sobre el desastre que significa envejecer. Tomándose a sí mismo como ejemplo, Silone decía que los ancianos pierden los rasgos individuales y llegan a parecerse todos entre sí, cosa horrible y detestable. La pesadez, la gordura, la lentitud al pensar y hablar, la torpeza de movimientos y modales y la pérdida de la memoria agravarían la constelación. Rosenbaum lo secundaba fielmente y nombraba otras características deprimentes e inevitables que surgen cuando uno llega a cierta edad. No sé si ambos habían sido hombres guapos cuando jóvenes, pero ambos deploraban sobre todo el haber perdido el rostro que tuvieron en años mozos. Fue una tarde de melancolías y tristezas, continuada por una espléndida cena en casa de Rosenbaum y una sobremesa que terminó en la madrugada, como que ya no tenía sentido regresar a mi hotel en Locarno. Me quedé solo a desayunar en Ascona a orillas del hermoso lago y a contemplar los árboles vestidos de colores otoñales y las faldas de los Alpes cubiertas de castaños y camelias.

En aquel tiempo yo leía la literatura de los disidentes comunistas, entre ellos Arthur Koestler e Ignazio Silone. Me interesaba no solo el análisis teórico de ambos, sino también su mensaje ético. Durante la cena y para mi sorpresa, Silone se

negó rotundamente a conversar sobre *The God that Failed*, el famoso libro de testimonios que incluye importantes contribuciones de ambos autores. Este rechazo, expresado de manera muy cortés, estaba basado en las experiencias existenciales de Silone, que le habían llevado a concebir la política como un pacto con el diablo y un acercamiento al principio mismo del mal, tesis que había sido expuesta anteriormente por Max Weber. Nos dijo que toda su actividad política le había traído solo dolores, desilusiones y privaciones, sobre todo su actuación dentro del Partido Comunista Italiano (fue uno de sus fundadores) y posteriormente su compromiso con los socialistas moderados. Los políticos, nos dijo, son seres insaciables, inmorales e incultos; los revolucionarios, por más progresistas que digan ser, poseen los mismos apetitos de los otros políticos, centrados en el poder, el dinero y el prestigio. En tono melancólico, Silone continuó hablando largamente de la codicia, la propensión a la maldad y la envidia como las características predominantes de las élites y capas dirigentes en el ámbito político, y de la credulidad y la ignorancia como los rasgos indelebles de las masas de los simples votantes. Eran ideas que yo conocía muy bien; el prestigio de Silone ayudó a que las percibiera como factores que deben ser considerados en todo análisis de procesos políticos. No era tedioso el escuchar a Ignazio Silone: pese a la tristeza que irradiaba, producía sin pausa formulaciones brillantes y sabía atraer la atención de la pequeña audiencia. Se notaba inmediatamente al gran escritor, al autor de clásicos italianos como *Fontamara* y *Pan y vino*.

Su libro *La escuela de los dictadores* no llegó a convencerme, pero leí con verdadera fruición su obra teatral *La aventura de un pobre cristiano*, cuya génesis Silone nos relató con mucho cariño durante aquella cena. Es la historia del pontífice Celestino V, uno de los dos papas que

han abdicado en la ya larga historia de la Iglesia Católica, un ermitaño que fue elegido de modo sorprendente para esta dignidad después de un largo interregno, justamente porque encarnaba la reserva moral de aquella institución en una época de relajamiento ético y de pasiones mundanas desenfrenadas. Era un cristiano sin iglesia y sin experiencia política, un utopista que buscaba un cristianismo despojado de sus glorias terrenas y sus mitos falaces, y concentrado en su núcleo moral y espiritual: el ideal que Silone tenía en mente. La utopía representaba la mala consciencia de la Iglesia, y por ello debía ser combatida sin tregua. Lo que postulaba Silone era un orden social perfecto, sin Estado, sin Iglesia, sin coerciones de ningún tipo: algo que jamás ha existido, pero que es valioso como meta normativa que quizá nunca será alcanzada. Él mismo reconoció que su concepción "atávica" de la política provenía de las tradiciones que se habían mantenido en las zonas rurales de montaña, entre los campesinos pobres de los Apeninos meridionales de la Italia premoderna, donde aún era posible la pureza moral y la simplicidad ética. El ideal utópico es indispensable como idea regulativa, pero sería una tragedia si alguna vez logra ser implementado en la praxis, pues conllevaría la pérdida de las libertades públicas y la evaporación del paradigma teórico.

Durante ese encuentro me enteré de que Silone había vivido largos años de su exilio político en Suiza; hablaba el alemán pasablemente, con olvidos y errores que él mismo detectaba y que atribuía al odioso proceso de envejecimiento. La conversación se llevó a cabo en una combinación de alemán, francés e italiano, una especie de código personal que utilizaban Silone y Rosenbaum. Se notaba que eran íntimos amigos desde hacía mucho tiempo y que habían compartido aventuras y peligros. La despedida estuvo llena de pesadumbre, intensificada por la melancolía de Wladimir Rosenbaum, quien también había sufrido en carne propia la incompreensión de sus coetáneos y una serie de injusticias. La campaña de desprestigio que se ha desatado a comienzos del siglo XXI contra Silone —a causa de una presunta actividad de espionaje— no le habría sorprendido: su principal lucha, como nos dijo, estaba dirigida contra una mentalidad que desdeña el individualismo y el espíritu crítico y que desprecia el impulso moral.

Las grandes instituciones, como los partidos y las iglesias, tienden a generar más respeto y credibilidad que los individuos aislados, y esto ocurre, paradójicamente, en una época liberal que cree haber superado las monstruosidades del colectivismo y los crímenes de la partidocracia. Silone la consideraba una lucha perdida de antemano, pero que toda persona decente la debe encarar alguna vez.

El 12 de octubre de 1972 conocí personalmente a Max Horkheimer. Lo visité en su casa de Montagnola, cerca de Lugano, ya entrada la noche. Mantuve un breve intercambio epistolar con Horkheimer desde septiembre de 1972 hasta junio de 1973. Tengo un recuerdo entrañable de este encuentro, quizá embellecido por la nostalgia y la distancia. Me recibió un hombre muy afectado por la edad y las enfermedades. Caminaba con extrema lentitud, estaba muy encorvado y tenía la voz desfigurada. Seguramente sufría algún tipo de reumatismo deformante. Soy la sombra de otros tiempos, me dijo el maestro a modo de saludo. La relación fue muy amable desde el primer instante, pues pese a sus dolencias Horkheimer exhibió todo el tiempo una cortesía medida y solícita. A pesar de su fragilidad física se sentía claramente la fuerza de su presencia intelectual; lo que decía, siempre con palabras muy sencillas, convencía sin deslumbrar. Como huésped yo me sentía muy cómodo, y paulatinamente comprendí el porqué. Entre los intelectuales y personajes del mundo cultural que he conocido, Horkheimer ha sido uno de los poquísimos que no mostraba inclinaciones egocéntricas: parecía en cambio muy interesado en saber algo del interlocutor y en dejar que este se expresara con libertad. Me hizo muchas preguntas sobre mi ámbito de origen, mis estudios y mis planes; indagó varios detalles valorativos sobre las chicas berlinesas y las universitarias en general. Me dejó muy asombrado: un catedrático alemán y el mismísimo fundador de la Escuela de Frankfurt hablando con un desconocido de estos temas tan mundanos y con tanta familiaridad... Para mí lo más emocionante ocurrió cuando me pidió mis opiniones personales sobre el sentido de la vida y de la historia; tuve que improvisar (y defender) unas reflexiones en torno a cuestiones muy arduas: Quiénes somos, si la existencia personal y colectiva vale la pena, cómo será el mundo en el

siglo XXI. Ni siquiera mis enamoradas me habían hecho estas preguntas.

El maestro estaba solo y me pidió que le ayudara a preparar una pequeña merienda para nosotros y algo para el gato de la casa. Primero tuve que buscar al animalito por toda la vivienda; lo encontré debajo de uno de los escritorios de Horkheimer. Se trataba de un gato joven, pequeño y muy manso, de color gris perla. A Horkheimer le gustaba tener al gato entre los brazos. No encontramos el alimento especial para felinos y siguiendo las instrucciones del maestro le serví leche azucarada con trozos de pan. Horkheimer y el gato me observaban atentamente. Algo más complicado fue disponer la comida para nosotros: como cualquier movimiento era doloroso para el maestro, yo tuve que entenderme solo con las cosas de la cocina, lo cual siempre ha sido para mí un misterio y una tortura. Al igual que mi padre, no sé preparar ni una taza de café. El resultado de mis esfuerzos fue un humilde té con galletas untadas de queso y mermelada. La casa estaba muy bien surtida con alimentos; Horkheimer me aclaró que una persona venía a atenderle a mediodía y que también una secretaria le colaboraba durante las mañanas, pero que por lo demás vivía solo. Con cierto énfasis me contó que lo más triste para él había sido el fallecimiento de su esposa Maidon y de sus amigos Friedrich Pollock y Theodor W. Adorno, que habían partido en un breve lapso de tiempo, dejándolo literalmente a la intemperie. Me contó que en el curso de los años se había formado una clara diferencia temática en las charlas que él sostenía con Pollock y Adorno; con el primero todo era más personal y cotidiano.

Al ver a Horkheimer en esta situación me dije que así sería probablemente mi propia vejez: soledad y enfermedades. Él, como presintiendo mis meditaciones, me aconsejó que no pensara en mi futuro personal y que me concentrara en el incierto futuro de la humanidad. Conversamos largamente sentados en un sofá anaranjado con el gato de por medio; me dijo que era un hombre nocturno, que se animaba con el avance de las horas. Recuerdo que en la vivienda no había obras de arte ni adornos de ningún tipo; libros y papeles constituían el único decorado. Un marxista habría calificado el mobiliario como pequeño burgués. Era una casa más bien pequeña y discreta, muy

diferente a las grandes villas de gente adinerada que vivía en ese lugar de Suiza. Hablando con Horkheimer, uno se daba cuenta de que era imposible identificar al dueño de la casa con el estilo de la misma: los bienes materiales tenían una sola función, que era facilitar la vida intelectual del propietario. Pese a sus dificultades de movimiento, el maestro me enseñó algunas habitaciones de la casa, especialmente su despacho y su biblioteca. Me explicó con algún detalle el sistema clasificatorio de sus libros —que no llegué a entender bien— y con cierto orgullo me mostró el anaquel central de la biblioteca, donde se hallaban los libros que él mismo había escrito y las revistas que contenían sus artículos.

Como todo creador intelectual o artístico, Horkheimer escapaba a una caracterización sencilla. El maestro exhibía matices y hasta enigmas. Esto lo hacía atractivo ante mis ojos. Tenía un pensamiento claro y convincente, además de muy diferenciado, sobre los nexos entre religión y filosofía, en torno al desarrollo del bloque socialista y acerca de la tendencia contemporánea hacia el “mundo administrado”. Pero al mismo tiempo acariciaba opiniones primitivas y simplistas sobre el movimiento estudiantil: delante mío sostuvo de modo insistente la teoría de que este último representaba un fenómeno “teledirigido desde Moscú”, sin ninguna autonomía y sin ninguna particularidad original y creativa. También de manera obstinada aseveró que libertad y justicia serían valores mutuamente excluyentes; la expansión de la justicia social reduciría necesariamente el campo de acción de la libertad individual, al cual Horkheimer le atribuía un derecho y una dignidad superiores. Pero una sociedad sin justicia sería también detestable, añadió a modo de consuelo. Nuestra existencia podría ser calificada como el intento de conciliar metas excluyentes; estaría condenada, por lo tanto, a quedarse siempre en medio camino de su realización.

Una buena parte de la charla se centró alrededor de un asunto inesperado. Con algo de orgullo el maestro me contó que durante su adolescencia había escrito un buen número de novelas y relatos, que ahora acondicionaba para una posible publicación. Sostuvo que, pese a sus deficiencias literarias, estos escritos de juventud abarcaban las intuiciones intelectuales más

importantes y los grandes temas de la posterior teoría crítica de la sociedad. Con delectación me relató su novela *Irmgard*, la más representativa de estos intentos literarios: una doncella proveniente de un hogar acomodado quiere realizar obras de caridad y esfuerzos en favor del prójimo, y solo consigue que el mundo circundante, frío, ingrato y materialista, la lleve al fracaso y a la vergüenza. Según Horkheimer, estas narraciones representaban variaciones en torno a un motivo similar: la protesta moral contra las injusticias sociales, la nostalgia utópica de pretender una mejora de nuestro universo. El maestro me dijo que estos desenlaces negativos son usuales y esperados, pero que cada persona tiene una vez en la vida una experiencia novedosa y dolorosa: la distancia entre el ideal y la realidad, el fracaso de las buenas intenciones.

En sus últimos años Horkheimer aseveró en varias obras y entrevistas que la anunciada —y anhelada— muerte de Dios conllevaría la desaparición de una verdad incondicional y, al mismo tiempo, la dilución de lo que llamamos *sentido*. La eliminación de todo elemento teológico significaría también la destrucción de una base sólida para los códigos morales y los comportamientos basados en la ética. La teoría de la muerte de Dios, afirmó el maestro, generaría el triunfo definitivo de la razón instrumental: se terminaría la filosofía seria, se desvanecería la dimensión de la verdad y se liquidaría el cimiento de todo juicio valorativo. Este fue el tema central de nuestra conversación: Horkheimer negó que fuera partidario de una *theologia occulta* o que se hubiese convertido en un hombre religioso. Recalcó que su concepto de Dios debe ser comprendido como una fundamentación psíquica de la nostalgia inextinguible que sentimos por la justicia y la esperanza; la injusticia no debe tener la última palabra en el teatro del mundo. *La nostalgia por lo totalmente otro* —el título de uno de sus libros— es el resumen abstracto del anhelo humano de que el dolor y la desesperanza no triunfen definitivamente en la historia universal. Auschwitz, sentenció Horkheimer, no hubiera sido posible sin la perfección técnica y la frialdad humana, el “principio de la subjetividad burguesa”, que florece precisamente en un ámbito sin Dios, sin sentido y sin valores trascendentes. El tema de la despedida parecía tomado de Schopenhauer:

si uno considera la historia universal como una totalidad más o menos comprensible, uno se queda perplejo ante tanta estulticia humana mezclada con una terrible destreza para causar crueldad y sufrimiento.

Menciono otro detalle de Horkheimer que me cayó mal. Ya en el primer contacto yo le había dicho que me gustaría publicar una especie de reportaje intelectual basado en una visita-conversatorio, es decir, algo más personal que una entrevista clásica. A ello había dado su aquiescencia desde un primer momento. Después de la frugal cena reflexionó durante unos diez minutos y concibió el texto de un contrato. Era el compromiso formal de parte mía de presentarle el texto del reportaje antes de que se llegara a publicar para que él, Horkheimer, pudiera hacerle todas las correcciones que creía necesarias. Me pareció un gesto de pedantería, pero firmé el documento. En carta del 11 de noviembre de 1972, Horkheimer dio su aprobación al texto que le había enviado para que él lo examinara; me pidió sólo que eliminase una breve frase sin importancia, cosa que por supuesto hice en el acto. El reportaje cultural que describe la visita y reflexiona sobre la filosofía tardía de Horkheimer apareció en la revista *Frankfurter Hefte* de abril de 1973. Allí apareció la primera mención pública de las novelas de su adolescencia y de su intención de publicarlas. En su carta del 30 de diciembre de 1972, la más larga que me dirigió, el maestro se quejaba amargamente acerca del mucho trabajo que tenía aún por delante; me dijo que sus proyectos superaban sus escasas fuerzas en una proporción abrumadora. Pese a ello, en una misiva de mayo de 1973 me propuso volver a vernos a fines de ese mes o en junio; yo le contesté que por razones laborales recién podría ir a Suiza en julio. No pude verlo más porque Horkheimer falleció el 7 de julio de 1973. ■

H. C. F. Mansilla (Bolivia-Argentina)

Buenos Aires, 1942. Nacionalidades argentina y boliviana de origen. Estudió Ciencias políticas y Filosofía en universidades alemanas. Ha sido catedrático invitado en universidades de España, Brasil y Australia. Actualmente es vicepresidente de la Academia Boliviana de Ciencias. Publicó varios libros sobre ecología política y mentalidades colectivas.



Ernest Hemingway construye su propia voz

Reflexiones sobre un escritor adolescente

*No quería oír la letra, sino oír la voz
que a veces pasa por ella milagrosamente.*

Cintio Vitier

DAVID
LARA
RAMOS

De jóvenes, el sueño de ser escritor pasa en algún momento por la cabeza.

Le sucedió a Ernest Hemingway, quien a sus 17 años, además de su independencia, quería ganarse la vida con sus escritos. La idea jamás gustó a sus padres, como sucede con ciertos jóvenes que a esa edad pregonan el sueño de hacer literatura.

Ernest era bueno para la pesca y la caza, pero no eran actividades con las que un hombre podía vivir en la ciudad. Su compañera de bachillerato, Susan Lowrey, recuerda sus textos sobre deportes: “Se leían en voz alta como ejemplo de lo que nosotros debíamos esforzarnos por lograr”.

Hasta aquí, la corta vida de este escritor se parece a la de jóvenes que llegan a un taller con algunas lecturas en su cabeza. Ernest había leído con dedicación a Mark Twain, y adquirió su ironía y humor; a William Yeats, y aprendió las rutas del misterio y las virtudes del drama, y a Henry James con el que reconoció el preciosismo y la pureza en el uso del lenguaje.

Durante el período de prueba que todo novato debía cumplir en *The Star*, fueron muchas las sugerencias o los llamados de atención que Pete Wellington le hizo al joven Ernest: “No uses dos palabras cuando una sea suficiente”. Robert Graves



Podría preguntarme: ¿qué lecturas tiene en la cabeza un joven que llega a un taller de escritura? Uno ha dicho García Márquez, Hemingway y Homero; otro menciona a Ernesto Sábato, Edgar Allan Poe, J. K. Rowling, y un último dice Rulfo, Cortázar y Borges.

Si leemos textos de los escritores citados, podríamos afirmar que los jóvenes tienen, de manera empírica, ciertas herramientas para ponerse a escribir, pero se notan los esfuerzos por dar forma a esas historias que pasan por sus mentes, cargadas, en su mayoría, de experiencias personales.

¿Cómo buscó el joven Ernest dar forma a esos primeros textos?

Al finalizar su bachillerato, viajó a la ciudad (Kansas City) donde lo esperaba su tío Alfred Tyler, quien le habló de trabajar en *The Star*, periódico de gran tradición fundado en 1880. El tío Tyler era amigo de Henry Haskell, su editor. Fue así como, el 18 de octubre de 1917, el joven Ernest entró por primera vez a la redacción de un diario.

Pete Wellington, asistente del editor, invitó a Ernest a pasar a su oficina. Hablaron sobre su experiencia como redactor en el colegio, sobre su decisión de hacerse escritor, sobre sus impulsos creativos y sobre el trabajo que le sería asignado.

Pregunto ahora: ¿qué tan significativo puede ser ese primer diálogo con nuestros talleristas? ¿Por qué hacerse escritor? ¿Influencias? ¿Cuáles son sus búsquedas? ¿Cuáles son sus problemas, sus obsesiones? ¿Es acaso ese primer diálogo una suerte de convención tácita entre quienes tienen inquietudes y aquel que hace un esfuerzo por responderlas?

Durante el período de prueba que todo novato debía cumplir en *The Star*, fueron muchas las sugerencias o los llamados de atención que Pete Wellington le hizo al joven Ernest: “No uses dos palabras cuando una sea suficiente”. “Describe. Solo describe, no interpretes”. “Utiliza más verbos, los verbos dan acción”. “No uses adjetivos, usa solo los que signifiquen algo en concreto: azul, negro... algo concreto”.

Releo esas sugerencias y me pregunto ¿cuánto del joven Ernest hay en un muchacho que llega al taller de escritura? Parecen, sin presumir, un calco de los primeros consejos, ante las historias de los noveles escritores.

Puedo seguir escuchando las recomendaciones de su editor y evoco las reuniones de taller: “Ernest, elimina toda palabra adicional, toda palabra superflua como: ‘El servicio funerario se llevará a cabo el jueves a las dos en punto de la tarde’. Así no, solo escribe ‘El servicio funerario será el jueves a las dos de la tarde’”. “Evita el uso de adjetivos, especialmente los extravagantes, como espléndido, magnífico, vistoso, grandioso”. (También consignadas en *The City Star Sheet*, circa 1915. Especie de manual de edición del periódico).

Al despedirse del diario, Ernest agradeció sus consejos, pero su gratitud era por haberle ayudado a cambiar su prosa confusa por una más clara y provocativa. El 30 abril de 1918, Ernest abandonó la redacción de *The Star*, empacó sus cosas y se fue a Italia, como voluntario de la Cruz Roja, en una I Guerra Mundial que ya agonizaba.

De ese relato de partida, me quedo con la frase “cambiar su prosa confusa por una más clara

y provocativa”. Que suena como objetivo de taller: “Lograr que los jóvenes cambien su prosa confusa por una más clara y provocativa”.

Al regresar de la guerra, Ernest, a sus dieciocho años, escribe reportajes y manda sus textos a diarios y revistas de Nueva York. Ningún editor le responde. Tenía ahora los estragos que la guerra había dejado en su cuerpo y su mente. Sus padres, viéndole sin ruta, le ofrecen un cupo en la universidad, pero él solo quería escribir, y volvió al ejercicio periodístico.

Trabajó en el *Toronto Star*, el *Toronto Star Weekly* y el *Chicago Tribune*, lugar donde conoció a Sherwood Anderson, uno de los escritores que influyó en figuras literarias de Estados Unidos como William Faulkner o Carl Sandburg.

Anderson escribió *Winesburg, Ohio* (1919), considerada la obra más importante de su carrera. Narraciones breves, que cuentan la vida de los personajes de un pequeño pueblo. Obra que los críticos han comparado con *Spoon River Anthology* (1915), de Edgar Lee Masters.

Con Anderson se comenzó a dar forma al relato corto o *short story*, que hoy conocemos con el sencillo nombre de *cuento*. Anderson leyó los textos de Ernest, y tuvo sugerencias para él: “Sé más natural, sobrio, trata de reproducir con naturalidad las expresiones de la gente. No alargues las historias sin justificación”.

Dejemos las historias de agonía del joven Ernest —ya sabemos cómo terminó su carrera— y preguntemos por la prosa de los jóvenes que llegan a un taller. A veces nada provocativa, como afirmó Hemingway al momento de despedirse de su editor en *The Star*. ¿Qué significa que la prosa sea provocativa?

La enciclopedia del idioma (Alonso, Martín, 1947, Aguilar, Madrid, Tomo 3, Letras N-Z, pp. 3425-3426) establece que es aquella que irrita a uno con palabras para que se enoje.

El *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (Bogotá, 1994, Tomo VII, Letras O-Q) nos presenta *Provocar*: Irritar, enojar a uno con palabras u obras. Trae como ejemplo los siguientes versos: “Tengo un puño

en cada brazo,/ Y si alguno *me provoca*,/ Antes que escupa su boca/ La hundiré de un puñetazo”, Don Manuel Bretón de los Herreros, *El pelo de la dehesa*, obra de 1853.

Si quisiera definir prosa provocativa con la ayuda de los diccionarios mencionados, diría que es aquella que, por sus falencias y descuidos, nos provoca pegarle un buen puñetazo a su autor. Pero como se trata de establecer relaciones armoniosas con nuestros talleristas preferimos la definición del *Webster Dictionary* en la entrada *provoke*, que viene del latín *vocare*, evolución del término *vox*, o voz.

El escritor Salman Rushdie, al referirse a su voz, asegura: “Cuando empiezo a escribir una novela me doy cuenta de lo que quiero hasta que escucho la voz del relato del libro. No hablo de la voz de los personajes. No, hablo de la voz del libro en general”. Se trata entonces de hallar *la voz del relato*, la que provoca, que llama. Es un timbre que cautiva. Un ritmo con el que dialogas con aquel que ha escogido leerte.

La búsqueda de la voz, como la presenta Rushdie, está ligada a corregir y depurar, a cambiar una coma por un punto; a eliminar un adjetivo o buscar otro más corto o más largo; a virar el orden de las palabras; a cortar sin piedad, o en últimas, a tirar todo a la basura y empezar de nuevo.

Ahora no voy a aburrirlos con relatos de voces en construcción, pero quiero traer algunas frases de ejemplo, que servirán de referente para establecer cómo en el trabajo de reflexión sobre las frases y palabras buscamos esa voz del relato que enuncia Rushdie.

Veamos este texto de Javier Córdoba, uno de nuestros jóvenes talleristas.

Mamá me dijo espera que escampe. El estrépito de lluvia caía sobre los techos de zinc, aquel era un alboroto de agua que se agazapaba en cada rincón de la casa cuando todos aún dormían y te hacía perder la noción del tiempo en sí misma, como quedarse a mitad del camino, o muchas calles antes de lo previsto, con la acera abismándose hacia la autopista inundada, difícil. [...]



Ernest Hemingway en la Plaza del Castillo, julio de 1959

El agua corre por los canaletes, los adoquines empedrados, cae a las calles, a los andenes. Mamá me dijo espera que escampe y yo me quedo hipnotizado, viendo caer los chorros suspendidos del techo de zinc [...]

En el libro *Cómo lee un buen escritor*, de la escritora norteamericana Francine Prose, quien presenta *técnicas de lectura de los grandes maestros*, reflexionamos en torno a la sintaxis, puntuación, disposición, escogencia e intención de las palabras y frases dispuestas en este ejemplo. No se trata de ser un dictador, se trata de dudar de nuestra creación.

Queremos que el escritor ensaye si es posible cambiar el orden de su primera línea: “Espera que escampe”, dijo mamá. Y allí hacer una pausa más grande que suene a punto aparte. Queremos saber si reflexionó sobre los “estrépitos”, “alborotos” que se enuncian, y cómo se da esa relación con las personas que duermen. Si se preguntó: ¿puede uno perder la noción del tiempo cuando duerme, o si es igual *perder la noción del tiempo en sí mismo* que perderla de otra forma? O de qué manera se queda uno a mitad del camino, sin quedarse a mitad de las calles que hacen falta. O cómo una acera puede abismarse hacia una autopista que aparece de pronto. O de qué está hecho un adoquín empedrado, o cómo se suspenden los chorros de los techos de zinc.

“Todos los elementos de una buena escritura dependen de la habilidad del escritor a la hora de escoger unas palabras y no otras” (p. 28), escribe

Prose y sugiere detenernos en cada palabra y reflexionar sobre la “información que transmite”. Valorar ciertas palabras que son “usadas en maneras aparentemente sorprendentes o erróneas, pero, sin embargo, absolutamente correctas” (p. 41). Preguntamos si “adoquines empedrados”, “chorros suspendidos” o “estrépito de lluvia” están en la categoría que se anuncia. Nos obliga a más en el proceso de revisión, y escribe las preguntas que los escritores necesitan hacerse en ese momento: “¿es esta la mejor palabra que puede encontrar?, ¿es claro este significado?, ¿puede cortarse de aquí una palabra o frase sin sacrificar algo esencial?; quizá la más importante sea esta: ¿se ajusta esto a las reglas de la gramática?” (p. 57).

Resalta el poco interés de los jóvenes escritores por la gramática, como algo irrelevante, que está más allá de este tema, o que tales reglas los apartan de lo artístico. Para Prose, “dominar la lógica de la gramática contribuye de una manera misteriosa (que de nuevo evoca cierto proceso de ósmosis) a conocer la lógica del pensamiento” (p. 58).

Cierra el tema de la gramática con la visión de uno de sus amigos, quien asegura que la gramática es como un antiguo protocolo social. Asegura que escribir es como invitar a alguien a tu casa. El escritor es el anfitrión, el lector el invitado. “Y el escritor sigue el protocolo porque quiere que sus lectores estén más cómodos, especialmente si plantea servirles algo que no se esperan” (p. 58).

Esas inquietudes se las presentamos a nuestro joven escritor y, luego de las reflexiones, propuso otra versión de su historia:

Lo trascendental es la búsqueda de esa voz personal; es el escritor, nuestro tallerista, el que deberá buscarla en cada nueva decisión creativa que hará luego de reflexionar sobre esa voz que nos presenta. La búsqueda es continua.

Espera que escampe, me dijo mamá.

La lluvia caía sobre los techos de zinc. Era un alboroto de agua que invadía cada rincón de la casa cuando todos dormían y te hacía perder la noción del tiempo. Nos quedamos a mitad del camino, muchas calles antes de lo previsto, al borde de la autopista inundada, difícil. [...]

El agua corre por los canaletes, los adosquines. Mamá me dijo espera que escampe y yo me quedo hipnotizado, viendo caer los chorros del techo de zinc [...]

Un análisis comparativo permitirá establecer cada cambio, pero esa, creo, será otra historia. Lo trascendental es la búsqueda de esa voz personal; es el escritor, nuestro tallerista, el que deberá buscarla en cada nueva decisión creativa que hará luego de reflexionar sobre esa voz que nos presenta. La búsqueda es continua.

El escritor portugués José Saramago (Nobel de Literatura 1998) escribió su primera novela, *Tierra del pecado*, cuando tenía veinticinco años. Siempre dijo que aquello había sido un gran error: “*Tierra del pecado* fue escrita por otra persona, una especie de otro yo que permanece anclado en el tiempo, en el pasado”, le comentó en una entrevista al ensayista italiano Massimo Rizzante.

Después del fracaso de su primera publicación, el joven José decidió guardar silencio y, mientras desarrollaba otras actividades (mecánico, traductor, editor, periodista), se dedicó a descubrir la energía y vitalidad de cada palabra; la sonoridad oculta en una frase y la melodía de un párrafo bien construido. Luego de veinte años sin publicar, sacó a la luz *Los poemas posibles* (1966), libro de versos, fruto de su silencio. Saramago reconoció que aquellos versos le devolvieron el deseo de escribir otra novela. Once años después de aquel poemario, Saramago publicó *Manual de*

pintura y caligrafía (1977), que ya tenía esa voz que comenzó a propagarse por el mundo.

Después de todos sus triunfos, fue capaz de hablar con sinceridad sobre su voz y sobre aquella época de búsqueda: “Encontré la voz, mi propia voz... y esa voz que yo sentía como mía era en realidad la voz de otros, pertenecía a otros que hace años me habían contado sus propias historias, las suyas y las de Lisboa”.

El último párrafo de su discurso al recibir el Premio Nobel ratifica su regocijo por haber encontrado una forma de provocar a sus lectores: “La voz que ha leído estas páginas quiso ser eco del conjunto de voces de mis personajes. No tengo más voz que las voces que ellos tuvieron. Disculpen si lo que a ustedes les ha parecido poco, para mí lo es todo”.

Saramago tiene razón, la voz es todo en un escritor, pero su búsqueda necesita acompañamiento. Una guía que aliente en las decepciones, que confronte con la sensatez y que interroge desde el silencio.

Cada vez que un joven llega al taller creo que es el joven Ernest, quien con la ayuda de sus editores logró transformar su ruidosa voz adolescente en una más plena, madura, pero sobre todo llena de una prosa que provoque, que es igual a sentir esa voz que pasa milagrosamente por cada una de las palabras. ■

David Lara Ramos (Colombia)

Docente investigador del programa de Comunicación social de la Universidad de Cartagena. Abogado, Magíster en cultura y desarrollo. Fue editor del suplemento literario de *El Universal* de Cartagena. Ha sido becario de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Ganador del premio de Crónica Ernesto McCausland (2012). Columnista del portal *las2orillas.com*. Colaborador permanente de la revista *Latitud*, suplemento literario de *El Heraldo*, y del diario *Fénix* de España. Autor del libro de crónicas y reportajes *Pasa la voz, queda la palabra*. Director del taller de escritura creativa de Cartagena.

* Texto presentado en el encuentro de directores de la Red de Talleres de Escritura Creativa del Ministerio de Cultura durante la Feria del Libro de Bogotá, abril de 2014.



UN AMOR robado

ILUSTRACIÓN CLARA INÉS VELÁSQUEZ

ELKIN
RESTREPO

Aún no conocía la casa, y esa tarde calurosa de junio, aprovechando la invitación de Arturo, la fui a conocer. Arturo y Leonor la habían comprado con la intención de no volver a Medellín, una ciudad colapsada, propicia al caos y el crimen, y dedicarse por completo al cultivo de flores, la lectura y los paseos por el campo: a una vida tranquila, sin espavientos.

Al lugar se llegaba por un camino veredal, entre altos eucaliptos y potreros descuidados. Como sucede en los territorios planos, todo se tornó demasiado igual y monótono enseguida. La casa apareció en una vuelta del camino, una vieja construcción centenaria a la que el tiempo no le había agregado mayor gracia. Por un instante, espantado por tanta vetustez, dudé en seguir, pero los perros habían visto el carro y ladraban agitados anunciando al intruso. Bastó que por lo bajo les soltara dos o tres madrazos y les alargara una mano cariñosa para que el escándalo se transformara en monerías y saltos hostigosos que, al multiplicarse, obstaculizaban el paso. Desde el portal, el silbido de Arturo fue suficiente para aplacar al par de fastidiosos gozques.

Leonor había salido de compras pero no demoraba. Mientras tanto, mi amigo me invitó a recorrer la casa, cuyo interior, remodelado, mostraba un aspecto diferente. De la vieja casa solo conservaron la fachada y la gran chimenea de ladrillo, dejando lo demás en manos del arquitecto, que se inclinó por los espacios amplios y luminosos, por los ojos de agua y las acequias, por un jardín exuberante. En últimas, por un lugar que con sus muros altos y blancos y la calculada (delicada) intromisión de la naturaleza allí donde se hacía necesaria, poco motivaba a estar en otro sitio.

En la parte de atrás, desperdigados por el lugar, en actitud meditativa, numerosos gatos recibían el sol amarillo de la tarde. Semejaban deidades adormiladas que algún juego con el tiempo había traído y depositado allí de repente.

—Son gatos vagabundos que Leonor ha ido recogiendo, nos dan compañía.

No todos tenían nombre, pero los diferenciaban por el color, el tamaño o las pequeñas manías, que las tenían. Leonor pasaba mucho tiempo con ellos. A veces le parecía que ella también ronroneaba, tal era su cercanía con la pequeña tribu, pero a él, y esbozó una mueca socarrona al decírmelo, los ronroneos y maullidos de Leonor solo le gustaban cuando estaban en la cama.

La escena, bajo aquella luz tardía —delicada como una piel o el capullo de seda de un deseo soterrado—, era curiosa, por decir lo menos. Unos gatos atrapados en una inmovilidad escultórica, dándole al instante una definición rara, como si el existir consistiera en muchas formas y esta, entre todas, corriera aparte, única.

Advertí que a Arturo, acostumbrado a verlos, le daba igual. Pero testigo de algo tan inesperado, le pedí que nos detuviéramos, quería contemplarlos, no perderme aquel momento.

Eran diecisiete gatos, los conté uno a uno, y dibujaban en su conjunto una especie de semicírculo que se alargaba hasta la pared del vivero situado al fondo del jardín. No pensé, por supuesto, que aquel orden fuera intencional, eran unas simples bestezuelas y ellas no se dan a estas construcciones, pero no me pasó desapercibido el hecho. Algo había allí, en esa comarca de gatos adoradores del poniente, que no me pareció arbitrario o casual. Lo digo porque la escena me despertó cierta aprensión cuando nos acercamos a ellos. Algo había allí oscuro, propio de otros lados, que era mejor no provocar. Eso me pareció, aunque Arturo no dijo nada ni manifestó inquietud alguna. El hecho le era indiferente.

Cuando estábamos en el invernadero, se escuchó llegar un vehículo y a los perros, alborotados, ladrar felices.

—Es Leonor, dijo él.

Vi que el gato mayor levantaba la cabeza, tornando a su estado de falso durmiente al reconocer los sonidos familiares. Fue entonces como si aquella tensión anterior se opacara enseguida, llevándose cualquier idea extravagante que el grupo de bestias me hubiera despertado. Ya nada había en ellos que fuera ambiguo o amenazante, bien porque la luz hubiera menguado o por la presencia de su dueña.

En poco se parecía esta Leonor a la Leonor que yo conocía, casi podía decir que era otra persona. Los cambios físicos eran grandes y de su juvenil belleza, de la cual en alguna ocasión yo había hecho unos rápidos bocetos, apenas quedaban rasgos. Había embarnecido y su cautivadora sonrisa de antes se había tornado melancólica, casi elusiva, distante. Quizás yo veía en ella lo que quería ignorar en mí: que el tiempo había transcurrido y que ahora éramos por entero obra y producto suyo, realmente sus víctimas.

De repente, pues, estábamos ahí los tres, recuperando por la gracia del tiempo y el buen ánimo, un pasado, aquella porción de existencia que nos era común, el reino que nos pertenecía cuando aún éramos jóvenes y la vida no nos había tocado.

Aunque el saludo fue cálido, no nos besamos. También en esa reticencia estaba dicha cuánta distancia había corrido entre nosotros desde cuando ella, enfrentando el dilema de casarse conmigo o con Arturo, se decidió por quien le prometía una vida menos complicada e infernal que la que le podía ofrecer un alcohólico, incómodo y airado con el mundo por el simple hecho de existir.

“Mira, amiga, lo que la vida ha hecho de nosotros”, pude haberle dicho, pero lo pasé por alto. Ambos andábamos en esa edad en que juicios de esta clase son cosa frecuente y lo más realista es callarlos. Vivirlos con resignación.

Que yo ya no hacía parte de su vida, lo ponía de manifiesto el que mi presencia allí apenas le causaba sorpresa. La verdad, le daba igual, y si en parte mostró atención, alegría incluso, quizás lo hacía por no contrariar a su marido, quien me había invitado con la intención de recuperar, así fuera por una tarde, como me lo dijo, a su viejo amigo.

Que yo se la aceptara sin mayores requisitos, no dejó de sorprenderme. Con dolor había cerrado aquel capítulo y mi decisión, a lo que ayudaba su ausencia de la ciudad, era no volver a saber de ellos. De esto hacía una década, época en que a una rabia sorda la suplió una profunda decepción de todo, que me impidió pensar siquiera en plantearme una nueva relación. Era como si con Leonor, para mí, hubiera muerto el amor, la posibilidad del amor. Y, sin embargo, ¿cómo entenderlo?, a la primera señal corría a su encuentro, sin saber siquiera si saldría indemne de él.

Arturo encendió la chimenea y Leonor puso a asar en el horno unas chuletas de cordero y yo incluso, llegado el momento, me presté a preparar la ensalada y a colocar la vajilla en la mesa de comino crespito, una joya de la ebanistería francesa, conseguida en un anticuario, que fue mi regalo de bodas. De la alacena, Arturo sacó una botella de Pinot Noir, con la cual, olvidado de mi forzosa abstinencia, avanzamos en aquel reencuentro que, junto al exquisito cordero y el piano y la voz de Agustín Lara sonando al fondo, nos devolvía muchas de las cosas de entonces, alejadas por aquel amor robado.

De repente, pues, estábamos ahí los tres, recuperando por la gracia del tiempo y el buen ánimo, un pasado, aquella porción de existencia que nos era común, el reino que nos pertenecía cuando aún éramos jóvenes y la vida no nos había tocado, y como si lo acontecido en algún momento, envolviéndonos en su drama, fuera ahora ficción y no algo que hubiera acontecido en realidad. La verdad, como si nada se hubiera roto antes y Leonor fuera aún el amor disputado y aquel momento existiera para dirimirlo de nuevo, y fuera yo ahora el que llevara la ventaja, el que sabía al menos del valor de una pérdida. ¿Era aquello algo verdadero o solo una falsa impresión nacida de una situación equívoca? De todas maneras vivía aquel momento como un sortilegio, sin quitar los ojos de aquella mujer que, al volvérmela a encontrar, me hacía advertir hasta dónde mi existencia era algo incompleto, un lugar a oscuras.

“¡Ay, Leonor, qué lindo sueño es despertar de pronto y tenerte cerca!” me dije mentalmente.

Aquello, pues, no era, no podía ser, una fantasmagoría, y la dicha oreó mi corazón cuando ella aceptó bailar conmigo y todo fue como antes, sin resquemores ni reclamos, como si el perdón mediara ya entre los tres.

No sé en qué momento, Arturo, embriagado, cayó en un soliloquio de nunca acabar. Según él, de haber aprovechado las oportunidades de la vida, hoy quizás sería el ingeniero rico que el contrato con la construcción del ferrocarril de Valencia, en Venezuela, le garantizaba, y no el mediocre cultivador de flores de ahora. Y se condolía, pasándose la palma de la mano por la frente, a punto de gimotear.

Vi entonces cómo Leonor lo miraba, sorprendida. Aquello era una bajeza, era como si su marido hubiera roto un pacto. Y las lágrimas rodaron por sus mejillas. ¿Sucedió por primera vez que su marido se derrumbara, mostrando su frustración? ¿Una frustración de la cual, sin decírselo, la culpaba a ella y que ahora, para agravar las cosas, repetía frente a quien menos podía mostrarla?

La retahíla pronto se convirtió en flagelo y autocastigo, difícil de escuchar por lo despiadada. En ese harakiri, Arturo quería ir hasta el final, buscando quizás compasión y ofreciendo a ambos, a Leonor, que pese a su dolor y tristeza callaba, y a mí, el traicionado, su infelicidad como ofrenda.

Su vida era una mentira, lo reconocía, estaba además matando a su mujer. ¡Mírala, no más mírala, hasta dónde la ha arrastrado mi desatino! ¡Nada es como debió haber sido!, casi gritó.

Siguió luego un momento muy incómodo, que ninguno supo cómo resolver. Los tres callamos, esperando que sucediera un mínimo desplazamiento del mundo que nos colocara en el instante siguiente y saber qué sucedería. Sin la música, la casa parecía ahijar un silencio más hondo, dándole un mayor volumen. Caí en cuenta entonces de la presencia de los gatos, varios de ellos subidos sobre el espaldar y los brazos del sillón cercano a la chimenea donde permanecía Leonor. Se habían colado allí quién sabe en qué momento y ahora estaban en todas partes, paseándose sobre la mesa incluso. Era como si acudieran a un llamado, trazando en la amplia sala una línea de frontera entre la pareja y el extraño que era yo.

De pronto, un gato albino, con un ojo malogrado, saltó sobre las rodillas de Arturo, reclamándole una caricia, quizás una orden, con un ronroneo bajo, de fiera irritada, al cual se sumó luego el velado ronroneo de los otros. Miré a Leonor, como indagando, pero esta, cabizbaja, masticaba su pena, fastidiada de todo. Confundido, ya no sabía qué pensar, algo había allí que no marchaba correctamente y, antes de que la circunstancia se tornara en una real amenaza —los gatos tenían clavados sus ojos en mí—, me levanté.

Ninguno de los dos me dijo adiós. ■

Elkin Restrepo (Colombia)

Poeta y narrador. Sus últimas publicaciones: *Como en tierra salvaje, un vaso griego* (poesía, 2012), *A un día del amor* (relatos breves, 2012) y *Una verdad me sea dada en lo que escribo* (antología, 2014).



FLÓBERT ZAPATA

Despertar con delirio

¿El infierno? Esa hora
en que darías todo por un trago,
venas que arden por una cara.
Tus manos no te sirven para llegar al vaso,
que te mira y te humilla, que maldice y se aleja,
dejándote caballos en el aire,
que quieren golpearte y te perdonan,
¿por qué pides amor si no lo has dado?
No puedes, aunque luchas, saber en dónde te hallas.
Acostado, ¿es tu cama?, ¿quién te trajo?
El vaso está vacío
aunque no puedas darte cuenta,
anestesiado de gloria sin abrazos,
nativo de otro mundo,
no tan lejano sin embargo para perderte.
Es que una vez al año,
y es tu turno esta madrugada,
los bebedores muertos regresan a la vida
y se toman todo el licor
de los bebedores vivientes,
que solitarios y derrotados sueñan
en su humeante sombra de blancas sábanas
con un vaso colmado como la dicha.
Se ha secado el pozo para tu temblorosa
y desgarrada sed,
ínepto te preguntas si estás en un prostíbulo,
un azul pleno comienza a entrar por la ventana.

El último

Estoy enfermo, madre, de licor,
infecto de botellas.
Soy el que nunca falta,
el último que se retira de las fiestas,
con infinita sed, tal si la leche
que me dieron tus pechos fuera falsa.
Y, sin embargo, quiero para mí
todos los senos de la tierra,
las palabras nodrizas todas para mi boca.
Madre, tengo úlcera en el corazón,
vieras como me pide que lo arranque,
lo acrisole, lo sane
y haga con él dos cuencos para el vino.
Vivo confuso, un poco loco.
Por el cielo agujereado
cae mucha agua,
sucia desde antes de tocar el suelo.
Dime, ¿por qué no tengo a nadie?
Estoy enfermo, madre,
de borracheras, de desafortunados cráneos
que debo digerir como manzanas.
Mis almuerzos son dedos mutilados,
unos por mala sangre,
otros por la barbarie,
y agua de piernas moradas
de golpearse en las piedras del río.

Me avergüenza, perdóname, lo que te contaré.
Después de que he bebido
setenta horas, voy
a la venta de senos
para enterrar esta tristeza
que se escribe con ceros.
Estoy enfermo, madre, de testículos,
de vómitos, de copas.
Doy fiestas para siete: yo y mis fantasmas;
y ellos seis en la madrugada
me echan de mi propia casa,
me lanzan a patadas a la calle,
y me adjudican un teléfono
con línea directa a seres de ceniza
que me escupen y me silencian.
Casi no soy tu hijo:
té de orines de rata y no agua, hay en mis ojos.

La copa es tu mirada

He llegado a lavarme los dientes con cerveza
como si fuera agua.
El brandy me sabe a café
y el café a lodo sin olor.
Me tortura afeitarme, el pulso me traiciona,
me corto algunas veces
y eso que bebo sólo mi cuota indispensable.
Supe que hay una ciencia
que estudia la elaboración de vinos;
se llama Enología, pudo ser mi carrera
pero ya no estudié ni estudiaré.
Soy la agobiada estrella del sermón
de un senil cura
sobre la perdición y la bebida,
una que se refleja sólo en charcas.
No alcanzo a ser siquiera una parábola.
Reza para que no me arrolle un auto.

Momento de gloria

En vista de que no podemos ser felices,
bebamos una copa, para el frío.
Una segunda, antorcha es la palabra.
Un poco más, destapemos un frasco.
Y otro. Y un tercero.
Hasta embriagarnos lo suficiente
para olvidar que duele
demasiado la vida
y que las cosas de este mundo
lloran inconsolables, silenciosas.
Aunque volvamos luego a la conciencia
con una capa menos en la voz,
con una nueva lámina de cobre en la fatiga;
mínimos personajes de un bolero
no cantado por nadie, que nadie va a cantar,
que nadie se sabrá, que nadie sabe. ■

Flóbert Zapata (Colombia)

Caldas, 1958. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Copia del insecto* (1991), *Después del colegio* (1994), *Declaraciones* (1999), *Ataúd tallado a mano* (2006) y el libro de cuentos breves *La bestia danzante* (1995). Coautor de *Cuento caldense actual* (1993). Ha obtenido los siguientes premios: Universidad de Antioquia, 1993; Ciudad de Chiquinquirá, 1999; Antonio Llanos, 2001. Además, fue finalista del premio de poesía del Ministerio de Cultura en las ediciones 1997, 2001 y 2002.

A wide-angle photograph of a large, paved public square in Medellín, Colombia. The square is paved with reddish-brown bricks in a grid pattern. Several people are walking across the square. In the background, there are green trees, a church spire, and a large sculpture. The sky is blue with some clouds.

El espacio público en el centro de Medellín

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR



LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ

¿De qué hablamos cuando hablamos de espacio público? Según el antropólogo Manuel Delgado, el espacio público es un concepto inventado y utilizado con asiduidad apenas en las tres últimas décadas, por políticos y especuladores urbanos que lo han convertido en caballito de batalla para sus actuaciones. Pese a ello, si lo entendemos como el espacio de encuentro humano más allá del vacío, de la morfología urbana o del suelo remanente de la conmiseración urbanística, tendríamos que incluir todos aquellos lugares de relacionamiento y sociabilidad que los propios habitantes han configurado y reconfigurado, o que se han tomado y reapropiado, sean diseñados o no por arquitectos y urbanistas.¹ En tal sentido, serán muchos más que los declarados oficialmente, lo cual incluye los que tienen larga tradición, como los parques, las plazas, las calles y los edificios públicos de la ciudad donde haya libre acceso, posibilidades de relacionamiento sin coerción y en donde todos tengan los mismos derechos y deberes.

Obviamente, todo aquello que sería el espacio público ideal no pareciera poder existir, en tanto siempre habrá limitaciones, ya sea por los controles impuestos, la desigualdad de acceso o por las mismas segregaciones y coartaciones de grupos que se imponen sobre otros en su apropiación y uso. No hay por tanto en la ciudad actual el espacio constructor de democracia y civilidad que se presume es el *sumun* del espacio público. En nuestro caso, en nuestro medio, no podría ser de otra manera, en tanto el espacio público refleja lo que es nuestra democracia y la forma de construcción de civilidad. Valga un ejemplo de la incompletud: los sectores sociales de la elite y las clases medias han huido del centro; saben que existe, que está ahí, pero con un imaginario de temor, y lo consideran un territorio donde no se puede ir, por lo que salen en diáspora hacia los centros comerciales “seguros”, la Milla de Oro, Llanogrande y el Oriente cercano. Por lo mismo, el espacio público del centro de la ciudad es fundamentalmente popular, de algunos sectores medios, grupos culturales e intelectuales, centros educativos y de quienes aún se sienten obligados a transitar por él.

Otro tanto ocurre con la calle —junto al andén y la fachada urbana—, que se supondría piedra angular del espacio público, territorio del paseante, lugar de encuentro y fundamento de sociabilidad. En la calle ya no es posible que esas funciones se cumplan a cabalidad, pues allí se expresan las tensiones y luchas de lo formal e informal por medio del comercio, las ventas callejeras y los controles de grupos de poder que se lo han apropiado. Incluso nuevos escenarios, configurados para rescatar el ejercicio del recorrido en el centro de la ciudad, fueron convertidos en grandes pasajes comerciales donde la mercantilización arrasa toda posibilidad de caminar por placer, sentarse a ver discurrir o contemplar esa vida urbana.

La calle ha sido un escenario de transformaciones, batallas y grandes cambios ciudadanos y culturales. En el Medellín de los años cuarenta del siglo pasado las

fachadas en vidrio del primer piso, y especialmente las vitrinas de los almacenes a lo largo de la carrera Junín, fueron el inicio de una dinámica que derivó en el verbo “juniniar”: una actividad contemplativa de lo expuesto, desde telas, maniqués y pesebres, hasta obras de arte, pues las vitrinas se convertían en galerías públicas, que involucraron a los transeúntes como observadores y observados de un continuo cortejo incluso homoerótico. Un ritual urbano secular cuya memoria quedó registrada por los fotografías callejeros, alguna parte recuperada y otra definitivamente perdida, junto a aquellas dinámicas que han dado lugar a otras prácticas en una vía peatonal con un carácter cada vez más mercantil y presuroso.

El ritual urbano religioso, cívico y político que fue fundamental, en algunos componentes ha desaparecido o se ha resignificado. El que más ha sufrido recortes y cambios ha sido la *procesión religiosa*, en parte por los cambios urbanísticos de las calles por avenidas, así, las secciones viales y su multiplicado tráfico vehicular interrumpieron la continuidad que enlazaba hitos arquitectónicos simbólico-religiosos; asimismo, la pérdida de habitantes en el centro ha vaciado los templos de feligreses permanentes y no de los ocasionales, que actualmente son los más frecuentes en ellos; pero, también, por los cambios en la sociedad que ya no considera importantes las procesiones en el afuera y quedan limitadas a los entornos inmediatos o dentro de los espacios arquitectónicos religiosos, o, en su defecto, trasladadas a las parroquias de los barrios. Otro tanto ocurrió con la *procesión cívica*, aquella que junto a la religiosa era la que mostraba el orden, las jerarquías y el ordenamiento social, una herencia del siglo XIX que se mantuvo hasta muy entrado el siglo XX, pero que también fue perdiendo importancia, todavía más con el traslado de las funciones administrativas de los palacios gubernamentales ubicados en el centro hacia el nuevo Centro Administrativo de La Alpujarra a finales de los años ochenta.



La ciudad de mitad del siglo xx, que experimentó una explosión demográfica por la expulsión de población de los campos y pueblos de Colombia debido a la Violencia política bipartidista liberal-conservadora, y a la vez atraída por el crecimiento industrial de Medellín, no solo multiplicó los barrios piratas y de invasión, los tugurios y los edificios emblemáticos del comercio y la banca, sino que además produjo un cambio cultural significativo que transformó la música, la arquitectura y, en general, la estética urbanas, entre ellas las apropiaciones y ritualidades urbanas; por ejemplo, cada vez más la *procesión cívica* jerarquizada le cedió la calle a la protesta tumultuosa y aun violenta, que con los años se volvió más contestataria y antiestatal, con calendarios regidos no desde las celebraciones oficiales sino a partir de las fechas instituidas por las diferentes ideologías que se tomaron las calles, cuyas intervenciones son registros de los recorridos y momentos históricos, desde los tiempos de los carteles serigrafados hasta las pintas y los grafitis actuales.

Otros ritos urbanos no pretendieron subvertir el orden sino que aportaron nuevos elementos significativos de ritualidad urbana al espacio público. Desde principios de la década de los cincuenta, la “iluminación navideña”, como se le llamó entonces a lo que hoy se llama “alumbrado navideño”, se comenzó a configurar como uno de los más importantes eventos efímeros de la ciudad, que hizo de la calle el escenario privilegiado. Una iniciativa privada, con la disculpa religiosa de las celebraciones de la natividad, pasó a ser pronto institucionalizada por la administración pública municipal con un “despliegue de luces y colores”, como se escribía en aquellos años, para “embellecer la ciudad”, convocar a la población con los pesebres públicos, concursos de vitrinas, retretas y aguinaldos para los niños pobres y, de paso, celebrar el desarrollo industrial y técnico de la ciudad, que en esa década aumentaba considerablemente la capacidad de producción hidroeléctrica. Cada vez más el alumbrado fue derivando en una fiesta secular y en un evento de ciudad que servía a los propósitos del turismo y la venta de la imagen urbana, hasta colonizar nuevos espacios como las orillas del río Medellín, a donde se trasladó gran parte de este evento, con otro tipo de intervenciones efímeras, de mayor magnitud, complejidad y magnificencia estética. Una arquitectura luminotécnica que se despliega en el Paseo del Río, para convocar no solo a los habitantes urbanos, como en un inicio, sino también, y de manera masiva, al turismo nacional e internacional.

Otro tanto ocurre con el llamado *Desfile de silleteros*, un evento cuya apropiación de las calles del centro de la ciudad, con señas de identidad regional, “paisa”, se hizo también en la década de los cincuenta, pero que en las últimas décadas, debido al aumento de su importancia y valor como marca de ciudad, dentro de las llamadas industrias culturales, fue también sacada de las calles del centro y trasladada hacia las riberas del río Medellín y los nuevos espacios urbanos,

como Plaza Mayor, en las proximidades del Centro Administrativo La Alpujarra.

Ahora bien, no obstante las pérdidas en el centro de la ciudad y el abigarramiento del mismo, esa multitud formada por los nuevos grupos sociales o las nuevas tribus urbanas, propias de la sociedad contemporánea, mediante la subversión de ciertos órdenes establecidos y la ruptura con respecto al urbanismo aséptico e higienista, ha logrado apropiarse de algunos de los espacios públicos urbanos para convertirlos en sus lugares de encuentro y de relacionamiento, por fuera de los contenidos oficiales que presuntamente le fueron trazados. Ya sea en los espacios tradicionales de origen decimonónico, como los parques, o en las nuevas propuestas de diseño urbano, se manifiestan los nuevos procesos socioculturales.

El antiguo pero permanentemente transformado parque de Berrío, por ejemplo, mantiene su condición de centralidad, como lo fue en la antigua Villa cuando era la Plaza Mayor, como lo siguió siendo en la ciudad del siglo xx, y como aún lo es en la metrópoli del siglo xxi, lugar de convergencias y de referencias fundamentales, pese a los cambios en características urbanísticas y arquitectónicas. En la actualidad es un lugar de múltiples encuentros efímeros y de cierta permanencia. A la sombra de los árboles y con la escultura tutelar de

Pedro Justo Berrío, los músicos tocan los instrumentos con aires fiesteros y populares, de fuerte arraigo pueblerino y campesino, manteniendo esas tradiciones en plena metrópoli, en medio de lustrabotas, loteros, vendedores ambulantes, buscavidas, desempleados, prostitutas y prostitutos. La escultura *Eva* de Fernando Botero se transformó en la popular Gorda, un icono urbano en la esquina de la plazoleta de acceso al Banco de la República, al lado de la fuente, punto de referencia y de encuentro para los sectores populares de la ciudad. Los bajos de la estación del Metro entre el parque de Berrío y la plaza Nutibara son un hervidero de ventas callejeras, formalizadas e informales, al lado de locales comerciales y bancarios, donde la penumbra y el clima que genera la obra del viaducto y la estación han creado un ecosistema urbano donde los habitantes parecieran ser una especie endémica, es decir, propia del lugar. El tiempo que marcaba el reloj de la iglesia La Candelaria se comparte ahora con el ritmo de los trenes del Metro, que vomita y atrae pasajeros sin cesar para perderse en ese tumulto urbano, aparentemente caótico, pero que tiene clara su razón de ser y el destino a seguir. El espacio público por excelencia de la ciudad ya no es lugar de los rituales religiosos ni cívicos, sino de muchos de orden trasgresor de los cánones que durante siglos se impusieron al pueblo que, al parecer en su práctica, ha impuesto otros órdenes, otras lógicas y otras ritualidades, más prosaicas pero propias de su condición.

Otro tanto se puede decir del parque de Bolívar. El parque burgués por excelencia, el que marcó el crecimiento de la villa al norte de la quebrada Santa Elena, lugar del árbol urbano, el templete de la música y los paseos dominicales, controlado por rejas y con ellas definida su temporalidad, hace tiempo fue convertido en un espacio abierto a todos los órdenes sociales, aun a los contraculturales. Es mirado con temor y estigmatizado debido a las prácticas por fuera del orden legal, aunque en realidad estas escenifican muchas de las problemáticas





El espacio público (...) ya no es lugar de los rituales religiosos ni cívicos, sino de muchos de orden trasgresor de los cánones que durante siglos se impusieron al pueblo que, al parecer en su práctica, ha impuesto otros órdenes, otras lógicas y otras ritualidades más prosaicas, pero propias de su condición.

sociales contemporáneas. Pero junto a lo ilegal, hay una rica y variada forma de apropiación que hace de este escenario una manifestación de las mismas complejidades culturales urbanas de la metrópoli del siglo XXI, algo que también se expresa en otros espacios urbanos. La trasgresión y la reapropiación del espacio público también están presentes en los nuevos escenarios propuestos por el urbanismo contemporáneo, que ha querido imponer la nueva urbanidad que, en palabras de Manuel Delgado, es el sistema de buenas prácticas cívicas, como ocurre, por ejemplo, en los parques de San Antonio, los Deseos, los Pies Descalzos o Explora. Es sintomático que el primero de ellos, San Antonio, pensando en una combinación parque-plaza con pretensiones cívicas, terminara por ser apropiado por la población afro de la ciudad, que lo ha tomado como lugar de referencia fundamental. El cambio de uso y significado se expresa también en proyectos más recientes como el de los Pies Descalzos, que hubiera sido pensado más como un espacio privado, lugar contemplativo y de descanso para técnicos y funcionarios de las Empresas Públicas de Medellín, pero con la llegada de otros grupos sociales fue convertido en escenario de paseo dominical y de actividad recreativa popular cada vez más activa, que obligó a su redefinición y a la inclusión de nuevos elementos espaciales y arquitectónicos.



Buena parte del nuevo espacio implementado en los últimos años está definido desde esa urbanidad, que pretende crear una nueva conciencia ciudadana, pero que también forma parte de la reinención en la que está la ciudad desde la última década del siglo xx, a partir del proyecto Metro —los bajos del viaducto y las estaciones como lugares de acceso y referencia—, seguido del parque de San Antonio, el Parque Botero o de las Esculturas, pasando por el de Cisneros y el de los Pies Descalzos al sur, el de los Deseos y Explora al norte, hasta llegar a la propuesta del Parque Bicentenario con su Puerta Urbana en el occidente, donde esa urbanidad está acompañada de una nueva estética, de una apuesta por la imagen y el *marketing* de la ciudad para la oferta turística.

Sin duda, la expresión de espacio público mixto más significativo, donde se articula el visitante con el habitante, es el entorno de Plaza Mayor, con sus bulevares, plazoletas y jardines, el cual crea esa idea de

ciudad aséptica y ordenada que se persigue desde tiempo atrás. Pero, contrario a ello, en el centro tradicional, aun en las nuevas intervenciones, con menor o mayor intensidad se reflejan los complejos problemas económicos y sociales, o las diversidades culturales que habitan en la ciudad, que tuercen las intenciones iniciales de los proyectos y derivan en situaciones problemáticas, como en los bajos del viaducto o en el Bazar de Los Puentes.

Ahora bien, el espacio del centro de la ciudad también tiene manifestaciones de lo público en escenarios que pueden ser considerados privados, como viene ocurriendo desde hace varias décadas en el zócalo de las Torres de Bomboná, donde la convergencia de locales comerciales, oficinas y el teatro convirtió a la plazoleta en referencia de grupos urbanos que han hecho de ella su lugar esencial. Un carácter diferente es



el del patio de la restaurada Estación del Ferrocarril de Antioquia, cuya dinámica está definida por los tiempos de las oficinas gubernamentales contiguas, de ahí que sea el lugar de encuentro diario de abogados y sus clientes, oficinistas, secretarías y empleados en general. También debería tenerse en cuenta la experiencia que en el último año ha tenido la proyección del Teatro Pablo Tobón Uribe hacia el exterior, en una dinámica que marca el cambio de concepto de una cultura cerrada a una abierta a otras propuestas, en donde el espacio del teatro cerrado al exterior se oponía al jardín de La Bachué, inicio de la avenida La Playa, y ahora ambos se encuentran y dialogan, abriendo las rejas y el vestíbulo al encuentro ciudadano.

Por eso, cuando hablamos del espacio público en la ciudad, hablamos no solo de múltiples escenarios sino también de

acontecimientos donde la sociedad y su clase dirigente se reinventan, la mayoría de las veces de manera contrapuesta, pero enriqueciendo un paisaje urbano intenso, múltiple y complejo como nuestra sociedad, de ahí que esos espacios sean los espejos de lo que somos, con sus virtudes y defectos. **U**

Luis Fernando González (Colombia)

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

Notas

¹ Normativamente se define el espacio público como “el conjunto de inmuebles públicos y los elementos arquitectónicos y naturales de los inmuebles privados destinados por su naturaleza, por su uso o afectación, a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden, por lo tanto, los límites de los intereses privados de los habitantes”, de acuerdo con la Ley 9 de 1989 y el Artículo 2 del Decreto 1504 de 1998.

The Grandmaster

UN MODELO PARA ARMAR

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

Tras seis años sin dirigir un largometraje, Wong Kar-wai regresa a la pantalla grande con *The Grandmaster*, una película que no necesariamente es una sola.



El cine del director Wong Kar-wai no es nunca lo que parece. Debajo de su superficie —cualquiera que sea— siempre hay una corriente subterránea que lo recorre y que termina filtrándose tarde o temprano en la narración, llevándonos, sin que lo notemos, hacia los dos terrenos que son el eje crónico de sus intereses como autor: el tiempo y la nostalgia.

Y cuando me refiero al tiempo estoy hablando del transcurso del mismo y de cómo Kar-wai se las arregla para que sus personajes, en vez de avanzar, pendulen en un movimiento que antes que llevarlos siempre hacia adelante, hacia el futuro, los hace retroceder una y otra vez. Avanzan un paso, retroceden dos. Esta mirada permanente hacia el pasado está unida a la nostalgia: esa es la telaraña que los atrapa y no los deja progresar. Añoran lo que tenían y también lo que jamás tuvieron, lo que solo fue acaso una ilusión y que en sus películas se antoja un ancla que los detiene, los suspende y los hace volver. Esos personajes padecen una gran melancolía, presos de un sentimiento del que no son correspondidos, bien sea porque fueron incapaces de expresarlo, fueron rechazados o perdieron para siempre al objeto de sus afectos. Ahí están los personajes de *Chungking Express* (*Chung Hing sam lam*, 1994), *Deseando amar* (*Fayeung nin wa*, 2000), *2046* (2004) y *My Blueberry Nights* (2007) para dar cuenta de ello.

Esta descripción de su estilo se antoja necesaria al abordar una película tan particular como *The Grandmaster* (*Yi dai zong shi*, 2013) porque al parecer su género es el de las artes marciales —específicamente es la historia de Ip Man, un

importante cultor del estilo *wing chun* del kung fu, que se hizo célebre al convertirse en el maestro de Bruce Lee—, pero es ante todo una cinta característica de Wong Kar-wai y por ende siempre los dos temas mencionados terminarán por manifestarse, defraudando de alguna forma a quien se haya acercado a este filme pensando ver un ejemplo comercial del cine chino de combates de artes marciales y que de repente, pese a las vibrantes secuencias de acción, se encuentra en medio de una historia nostálgica y reflexiva. Esto, sin duda, tiene que ver con la falta de información y de contexto que habitualmente caracterizan al espectador promedio de cine en nuestro país. En realidad, Kar-wai no pretende engañar a nadie.

Ip Man (1893-1972) fue un personaje real, un hombre muy respetado y admirado en China. Kar-wai anunció el proyecto de hacer su biografía filmica en 2002, pero tardó ocho años en empezar a rodar, entre otras cosas por un fallido contrato de tres películas acordado con Fox Searchlight, de ahí que en ese lapso se lanzaran otros filmes sobre este maestro. El productor Raymond Wong hizo con mucho éxito *Ip Man* (2008) e *Ip Man 2* (2010), dirigidas por Wilson Yip, *biopics* de corte nacionalista que enfatizan el heroísmo del personaje frente a la invasión japonesa. Además, el director de Hong Kong Herman Yau hizo *The Legend is Born: Ip Man* (*Yip Man chin chyun*, 2010) y posteriormente la ambiciosa y lograda *Ip Man: The Final Fight* (*Yip Man: Jung gik yat jin*, 2013). También en 2013 se lanzó una serie para la televisión china, *Ip Man*, compuesta por cincuenta episodios. Como puede verse, la



película de Kar-wai se enfrentaba ya a un tema ampliamente ilustrado desde el cine comercial, de ahí que su abordaje debía ser desde el ámbito artístico, que es su medio natural.

Ataviado con un sombrero fedora, el Ip Man de Wong Kar-wai se enfrenta en la noche lluviosa a una pandilla que lo ataca. Es la primera secuencia del filme y de verdad lo que vemos sacude y sorprende. La secuencia de combate a mano limpia —rodada por el director de cinematografía francés Philippe Le Sourd— tiene momentos en cámara lenta, ángulos inesperados y una cadencia muy particular, casi una coreografía de la pelea callejera, que la sublima y la aleja para siempre del típico filme de artes marciales. Cae la lluvia sobre el ala del sombrero, se eleva el agua al contacto de los pies sobre el suelo, la música acompasa los golpes, la noche añade peligro a un acto de valor que Ip Man parece siempre controlar con sobriedad y elegancia. Golpes con los brazos y las manos, patadas, saltos, contorsiones, caídas, contendores que salen despedidos por el aire; el montaje es absolutamente frenético y se antoja un enorme reto: la película está compuesta por más de 2500 planos (*Deseando amar* tiene menos de 500 planos). No son muchas las secuencias de este estilo en *The Grandmaster*, pero siempre son espectaculares y de gran intensidad, sobre todo porque en varias de ellas hay involucrada —es el cine de Wong Kar-wai, no lo olvidemos— una mujer, Gong Er (la bella actriz Zhang Ziyi), que es la hija de Gong Yutian, un gran maestro que va a retirarse y quiere dejar un heredero de su estilo tanto en el norte de China —donde ya eligió a un sucesor, llamado Ma San— como en el sur, donde vive Ip Man, que en últimas será el elegido para continuar el legado del veterano maestro tras tener con él un enfrentamiento —no físico, sino mental y ritual—.

El drama del filme no surge, como podría pensarse, de la confrontación entre los herederos del norte y del sur, sino de la que ocurre entre Ip Man y Gong Er. La joven no puede tolerar que su padre —y por ende su familia— haya perdido una pelea y reta a Ip Man. El hombre —interpretado por Tony Leung, un rostro habitual del cine de Kar-wai— acepta y el enfrentamiento se da en un burdel de Foshan que sirve de club social para los diferentes cultores de las artes marciales. La premisa es clara: quien rompa algo del

mobiliario del lugar perderá el combate. Entre elaboradas piruetas que desafían la gravedad se desenvuelve entre ellos una danza que enfrenta dos técnicas de combate —*wing chun* y *bagua*— y dos regiones del país —el sur y el norte— pero que en realidad parece un ritual de apareamiento, impregnado de una tremenda seducción.

Algo ocurre en medio de esa lucha, algo que va a unirlos para siempre, en un lazo que parece frágil, pero que el recuerdo, la distancia física, las cartas que se cruzan y, claro, la nostalgia de lo que pudo ser, ayudan a consolidar. El resto del filme son las circunstancias, asociadas a la historia de su país, que terminaron por alejarlos —la invasión japonesa a China, el exilio de Ip Man a Hong Kong, un juramento imposible de incumplir, una venganza que debe ser satisfecha— y hacer su vida infeliz. El que Bruce Lee haya sido uno de los alumnos de Ip Man es apenas un pie de página en el final de esta historia. ¿Historia? ¿Fue clara, completa e ilustrativa esta biografía de Ip Man? Sin duda no. Pero eso en realidad no le interesaba a Wong Kar-wai. La vida de este personaje era una mera disculpa para volver de nuevo a mostrarnos, con preciosas y estilizadas imágenes, los estragos causados en un corazón hecho pedazos.

La belleza formal de *The Grandmaster* debería darse por sobrentendida, pues en este aspecto la obra filmica de Kar-wai es absolutamente consistente tanto en el perfeccionismo como en la riqueza de su diseño de producción. Los decorados de época —el relato transcurre entre los años treinta y cincuenta del siglo xx— son puntillosamente bellos, los vestuarios van del ascetismo de los maestros del kung fu al brillo chillón de los atuendos de las prostitutas, la atmósfera está llena de bruma, noche y recuerdos. La película es un absoluto deleite visual digna de los veintidós meses de rodaje —dispersos a lo largo de tres años— y los casi treinta y siete millones de dólares invertidos en su producción. Ágil y a la vez contemplativo y reflexivo, *The Grandmaster* es un largometraje digno hijo de su autor, un director capaz de hacer del movimiento y la acción los símbolos de la inquietud de un par de almas adoloridas.

Se le atribuye a Leonardo da Vinci la frase según la cual “una obra de arte nunca se termina, solo se abandona”. Wong Kar-wai la aplica a la perfección, pues muchas veces lo único que lo

Ágil y a la vez contemplativo y reflexivo, *The Grandmaster* es un largometraje digno hijo de su autor, un director capaz de hacer del movimiento y la acción los símbolos de la inquietud de un par de almas adoloridas.

hace decidirse a estrenar un filme y a dejar de trabajar en él es una fecha inaplazable, como la de un festival de cine. Es habitual que posterior a ese compromiso vuelva a trabajar en el montaje de sus cintas. Un buen ejemplo es *Ashes of Time (Dung che sai duk, 1994)* de la que presentó una versión *redux* en el 2008, que bien puede interpretarse como “el corte del director”. Tras un extenso rodaje y una posproducción muy elaborada y dispendiosa, *The Grandmaster* tuvo su estreno en China el 6 de enero de 2013. Contando las secuencias de créditos, la película tenía una duración de dos horas y diez minutos. Los comentarios sobre el filme y la recepción en taquilla fueron muy positivos. Al mes siguiente se presentó en el Festival de Cine de Berlín, pero esa versión duraba quince minutos menos. Fue en ese evento donde el productor Harvey Weinstein compró los derechos de este largometraje para Estados Unidos, pero para estrenarla en este continente le pidió a Kar-wai reducir aún más su extensión. La versión norteamericana, hecha por Kar-wai en asocio con Megan Ellison de Annapurna Pictures, tiene una duración de 1 hora 48 minutos y esa fue la misma que llegó a nuestras pantallas.

Tuve la oportunidad de ver el montaje chino de *The Grandmaster* y, como algunas frases que aparecen escritas en el filme no estaban subtituladas, quise ver la versión norteamericana para ver si ahí sí lo estaban y poder entender mejor el destino de algunos personajes. Mi sorpresa fue enorme al descubrir que Kar-wai no se había limitado a suprimir escenas o cortarlas para hacerlas más breves: lo que hizo fue un nuevo montaje del filme, moviendo bloques de la película para adelante o para atrás y lo más llamativo: anexando por lo menos quince minutos de metraje que no estaba incluido en la versión original china. Leyendo en varias fuentes me entero además de que con la versión de Berlín ocurrió algo similar. No hay un solo *The Grandmaster*, hay por lo menos tres diferentes.

En una declaración espontánea publicada en agosto de 2013 en el periódico *The Huffington*

Post, el propio Kar-wai habla de los motivos para haber hecho una nueva variación a su película:

Siempre supimos que queríamos tener una versión para EE.UU. que fuera un poco más compacta y que ayudara a clarificar el complejo contexto histórico de esta particular era en la historia de China, enfocándose más en los viajes de Ip Man y Gong Er. Mientras la versión previa era más cronológica, el añadir narración y letreros para explicar ciertos puntos del guión nos dio la libertad de brindar más vida a algunos momentos en las historias de los personajes. Yo también aspiro a haber aumentado la comprensión del público sobre los retos que enfrentaron el norte y el sur, especialmente durante la invasión japonesa.¹

Luego de los créditos vemos letreros que nos aclaran el contexto político de la época; posteriormente, cada vez que aparezca un personaje nuevo en el relato será identificado con su nombre y su rango, cargo o habilidad. Esta “presentación” y toda la información de contexto se antojan una concesión cultural, como si Kar-wai (y sobre todo el productor Weinstein) desconfiara de la capacidad del público para inferir quiénes son los personajes que pueblan el filme. Era más retador y gratificante irlo descifrando a medida que avanzaba la versión china.

Kar-wai reorganiza el relato y es capaz de cambiar de sitio secuencias completas, convirtiéndolas en *flashbacks* o en *flashforwards* según convenga. En largometrajes cuya narración es muy estructurada, esto es complicado de llevar a cabo, pero este director es capaz de reorganizar sus filmes debido a lo suelto de su estructura narrativa, que se preocupa más por la descripción de los personajes que por las relaciones que establecen con otros, que es algo más inferido, menos explícito. De esta forma, la película se convierte en un “modelo para armar” donde un personaje tiene preponderancia, después otros, y luego al final las circunstancias y eventos que los

relacionan: Kar-wai juega con esos bloques a su antojo. La versión para Estados Unidos de *The Grandmaster* se centra en Ip Man, eliminando subtramas, abreviando la aparición de otros personajes y haciendo la presencia de Gong Er más visible en la parte final de la cinta. Es más, Kar-wai convierte a esta mujer en médica, mientras en la versión original planea solo ser un ama de casa. También se nos muestra cómo aprendió la técnica de *bagua* mirando a hurtadillas a su padre.

Un jovencito que sospechamos que se convertirá en Bruce Lee aparece con más asiduidad, e incluso unas palabras suyas se incluyen como epílogo. Más tarde, en medio de los créditos finales, volvemos a ver a Ip Man en acción en una serie de combates breves que demuestran sus habilidades y que no se relacionan con lo que hemos visto. Al final mira a la cámara y nos pregunta: “¿Cuál es tu estilo?” nos dice. Esta sorpresiva secuencia final es probablemente el más condescendiente y gratuito de los cambios introducidos por el director, que parece obligado a hacer de Ip Man un héroe de acción para complacer al espectador occidental, incapaz de admirar su dignidad, modestia y nobleza. Estas concesiones terminan por alterar el sentido de la versión china, en pro de una variante más lineal y comprensible, sin duda, pero menos reflexiva y menos sutil. No he visto la versión europea, pero al parecer los cambios introducidos ahí apuntan hacia lo mismo.

¿Cuál es la versión definitiva y real de *The Grandmaster*? Al parecer la película tal como fue concebida originalmente iba a ser de cuatro horas de duración, modelándola a partir de un formato tradicional por capítulos de la novela china, el *zhanghui xiaoshuo*; de esa manera iba a tener no uno solo, sino varios grandes maestros como protagonistas e Ip Man sería solo uno de ellos. Por eso en la versión que llegó hasta nuestras pantallas hay algunos personajes que flotan en la narración sin tener suficiente peso, como un maestro que también se exilió en Hong Kong llamado Razor (interpretado por el actor taiwanés Chen Chang) a quien en la versión china Gong Er ayuda a escapar y que en la versión norteamericana se enfrenta con Ip Man (ambas secuencias son excluyentes en cada cinta). De este modo, ya el corte estrenado en China era un resumen, como también lo son los dos presentados en Occidente.



No existe entonces una versión definitiva, parece haber una adaptada para cada público.

A Jean-Luc Godard se le atribuye una frase que varía mucho y que, palabras más o menos, dice: “la ubicación de la cámara y la duración del plano no es una cuestión técnica sino moral”. Lo mismo podría decirse, sin mayor inconveniente, sobre el montaje. No voy a teorizar acá sobre algo que está tan en el centro de lo que este arte es, y sobre el que autores como Sergei M. Eisenstein se basaron para construir —plano a plano— su cine. Me basta repetir que gracias al uso del montaje una película puede ser percibida de una u otra forma y manipular nuestros sentimientos según lo pretenda el director. Con *The Grandmaster*, Wong Kar-wai se ha valido de nuevo del montaje para hacer de su cine un sendero que se bifurca, un camino que nos lleva hacia lugares inesperados. Es posible que molestas e inevitables presiones comerciales y cierta condescendencia cultural lo hayan obligado a hacer estos montajes alternos de su filme, pero el resultado final en todos los casos tiene, por fortuna, su sello: el de un gran maestro. ■

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*, y 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* (Universidad de Antioquia, 2008), *Grandes del cine* (Universidad de Antioquia, 2011) e *Imágenes escritas, obras maestras del cine* (EAFIT, 2014).

Notas

¹ Wong Kar-wai, *The Journey of The Grandmaster*, sitio web: *The Huffington Post*, disponible en: http://www.huffingtonpost.com/wong-kar-wai/the-grandmaster-wong-kar-wai_b_3796335.html; consultado: 25 de septiembre de 2014.

LUIS BUÑUEL

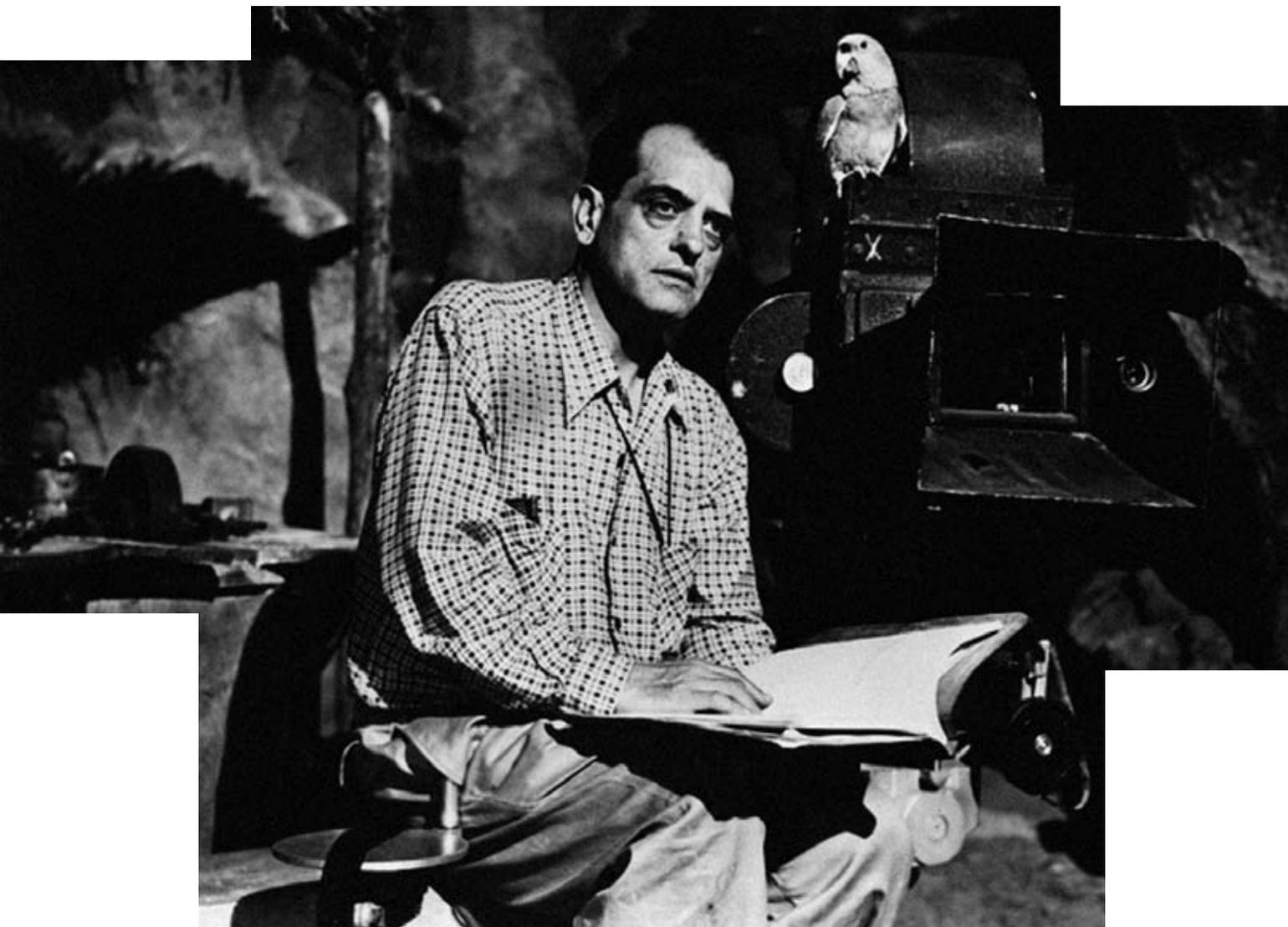
Certeza de lo imborrable

SANTIAGO
ANDRÉS
GÓMEZ

La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (p. 205)

A las nuevas generaciones les produce cierto desengaño descubrir a Buñuel. Me parece que esto se debe a la falsa idea que se hacen de sus películas, antes de verlas, como agresión o experimento, salvo algunas excepciones, entre ellas, desde luego, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Buñuel y Dalí, 1929), que no dejaría indiferente a nadie, pero cuyo radicalismo y novedad absolutas le son en verdad imperceptibles hasta a uno mismo. Hoy, quienes descubren fascinados el cine de David Lynch, por ejemplo, esperan del surrealismo original una mixtura exótica de glamour, identificación y rareza, mientras que en Buñuel lo crudo se aparea con lo arbitrario del modo más llano. Y esto sin hablar del efecto asimilativo que han producido artistas bien afincados en la trasgresión, como Reygadas, Haneke o von Trier, cuyas irrupciones, por otro lado bien diversas, gozan en el mundo de una suerte de licencia creativa. Que todos ellos se deban a Buñuel no evita que lo que con el aragonés fue la aparición de lo irracional en el cine, hoy no lo sea para nadie.



La tradición subvertida

La obra de Luis Buñuel es colosal, tanto por su extensión y variedad, que abarca dos continentes, cuatro países y tres lenguas distintas, con obras bien significativas en cada una de ellas, como por su coherencia, su capacidad de hacer elocuente y reconocible una voz peculiarísima, y sobre todo por su riqueza, por las implicaciones hondas que en esa obra puede hallar, sin cesar, aquel que se ponga en la tarea de hacer una revisión provechosa de ella, bien sea en aspectos en apariencia tan officiosos como su metodología, o bien tan profundos como lo son su poética o su escéptica visión del mundo. La sola disciplina con que el aragonés asumía su trabajo, que le permitía ufanarse de jamás haber excedido el presupuesto ni el plan de rodaje de sus películas, tiene relaciones sutiles y armoniosas con

una forma de ética adquirida por quien al principio gozó de abiertos, si es que no cándidos, pero en cualquier caso afortunados mecenazgos, así como con una concepción acendrada del cine en la que el guion es una base no solo esencial, sino insustituible.

Sabemos que Buñuel, como Hitchcock, quien fuera de cierta forma su primo hermano como creador, es un predecesor de la modernidad en el cine, pero según presupuestos muy diferentes a aquellos que comúnmente hemos convenido en aceptar como fundacionales de esta, digamos, segunda piel para nuestro arte. Ambos cineastas captan fisuras en el estilo clásico que vieron surgir ante sus ojos, y el propio Buñuel, ya antes que Hitchcock (en 1929), dinamita las convenciones del relato con una carga tan poderosa que casi no da opción de réplica, lo cual, por supuesto, tendrá

relación con las suspensiones o las digresiones narrativas del cine de Rossellini, Antonioni o Bresson. La diferencia radical está en que Buñuel, como luego de a poco Hitchcock, se basa en un guion, o mejor, en una trama de hierro, para tejer sus devaneos subjetivos o sus comentarios corrosivos —todo eso que es mucho más que una historia, pero que nunca dejará de serlo, y en especial en manos de Buñuel, por intrincada, inasible o volátil que resulte—.

Así pues que Buñuel, a quien se tiene, y no sin razón, por ser primordialmente un creador de imágenes perturbadoras, como una monja crucificada en *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1969), un ciego atacado por niños de la calle en *Los olvidados* (1950), o un grupo de mendigos figurando el mural de *La última cena* de Leonardo, en *Viridiana* (1961), por mencionar solo unas cuantas, o de soluciones imprevistas y lunáticas, como la famosa decisión de usar dos actrices para representar un solo personaje en *Ese oscuro objeto del deseo*, o la de insertar sueños dentro de sueños, de manera desconcertante, en *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), no era menos un calculador y, más precisamente, un firme constructor de historias o, más bien, de ensambles dramáticos, como lo propusiera Truffaut al final de su crítica sobre *Ensayo de un crimen* (1955): “El cine tiene sus propias reglas, que no han sido del todo exploradas, y solo a través de la obra de Buñuel y otros cineastaguionistas podremos conocerlas plenamente”.

Cuestión de agudeza

A lo que nos lleva esta asunción de Buñuel como “constructor” es a comprender que el surrealismo cinematográfico, obra suya y una cosmogonía por derecho propio, es mucho más que aquella revulsiva imagen-manifiesto del ojo cortado por una cuchilla en *Un perro andaluz*, e incluso más que la subversión evidente que se suele buscar y preferir hoy en su arte: es un sistema operativo temporal de más amplio alcance, que juega con lo que he llamado “la persuasión de lo visible”, el primer efecto de choque del cine, para generar una disposición perceptiva y revertir las expectativas y convenciones de la narración clásica, reconfigurando un vuelo del azar previo, más auténtico, en la imaginación del cineasta. Este sustrato del que

emergían visiones y situaciones delicadamente imbricadas era reconstituido por Buñuel juiciosa y atenta, pero no menos maliciosamente, en una reconocida actitud de reverencia por “las profundidades del ser”, por “los impulsos que vienen de nuestro yo profundo” (Buñuel, 2005: 140), en esa cruel certeza de algo olvidado pero imborrable.

Hemos sugerido que tal certeza de lo imborrable en las películas surrealistas es una variación del modo en que las imágenes forman el relato de lo que se llamaría cine clásico: allí las causas y efectos se bifurcan o devuelven, provocando la sensación de algo ya vivido y la ansiedad de un conocimiento inabarcable e inexpresable. Así, cuando el hombre de *Un perro andaluz*, luego de ser mandado en castigo al rincón por la mujer que desea, es abordado por su propia figura, que lo reprimina con unos libros transformados de inmediato en armas de fuego, es natural que estas pasen de manos en un parpadeo, solo que por una lógica que trasciende toda demostración o verosimilitud. Pero es de igual modo, en una cinta tan elemental como *Robinson Crusoe* (1954), que el enjundioso y solitario náufrago proyecta en nosotros un deseo de compañía inocultablemente erótico cuando mira dos veces el espantapájaros que se ha hecho para proteger sus cultivos en la isla donde ha ido a parar... En ambos casos, y en general, Buñuel realza lo que el espectador ve sin darse cuenta.

Las obras mayores de Luis Buñuel, que son, a mi modo de ver, o para los efectos de este texto, *Los olvidados*, *Nazarín* (1958) y *Viridiana*, destacan entre una miríada de genialidades, especialmente, y de nuevo desde cierto punto de vista, *El ángel exterminador* (1962), *Belle de jour* (1968) y *La vía láctea*, pero no será polémico dar claridad sobre lo que, de cualquier modo, es una elección ingrata, dado el poder y la singularidad traviesa y sabia de casi todas las películas del español. Las cintas que hemos escogido para revisar las vemos como las más grandes de Buñuel por el vigor de una narración sobria, sin quiebres, y por expresar su escepticismo como quien no quiere la cosa. Hay otras obras más ambiciosas, y no propiamente malogradas, como los cortometrajes de sus inicios, pero estos tres filmes gozan de lo que Octavio Paz tan oportunamente celebrara de *Los olvidados*: “A mayor condensación corresponde siempre una mayor explosión” (1985).

El cine de Buñuel, en últimas, es ya aceptado, más que religioso, como espiritual, aun cuando es laico e inocultablemente ateo, pero también atormentado por la fe.

El clásico temido

Uno de los deseos frustrados de Buñuel al hacer *Los olvidados* confirma (y acaso ha ayudado a formular) nuestras afirmaciones: “yo quería introducir algunas imágenes inexplicables, muy rápidas, que habrían hecho decir a los espectadores: ‘¿he visto bien?’” (Buñuel, 2005: 234), pero he querido darle un giro a la cualidad de esas imágenes y ampliar el alcance de lo inexplicable y rápido (que ya sería otra cosa) a la película en general. Las imágenes más transgresoras que logró insertar en *Los olvidados*, como el huevo que Pedro revienta contra la cámara o la seducción de un viejo ciego a una niña y los amagues de ella y un amigo para matarlo, eran tan funcionales como perturbadoras, pero algo de su fuerza y un poco más, una profundidad de visión agobiante, tienen momentos al parecer más inocuos, como cuando Pedro come luego de un largo rato de hambre y dice: “Qué raro, ahora tengo más hambre”, o como cuando su madre, después de hacerlo detener, le da un tierno beso que uno casi ni recuerda.

Me parece una inmejorable seña para afinar ideas tan vagas como la todavía, luego de innumerables estudios, inhóspita “profundidad de visión” de Buñuel, o como esa esencial “certeza de lo imborrable” que, a mi modo de ver, lo mantenía a él despierto e inducía a tan cohesiva fuerza visionaria, el hecho de que Luis Alberto Álvarez (nuestro André Bazin), respondiendo a la pregunta por la mejor película de la historia, cuando se cumplía el centenario del cine, considerara este filme de pilluelos como uno de los “indispensables”, junto nada más con *Andréi Rubliov* (Tarkovski, 1966) y *El niño salvaje* (*L'enfant sauvage*, Truffaut, 1969). La cinta no solo es una tragedia de las clases bajas, lo cual unifica y desfonda el melodrama y la crónica neorrealistas que tanto entusiasmaron al propio director y lleva a sus personajes renegados a adquirir una suerte de altura mítica, intemporal

o divina, sino que discierne el horror de la experiencia y le da una sustancia inapelable en una trama de surcos hendidos por nombres sin fecha, por rostros sin cara, dolores, impulsos puros.

Ciertamente, *Los olvidados* es un pozo infinito, palpación viva de aquello donde no hay ni puede haber relato, fundadora de todo tipo de manifiestos libertarios en el cine latinoamericano que a su lado parecen o por ella son tristes, violentos, nobles manoteos en el aire, desde *Río 40°* (Pereira dos Santos, 1955) hasta *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) o *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Meirelles, 2002), pasando por supuesto por la conmovedora *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) y *Soy un delincuente* (de la Cerda, 1976). Se levanta toda ella, verdadera sábana húmeda de un agonizante recién muerto, en una memoria extensa y plena pero furtiva y dominante, como esa imagen asombrosa de la bebida que nos muestra más a nosotros que al Jaibo la sexualidad de la madre de Pedro: magna y criminal, sagrada y terrible, pero siempre imposible de nombrar, de aferrar, como ella después errante, en busca del hijo perdido que aún no sabe muerto. El más indiscutible clásico ignorado del cine mundial, que todos saben pero no evitan: desconocen, anhelan.

La experiencia perdida

Luego del escándalo que provocara *Los olvidados* en México, cuando los artífices del cine nacionalista que había generado tanta admiración internacional en los cuarenta quisieron lapidar a Buñuel, el triunfo de la película en Cannes, donde él, que hasta entonces seguía en buena parte siendo mantenido a distancia por su madre, ganó la Palma de Oro al mejor director, le garantizó al cineasta un futuro que supo cuidar. Su cine de los cincuenta en ese país es fascinante, nutrido de alusiones cada vez más entrañables e indulgentes, pero no menos descreídas, al no reconocido y



larvario monstruo que nos habita; pero la historia de *Nazarín*, inspirada en la novela de Benito Pérez Galdós, en sus manos inauguró una veta en su muy variado cine que, con *Viridiana*, llegaría a su punto álgido, de franca desacralización del ámbito cristiano. El cura Nazario, bueno con todos, que en su peregrinar atrae a dos discípulas, es maltratado y encarcelado por defender a una de ellas, asesina, y atentar por su vocación de pobreza contra todos los valores tradicionales.

Será útil recordar que Carlos Fuentes, en el documental *A propósito de Buñuel* (López-Linares y Rioyo, 2000), afirma que con su obra el cineasta buscaba superar el dogmatismo exclusivista del cristianismo, su monopolio de la gracia, y demostrar que esta recae sobre todos. El cine de Buñuel, en últimas, es ya aceptado, más que religioso, como espiritual, aun cuando es laico e inocultablemente ateo, pero también atormentado por la fe: no olvidemos que la aparición de la Virgen María en *La vía láctea* proviene de uno de los sueños más vívidos y memorables que tuviera Buñuel, como lo relata en *Mi último suspiro*. En *A propósito de Buñuel* se pone como ejemplo de las palabras de Fuentes el final de *Nazarín*, cuando una mujer es solidaria con el cura que, hasta el momento, no ha recibido sino palazos, pero para Buñuel este no era un momento de gracia, sino de duda: Nazario ya duda en aceptar la caridad.

Nazarín es admirable porque estrecha nuestra relación con el flanco más fatigoso y diabólico de la vida, un calvario en el que nada tiene sentido, pero dudamos, redimidos, por gestos de bondad como aquel del final, que no genera en el cura sino la misma emoción grata y condolidada que antes despertara él en los demás, sobre todo en Beatriz y Andara. En el episodio dedicado a Buñuel en la

famosa serie *Cineastas de nuestro tiempo*, de la televisión francesa, Buñuel decía: “Creo que la duda es algo extraordinario. Te hace crecer”, y añadía que todo el filme consiste en que Nazario es un santo y al final duda: “Un instante de duda es suficiente para mí”, lo que explica asombrosamente con la figura del cigarrillo que puede incendiar la casa o apagarse si uno se duerme fumando. Para Buñuel la maldición laica del mundo, su despropósito, su dolor sordo, es anterior a la fe, y más bien esta es su resultado. La vacilación ante ella sería un retorno a su sentido paliativo, y la confirmación de que el vacío no puede llegar a ahogarla, aun como experiencia perdida, en nuestro corazón.

El alma robada

Uno de los momentos más impactantes de *Nazarín* es cuando, al final, Beatriz le habla a su madre del padre Nazario con una devoción que hace que aquella diga: “Tú quieres a ese cura como hombre”, a lo cual Beatriz reacciona con una crisis de pánico, negándolo a gritos pero rogando: “¡Que no se dé cuenta!”. Es un momento privilegiado, en un contexto rural, de lo que Dominique Russell ha dicho de Buñuel, hablando de *Él* (1952): “Parte de su genio estaba en [la] habilidad de situarse fuera de su propia identidad cultural, diseccionando el deseo y los tortuosos senderos de su represión en las sociedades burguesas, patriarcales y católicas”, a lo que añade: “Sus filmes se centran en el deseo masculino, y sus personajes femeninos son con frecuencia meras proyecciones de aquél. Pero la caracterización de *Viridiana*, *Tristana* y más notablemente *Sévérine*, en *Belle de jour*, también revela el modo en que la sociedad burguesa distorsiona y reprime las necesidades básicas y los deseos de las mujeres,



conspirando para llevarlas a un lugar de obediencia y servilismo” (Russell, 2005: s.p.).

En este sentido, *Viridiana*, la cinta con que luego de treinta años Buñuel volviera a filmar en España, es, de nuevo citando a Russell, “un clímax creativo, como si el regreso del exiliado a su tierra natal hubiera rejuvenecido sus talentos”. Otro escándalo, y esta vez internacional, por cuenta del Vaticano, la cinta es de muchos niveles (una lectura sociológica del franquismo es bien interesante, sobre todo en el montaje que opone el rezo del Rosario por parte de Viridiana y sus mendigos con la restauración de la mansión que ordena el pragmático Jorge), pero el sexo lo atraviesa y sustenta todo. Viridiana, una monja que cree haber sido narcotizada y violada por don Jaime, su tío (cosa esta que, tanto por el carácter dubitativo de él como por la elipsis de la cinta, nunca sabremos si fue cierta, aunque Viridiana “tiene que” saberlo), se retira de su orden y funda un hospicio para pobres en la mansión que hereda luego de que el tío, arrepentido, se suicida. Sus planes filantrópicos naufragarán y solo el cinismo de un hijo ilegítimo del tío vendrá a salvarla, no sin un debido flirteo.

Nada más la existencia réproba y, para don Jaime, lacerante de su hijo, y el afecto entre pueril y abusivo que provoca Viridiana en su tío, o sea, todo el borroso origen de la historia, las raíces ocultas del mundo, surgen de algo irreprimible pero inconfesable, un deseo cuya tormentosa apoteosis no es para los desenfadados mendigos, como se ve en sus peleas, un menor semillero de conflictos, pero que para las gentes decentes supone en la sociedad católica un complejo velo de simulaciones dentro del más parco y arbitrario dominio del poderoso. Ahora bien, si la película entroniza al sexo desde su cepa, como aliento

invisible y anhelo sin motivo, demuestra su ocultamiento como su mayor triunfo. Para Buñuel, “el sexo sin pecado era como el huevo sin sal”, exquisita aberración interpretativa, y uno de los asuntos favoritos del aragonés, que hace del santo un sibarita, pues nadie puede huir del sexo, y que en *Viridiana* arrasa con todo. Si la parodia de la *Última cena* es ya un cliché, la falsa foto que toma entonces la miserable pecadora (esa que anda con el ciego) alzando su falda, es la confiscación de nuestras almas por el burdo regalo de las bestias.

El movimiento anterior

Andréi Tarkovski abominaba el cine experimental argumentando que era obra de un tanteo la mayoría de las veces vanidoso, y defendía, en cambio, una postura en la que al experimento oponía una visión humilde y firme, un modo propio de ser en el cine, lo que podría llamarse una personalidad. En ese sentido, Buñuel encarna una suerte de movimiento anterior de las cosas, también cuando aseguraba con insistencia que él no tenía ideas sino instintos. Buñuel es uno de los creadores del cine tal como lo vivimos por su aprovechamiento de posibilidades “hipnóticas” que él como más nadie vislumbró. La situación del espectador confinado a un rincón último de celosía y frágil entendimiento, en el fondo de la oscuridad, que renace en cada película como un nuevo mundo, no podía más que reproducir una presencia primordial enfrentada a lo irremediable. Luego de ver su obra, el cine se hace más grande, y él mismo es lo imborrable, aunque hoy estemos, como afirmaba él del cine en los años setenta, “insensiblemente acostumbrados” a su genio. ■

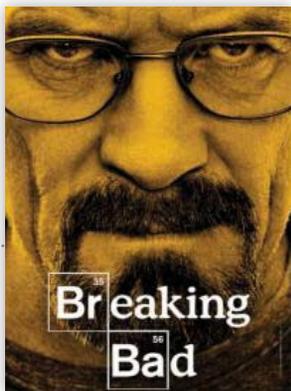
Santiago Andrés Gómez (Colombia)

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

Referencias

- Buñuel, Luis (2005). *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Paz, Octavio (1985). *Las peras del olmo*. Bogotá: Seix Barral.
- Russell, Dominique (2005), “Luis Buñuel” [en línea], consultado el 9 de mayo de 2014 en: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/bunuel/>

Química₂ + Fábula₄ → Breaking⁻¹ Bad⁺³



Hasta ahora, a excepción de Goethe, nadie había sacado tanto provecho de la química para contar una historia como lo hicieron los realizadores de *Breaking Bad* (2008-2013). En la serie, producida por Sony Pictures, el uso de la ciencia, y en particular de la química como elemento estético, es clave y sirve de excusa para explorar ideas acerca de esa extraordinaria producción y de asuntos cercanos a la sublimación de la televisión. No es pertinente, eso sí, detenerse en justificaciones absurdas acerca de la inevitable pregunta por la industria del entretenimiento. Sin embargo, sí es oportuno valorar el esfuerzo que productores y autores independientes —un concepto por demás difuso en el mundo contemporáneo— han hecho para acercarse a estrategias propias de la literatura; ofreciendo, en apariencia, la idea de que tener un público masivo y dispuesto a comprar cuanto objeto promocional aparezca, es lo de menos.

Tony Soprano, Francis Underwood y Walter White ponen en escena elementos psicológicos de una profundidad que inevitablemente hacen recordar personajes como el Raskólnikov de Dostoyevski, el Javert de Victor Hugo o el Markheim de Stevenson. En series como *The Sopranos*, *House of Cards* o *Breaking Bad* no se nos explica por qué es moralmente pertinente tomar o no una decisión determinada; en ellas, igual que sucede en las tragedias griegas o shakesperianas, cada decisión alrededor de la enfermiza obsesión por el poder y el dinero llevará inevitablemente a los personajes a enfrentar un destino en el que el arrepentimiento —si es que llega a existir— es el más trivial de los resultados posibles.

Hace algunos años, el vértigo mismo que proponía el montaje, la producción y la presentación en pantalla de este tipo de narraciones audiovisuales no permitía que sus elementos o estrategias fueran estudiados a profundidad. En parte, gracias al internet, la forma en que los espectadores del mundo ven series y películas ha cambiado. Hay ahora una gran cantidad de entusiastas que prefieren verlas en su computador o dispositivos móviles, una estrategia que da la libertad de asignarles un ritmo de lectura propio. En otras palabras, se han librado de los grilletos que hasta el momento habían impuesto las programadoras, un privilegio que de hecho no alcanzó a cumplir ochenta años. Es común, en la actualidad, verse una serie de cinco temporadas en dos semanas, ralentizar la llegada de ese final que uno anhela conocer pero no quiere que sobrevenga, evitarse los aburridos comerciales, compartir la experiencia con “amigos” de la red o esperar que la temporada de una serie determinada concluya para verla en su totalidad algún día aburrido. Todos estos aspectos, en última instancia, permiten que sea pertinente analizar aunque sea uno solo de los elementos que configura una serie como *Breaking Bad*, que pasó, luego de haber acabado su ciclo natural en la televisión, a ocupar un lugar en las bibliotecas materiales o virtuales de sus, ahora, más numerosos seguidores.

La frase, ya famosa, “Smart is the new sexy”, sufre en *Breaking Bad* una leve variación. Para la serie, si a un “smart” se le mezcla con ciertos reactantes, y luego de eso se procede a excitarlo, es posible obtener “the new gangster”. Al hacer un recorrido por las series que proclaman la vindicación de la inteligencia, es curioso encontrarse, así uno no lo quiera, con una telenovela colombiana, la última que —podría jurar— me vi completa, *Yo soy Betty, la fea*. Una historia que fue adaptada para el público estadounidense y cuyo estreno precedió, incluso, el surgimiento de *The Big Bang Theory*. Se puede decir que ambas series encontraron en la inteligencia, y en su eterna rivalidad con el mundo de la belleza, un recurso para contar historias y explicar, en cierto grado, una porción de la modernidad. Unificar inteligencia, ciencia y entretenimiento en un drama plantea serios desafíos. No en vano las dos series que acabamos de mencionar son comedias: es fácil hacer humor con los personajes que surgen de ese juego de oposición social entre el poder de lo físico y la seducción de lo psíquico. De hecho, los autores de *Breaking Bad* lograron sacar provecho, en algunas oportunidades, a ese rol del estudioso que ignora cómo hacer frente a los desafíos materiales que impone el

salirse de los márgenes de la cotidianidad; pero a diferencia de ellos, Vince Gillian utiliza esa polaridad para generar la tensión que caracteriza la serie.

En 2009, Fernando Broncano (113), al reflexionar sobre la influencia de la imagen en la sociedad contemporánea, plantea que uno de sus mayores intereses es encontrar fuentes expresivas allí donde parecería que es más difícil, como ocurre en la ciencia y la técnica. Sin embargo, asegura que gracias a la divulgación científica, por ejemplo, los documentales de la naturaleza se venden a la par que otros bienes de consumo masivo. Y no es raro pensar que las capacidades expresivas que pone de manifiesto el nuevo *Cosmos* de Neil de Grasse Tyson superan a nivel gráfico y estético —mas no en capacidad creativa o en recursividad— al *Cosmos* de Carl Sagan. La pertinencia y la participación de la ciencia en la creación de historias para televisión son, desde ese mítico programa de los ochenta y el boom de la divulgación científica, mucho más cotidianas y familiares de lo que podría pensarse que son en la literatura.

La participación de la química, particularmente, puede encontrarse en obras como *La odisea* (1995: 63). De manera explícita, queda allí evidencia del lugar del que proceden los primeros acercamientos que se hicieron, en el mundo occidental, al uso de sustancias con un propósito farmacéutico —disciplina que a finales del siglo XIX impulsó nuestra capacidad para sintetizar compuestos químicos—. En el Canto IV, al viajar Telémaco a Esparta para encontrar información sobre su padre, se afirma que las drogas utilizadas por Helena las había obtenido de Polidamna, la egipcia. Y es justo Egipto el lugar de donde procede la palabra *kēme*, un término que se usaba para designar la fertilidad del suelo en las márgenes del río Nilo y de la que tenemos noticia en Occidente porque, según algunos, hace parte de la etimología de la palabra química.

Fue luego de la caída en desgracia de la alquimia que Johann Wolfgang von Goethe, coetáneo de Lavoisier, el padre de la química moderna, haría en *Las afinidades electivas* una propuesta osada a la literatura: usar la ciencia como componente estético, como ingrediente metafórico; para ir más allá: como elemento de análisis sociológico. En 1809, la novela escrita por Goethe (2004: 58) indaga, teniendo a la química como tamiz, una explicación para ese tipo de relaciones humanas que logran conformar una sólida amalgama, sin que al parecer medie algún procedimiento de mezcla o fricción mecánica. A esas personas que tan pronto se encuentran son como viejos amigos y se aproximan sin

modificarse mutuamente, según el pensador alemán, se les puede denominar afines. Xavier Duran (2011), profesor de la Universidad de Valencia, recuerda que para los químicos del siglo XVIII no era tan trivial haber llegado a la conclusión de que la “afinidad electiva” era la fuerza que permitía explicar la capacidad de ciertas sustancias químicas para mezclarse con unas mientras que significaba una gran dificultad, o simplemente era imposible, mezclarlas con otras. Mucho menos sería simple para Goethe utilizarla a favor de una historia en la que una vez más buscaba reivindicar los sentimientos y las sensaciones de los seres humanos por sobre los abrumadores avances científicos y tecnológicos de su siglo. Quedaría allí una denuncia como testimonio de esos irremediables progresos: “Es bastante molesto que ahora ya no se pueda aprender nada para toda la vida” (Goethe, 2004: 56).

Sería ya, en el trascurso del siglo XIX, que a través de una mezcla de extrañas casualidades, famosas serendipias, desafortunados accidentes y, por qué no, una que otra voluntariosa y responsable investigación, que la química le legaría al siglo XX, entre muchas otras cosas, una tabla periódica, la combustión, la dinamita y los principios del electromagnetismo —además de nuestra capacidad para sintetizar fibras y drogas que de otra forma deberíamos esperar de la naturaleza—. Es justo el esfuerzo requerido no solo para sintetizar una sustancia química determinada sino también para llevar al punto de la corrosión o el desgaste moral a un ser humano, el fenómeno que es protagonista de una serie como *Breaking Bad*.

¿Qué puede ocurrirle a la vida de una persona si se agregan a ella los ingredientes correctos? Quienes han tenido la oportunidad de ver la serie no solo han participado del cambio radical que están dando las series de culto: ese poder contar lo cotidiano, de seguir con precisión los detalles, de no dejar cabos sueltos, ese describir con exactitud qué le sucedería a una persona común al darse cuenta de que sus días se agotan y tiene en sus manos la oportunidad que la vida le ha arrebatado. Umberto Eco (1997: 77) resalta de la saga de James Bond el hecho de que su autor, Ian Fleming, haya sabido dosificar con maestría la proporción necesaria para hacerle sentir hasta al más sereno de los lectores que pueden pasarle cosas estilo 007. Esa dosis entre lo habitual y lo extraordinario es cuidada en *Breaking Bad* a través de recursos narrativos y elementos que juegan, del lado de lo cotidiano, un papel esencial en el control de las expectativas que surgen en torno a los personajes principales. No obstante, hay aquí un valor agregado: haber

encontrado un peso estético sobresaliente en la química. Los fluidos, la densidad, la presión, la tabla periódica, las reacciones químicas juegan en paralelo un llamativo papel con la transformación que sufre un personaje como Walter White, quien, en sí mismo, es un reactor químico dentro del cual se inoculan el cáncer y las emociones que surgen de un conflicto como el que supone tener una fecha para la muerte. Quizás, justo como sucede en la película *El gran pez*, la certeza de saber cómo se va a morir es lo que le permite al personaje trazar negocios hasta con el más impredecible de los matones.

El motivo que, en principio, hace inclinar a Walter White a aceptar fabricar metanfetaminas se transforma, con el paso de los días, en un objetivo sombrío en el que, como en la química, hay siempre pérdidas de energía. Pero la entropía no será la única que lo llevará por un gradiente de no retorno; la reacción se corromperá también por la siempre probable contaminación del proceso ante la presencia de alguna partícula, sustancia o bicho ajeno a la mezcla. Cómo hacer el mejor café, cómo deshacerse de un cuerpo sin dejar rastro, cómo producir la mejor droga alucinógena del mercado, cómo envenenar a un enemigo sin generar sospecha, son preguntas que van siendo resueltas de manera eficaz en el guion y tienen como cimiento lo que la ciencia de la materia puede ofrecer. Quimioterapias, pastillas, transfusiones, líquidos, ácidos, disolventes, venenos, detergentes, niveles de pureza son conceptos que juegan también un papel original en el guion y que quizá son respuestas para el espectador que se pregunta cómo se corrompe un hombre noble.

En la sociedad moderna, expone Sennett (2012: 51) siguiendo a Amartya Sen y Martha Nussbaum, los seres humanos somos capaces de mayores realizaciones que las que nos son permitidas por las escuelas, los lugares de trabajo y las organizaciones civiles y políticas. En *Breaking Bad*, y ya al final, Walter White tiene el valor de reconocer que, más allá de cualquier encumbrado ideal, todo lo había hecho por él y nadie más —una demostración de poder—. Un instante para estar seguro, antes de su muerte, de lo que su inteligencia y coraje eran capaces. Es comprobar, como sostiene Juan Carlos Onetti, que “la vida no es aquello que pasa al lado de mujeres buenas y hombres correctos”. Es como escapar del lugar en el que nos han acorralado la rutina y el sentimiento de melancolía con el que se definen los organismos capaces de hacerse una vida sobre el asfalto. **U**

Carlos Andrés Salazar Martínez (Colombia)

Bibliografía

- Broncano, Fernando (2009). *La melancolía del ciborg*. Barcelona: Herder.
- Duran, Xavier (2011). Goethe y la afinidad entre la química y la literatura. *Revista Mètode*. Número 69, pp. 45-49 [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2014 en: <http://metode.cat/es/Revistas/Monografics/Afinidades-electivas/Goethe-i-l-afinitat-entre-química-i-literatura>.
- Eco, Umberto (1997). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Goethe, Johann Wolfgang (2004). *Las afinidades electivas*. Madrid: Alianza.
- Homero (1995). *La odisea*. Barcelona: Planeta-DeAgostini.
- Sennett, Richard (2012). *Juntos: Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.

{ Novedades }



Poesía de uso
Jaime Jaramillo Escobar
Luna Libros
Bogotá-Colombia
2014
166 p.



Entre el miedo y el mal
Emilio Alberto Restrepo
Hilo de plata Editores
Medellín-Colombia
2014
124 p.

El sol es siempre igual



El sol es siempre igual
Ricardo Abdahllah
Colección Premios Nacionales de Cultura
Universidad de Antioquia
Medellín, 2014
141 p.

*Se miente más de la cuenta por falta de imaginación;
también la realidad se inventa.*

Antonio Machado

Ricardo Abdahllah (1978), quien es de Ibagué pese a su apellido, ha escrito crónicas, novelas y cuentos. Tal vez lo hemos conocido mejor en el primer género porque lo hemos leído en las revistas *El Malpensante*, *Soho*, *Gatopardo*, *Rolling Stone*, *Arcadia*, y en el periódico *El Espectador* con crónicas y reportajes. Ha publicado varios libros de cuentos: *Noche de quema*, *El desierto* y *Las extrañas circunstancias que rodearon la vida de William Cruz*, y las novelas *Licantropía* y *Carmelita Schicksal*, así como la biografía novelada (uno nunca sabe muy bien a qué se refiere este género, pero así figura en la solapa del libro) *Kurt Cobain: el rock estaba muerto*.

En 2013, Abdahllah ganó el XXX Premio Nacional de Literatura Universidad de Antioquia, modalidad cuento, con el libro *El sol es siempre igual*, publicado en 2014 por la editorial de la misma universidad. Es el título insulso (¿qué significa ese título, qué dice, además de una supuesta obviedad?) de un buen libro

de relatos. Historias de muy diverso tenor, atravesadas, eso sí, por un humor irónico y fresco que anda en casi todos los textos de este escritor, tanto en ficción como en sus crónicas y reportajes.

No es en vano que dos de los tres epígrafes de *El sol siempre es igual* se refieran a los amigos, y que digan que también ellos son de cuidado, o que la amistad debería ser el más bello de los amores. No es en vano, porque las historias del libro nos llevan casi siempre por aventuras de amigos: medio vagos, andariegos, enamoradizos, sobrevivientes...

El primer relato, "La casa bajo la casa", urde una historia eminentemente política que, sin embargo, fluye hacia la amistad, hacia una solidaridad que es también la subsistencia. Un grupo de amigos judíos en la París de la ocupación alemana en 1944 se refugian en un sótano bajo la solidaridad del señor Dufour, un francés dueño de un bar adonde llegaban ellos a pasar el tiempo, hasta que el asedio nazi se hizo inminente, entonces el dueño de casa les arma un refugio en la planta baja, y allí comienza una convivencia y una supervivencia que, en últimas, es el cuento. Pasan los meses entre sustos, asedios, salidas furtivas y reformas que el señor Dufour hace al lugar para ampliar los espacios y permitir, incluso, el amor y el nacimiento de nuevos inquilinos. Un final sorprendente y en apariencia ilógico hace que el lector quiera volver las páginas y encontrar la explicación.

En otro relato, el segundo, "Bucarestuica", tres amigos colombianos (uno, el narrador, es de Bucaramanga, y ya hay allí un primer juego de palabras y bromas) anclados en Bucarest, no se sabe muy bien haciendo qué, aunque uno había ganado una beca de traducción, otro iba como periodista y un tercero "pegado", pero pobres y con ganas de pasar el tiempo libre (que en el cuento es todo el tiempo) bebiendo, encuentran el bucarestuica (la palabreja tiene una coma debajo de la "t" que mi teclado no sabe poner). "Ni siquiera entendíamos la primera letra. Tristán, que conocía el idioma un poquito mejor, me lo deletreó t-z-uica, pero ninguno de los tres sabía lo suficiente de fonética para expresarlo sin equívocos, y cuando lo decía en medio de una conversación, siempre se lo escuché como si dijera chuiska" (25). Se trataba de un licor barato que, podría decirse, era multituosos: aguardiente, brillador de metales, *destaquiador* de inodoros y desinfectante de heridas.

Así como en el primer relato, que aunque contiene un trasfondo político de gran envergadura, el cuento lo hace la relación de los personajes refugiados, sus

diálogos, el día a día tenso y liviano al mismo tiempo, también en “Bucarestuica” se trata de narrar esa relación de los amigos, sus conversaciones un tanto disparatadas y humorísticas, su despreocupación en un país ajeno, pero en nada hostil; y es tal vez esto último lo que le queda “de fondo” al lector: la libertad de moverse sin prejuicios ni miedos, el gusto de hacer lo que quieren hacer, consumir el tiempo de ocio sin demasiados objetivos, tal como termina el cuento: “Era la época en la que comenzábamos a entender que los apellidos rumanos terminan más en -escu que en -enko. Así de bien nos integrábamos a la cultura local. Yonfabis estuvo de acuerdo y se tomó de un trago lo que quedaba en la botella. Con esas flores rojas y este tuica barato, Bucarest parece el paraíso, dijo, y se quitó la chaqueta para tirarse a dormir sobre la hierba” (34).

Una pareja de amigos (él y ella) cazadores de sonidos en el metro de París, las grabadoras por doquier y a cualquier hora, internet y la difusión masiva de esos sonidos con sus clubes de seguidores, la franca competencia con otros cazadores por ver quién los logra más originales, y un final de nuevo explosivo, intrigante y extremo, son las pinceladas gruesas que conforman otro de los relatos del libro. Una historia llena de ciudad, como tanto le gusta al autor: calles, metros, direcciones, lugares. Y humor, una vez más, el humor de los amigos, las iras pasajeras. Y al final más humor, pero ahora trágico.

En “El pollo tiene pelos” el autor logra, creo, uno de los momentos más altos en ese humor que le gusta, en su manera de jugar con el absurdo de realidades creadas por la necesidad o por el hacinamiento o por la imaginación, vaya uno a saber (“Lo más curioso es que el pollo tenía pelos. No una larga cabellera por supuesto, lo que lo habría convertido en un pollo-sansón. No. Unos pelitos chiquitos que le salían de la piel”, 72). Unos personajes llevados a situaciones extremas, sin duda reflejo de las reales que viven los inmigrantes en Europa: la desadaptación, pero también las costumbres un tanto al garete trasladadas “al país que fueres”. Estos relatos tienen de eso, indudablemente, no en clave de denuncia ni de testimonio periodístico, sino del disfrute que brinda la literatura. La cual, de todas maneras, nunca se queda callada.

El sol es siempre igual es, en resumidas cuentas, un buen libro de cuentos de un colombiano que vive en Europa escribiendo periodismo y literatura. Uno de esos buenos escritores que saben ganarse la vida, a marchas forzadas, escribiendo crónicas y entrevistas para

algunos medios, y que sin demasiado ruido nos dan la lección a los lectores de que entre periodismo y literatura no hay diferencia, sin faltar a la verdad en ninguno de los dos casos. A los dos los asiste la creación y el lenguaje (o la creación de un lenguaje). La literatura de Ricardo Abdallah, y de ello se percata el lector cuando ve al escritor en ambas orillas, es tan inteligente y humorística como su periodismo. Y en los cuentos de este libro se ve claramente a un escritor que, mediante su ojo avizor (ojo de periodista) construye pequeños mundos de ficción que, sin embargo, dan cuenta de grandes mundos que surte la realidad. La línea invisible entre esos dos mundos es el arte literario. **U**

Luis Germán Sierra J. (Colombia)

{ Novedades }



Testigo de China
Historias de un colombiano
que vio crecer el gigante asiático
Enrique Posada Cano

Testigo de China
Enrique Posada Cano
Editorial Universidad
de Antioquia
Medellín-Colombia
2014
268 p.

Bondad dice Él
Carlos Vásquez
Colección Visiones
Medellín-Colombia
2014
148 p.



La región vacía: el infierno tan temido



La región vacía
Mario Szichman
Verbum
Madrid, 2014
220 p.

*Además de sembrar la muerte,
sembrarían el azar de la muerte.*

Mario Szichman

La novela de Mario Szichman *La región vacía* enfrenta al lector con un evento que fue una divisoria de aguas no solo en Estados Unidos sino en todo el orbe: el ataque del 11 de septiembre de 2001 contra las torres gemelas en Nueva York.

Tanto el autor como muchos de sus lectores vivimos en aquel 11 de septiembre del 2001 —virtual o físicamente— la tragedia que se narra y las nefastas consecuencias que ocasionó a nivel internacional. Artistas de distintas disciplinas han dado cuenta del hecho. Por ello el trabajo de puesta en escena supone para el autor un reto mayor: cómo abordarlo desde otro ángulo en el que se pueda enunciar lo innombrable. El autor se distancia del tópico cliché que hemos encontrado en novelas y películas, esto es, resaltar la vida de las víctimas ya idealizadas, y la de sus familiares, desde un agigantado sentido de drama épico.

El tono del narrador baja sus decibeles y recurre a la sobriedad, para hurgar en la minucia, tanto cuando se trata de personajes famosos como Osama bin Laden o George W. Bush, como al representar seres anónimos

que en ocasiones alcanzaron el protagonismo de los anteriores. En la narración de los hechos, se detiene en razones y sinrazones, y cuestiona la victimización sistemática que sirvió para beneficio político y comercial, así como el fetichismo generado por la búsqueda de los restos de aquellos que se evaporaron en la pira demoledora en que se convirtió el World Trade Center.

Szichman reflexiona en torno a la satanización de quienes llevaron a término el estallido de los aviones comerciales; revisa sus razones últimas y nos advierte que, como seres humanos, todos estamos conformados por aquello que delineó nuestro perfil interior. El narrador explica, al referirse a los piratas aéreos: “La furia de todos ellos, una furia incubada en siglos de frustración, apaciguada en cinco rezos diarios, propulsada por la injusticia, atenuada por escasos momentos de ternura y espoleada por la aflicción, por la eterna aflicción, movería edificios enormes, dispararía hasta sus cimientos. Sus vidas se disolverían en un instante sin dolor, como si nunca hubieran existido”. Igualmente, reconoce la manipulación de la que fueron objeto los familiares que, de manera inadvertida, desdibujaban el rostro real de sus muertos para reconstruir uno a la medida de sus nostalgias. Al referirse a la protagonista, madre de dos víctimas, explica el narrador: “Comenzó a frecuentar un grupo de familiares de víctimas tratando de mostrar compasión, pero ya a los pocos días descubrió que los muertos de todos esos familiares se habían hecho más buenos gracias a la muerte”.

La interpretación de esta monumental tragedia, llevada de la mano de una prosa impecable, es uno de los grandes aciertos de Szichman. Personajes y hechos pasan por el filtro de las motivaciones explícitas y soterradas que explican de manera distinta acciones y reacciones. Por ejemplo, abunda en la inestabilidad material de las torres desde su diseño y construcción. Cuando fueron calificadas como las más grandes del mundo, los dispositivos de seguridad habían hecho alarde de una fortaleza que sugería al mismo tiempo la precariedad de los dos monstruos de concreto. La simulación era el tácito lema a seguir por autoridades y agencias comerciales que veían exclusivamente sus beneficios, ignorando los de la colectividad.

Se hace referencia al alambicado sistema que ofrecía el FBI para confirmar la seguridad máxima nacional. La realidad que se puso al descubierto después del atentado fue otra: constantes errores por parte de los encargados de la supervisión de los aeropuertos, omisiones a gran escala, advertencias en las que se anunciaba claramente

la próxima emergencia nacional fueron insuficientes y hasta ignoradas con premeditación por la agencia: “Tantas cosas podrían haber salido mal. En primer lugar estaban los controles de seguridad en los aeropuertos. ¿Cómo harían los diecinueve miembros de Al-Qaeda para atravesarlos? Pues de la manera más inepta posible. Las sirenas de alarma se activaron a cada paso, lejos de causar aprensión, facilitaron el operativo. Los seres atolondrados suelen despertar menos sospechas que quienes se pasan de vivos”, señala el narrador. La presencia del personaje Patrick Cassidy, exfuncionario del FBI que había sido retirado de su cargo, al que a último momento se le asigna la seguridad de buena parte del World Trade Center, confirma la laxitud con la que habían sido recibidas las señales de alarma de un próximo ataque a las torres. A las críticas del sistema de seguridad se suman las del poder, la fría y premeditada violencia, el fanatismo religioso, los mesianismos ancestrales.

La polifonía de voces que encontramos en *La región vacía* brinda un panorama totalizador donde lo humano y sus meandros más profundos se yerguen como única excusa, o razón última posible. La estructura novelística es como un gran collage en el que convergen los hechos, sus ejecutores, las víctimas, y ese “día después” en el que autoridades e individuos ignoraban cómo enfrentar el vacío al que habían sido empujados.

En este *impasse* que se prolonga a lo largo de toda la novela brotan sus dos protagonistas: Marcia, madre de dos ejecutivos que mueren dentro de la Torre Norte, y Jeremiah, periodista que cubrirá las calamitosas secuelas de la destrucción de las torres. Sus dramas se entretrejen con ese otro macrodrama. La afición de Marcia a la composición de collages la convierte en el espejo de ese collage mayor que es la novela. Ella utiliza materiales variados para sus obras: recortes de revistas, fotografías, trozos de tela y pinturas. El novelista recurrirá igualmente a muy diversos escenarios, y a un número importante de miradas: la mesiánica de bin Laden, la insegura de Bush, la sufriente de Marcia y la impersonal de Jeremiah, como una suerte de llamado a la reflexión sobre la verdad última de los acontecimientos.

No se pretende justificar lo sucedido. La novela viene a ser un ejercicio de comprensión que le permite a su autor reescribir una historia para entenderla como parte constitutiva del mundo. Si bien la muerte es el desenlace para algunos de los personajes que habitan la novela, también en sus páginas se da la bienvenida a la vida que, sin alardes, es aceptada como una bendición. De allí que la cotidianidad emerja inevitablemente al mostrarnos,

en ese gran collage, sucesos en apariencia banales que se convierten en el guiño de su autor para suavizar el tono dramático que el hecho posee. Veremos entonces la visita de Marcia a su tío Augustus, dramaturgo venido a menos, que la invita a la puesta en escena de una obra teatral donde el absurdo se hace presente. La obra se había representado durante años sin modificación alguna, aunque el tío aseguraba siempre que se trataba de una obra flamante. Y su título, *La luciérnaga*, no coincidía con un guion en el que jamás se mencionaba al insecto. Sin embargo, para el tío toda justificación era posible al señalar que se trataba “de una obra de vanguardia”.

El énfasis en el histrionismo, que ya se ha visto en otras novelas de Szichman, como *Eros y la doncella*, se repite en *La región vacía*. Así lo vemos en la extraordinaria escena en la que bin Laden señala con los dedos el número de los impactos de los aviones en el atentado milimétricamente organizado por él. El arrobamiento con el que el jefe de Al-Qaeda va contando las embestidas de los aviones presagia la razón final de sus motivaciones: eliminar el poder hegemónico de Estados Unidos; una tarea que asume como encargo divino.

La calidad argumental de la novela va de la mano de una esmerada prosa que evita dramatismos o tonos sensacionalistas.

La narrativa de Mario Szichman se ha ubicado en dos vertientes: una inicial, donde se rescatan las raíces judías de su autor y la experiencia que ese pueblo ha vivido en tierras latinoamericanas después del exilio europeo; allí encontramos a *Los judíos del mar dulce*, publicada en 1971 y reeditada en 2013 y *A las 20:25 la Señora pasó a la inmortalidad* (1981, 2012). La otra, aún más prolífica, se ubica en la narrativa histórica. Desde *Los papeles de Miranda*, que sale a la luz en el 2000, pasando por *Las dos muertes del general Bolívar* (2004, 2012) y *Los años de la guerra a muerte* (2007, 2013) y concluyendo con la reciente publicación de *Eros y la doncella* (2013), en la que pone en escena los demenciales años de la Revolución Francesa.

La palabra de Szichman tiene la medida de quien conoce de cicatrices, abandonos y también de hallazgos felices, por ello la belleza deviene en ahínco, en énfasis inevitable. La capacidad del autor de encarnarse en sus personajes y reproducir la sensibilidad que los caracteriza es realmente magistral. La nitidez de la tristeza o el fervor de la alegría se explayan en sus páginas para ofrecernos historias saturadas de claroscuros tal como lo es, ya sabemos, la vida. ■

Guadalupe Isabel Carrillo Torea (Venezuela)

delaurbe

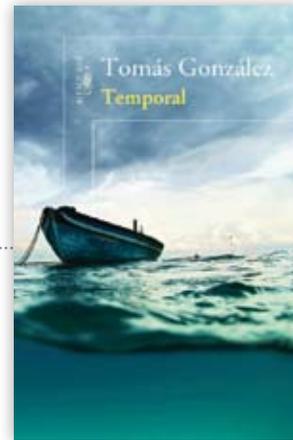
Periodismo universitario para la **ciudad**

Facultad de Comunicaciones
Universidad de Antioquia

<http://delaurbe.udea.edu.co/>
@Delaurbe

Calle 67 No. 53-108. Bloque 12 - 122
Teléfono: 2195912
Medellín - Colombia

Temporal: padre admirado, padre odiado



Temporal
Tomás González
Anagrama
Bogotá, 2013
168 p.

La parodia del título de esta reseña se podría justificar si decimos que negocio, admiración (extinguida) y sobre todo odio por el padre es lo que contiene *Temporal*, la última novela del señor Tomás González. A modo de ejemplo, esto es lo que ha experimentado uno de los hijos, Javier, en torno a su emprendedor padre: “La admiración que alguna vez sintió por él —única forma de amor que el viejo al final hizo posible— había desaparecido hacía ya mucho tiempo” (78). Porque si hay algo que caracteriza esta última novela de González es que nos muestra de manera descarnada y sin tapujos lo insoportable que pueden llegar a ser ciertos padres, ciertos patriarcas que consideran que “el aguardiente antioqueño es el mejor” (132), e insoportables por mandones, mujeriegos, déspotas, groseros y mal hablados; características todas ellas propias del padre de *Temporal*.

La historia es simple y sencilla, tan sencilla como la prosa de González y como la estructura de la novela: un padre y sus dos mellizos salen a alta mar a pescar para poder traer la comida marina que servirá para llenar las barrigas de los turistas pobres que llegan a Tolú. Y ya desde el inicio no pinta bien la cosa porque con

respecto a Mario, el otro mellizo, se dice: "A pesar del frío de la hora, Mario iba sin camisa. El calor del rencor hacia su padre le bastaba" (11). Así que mala cosa salir a pescar, en una lancha con un padre que uno odia y al que por ahí derecho se quiere matar. Pero afortunadamente para Mario, con Javier forma una pareja del rencor, una pareja unida sobre la base de ese odio hacia el padre. Y si bien Mario es más parecido al papá en los niveles de la agresividad, Javier es el polo opuesto aunque tampoco es el hermano lambón que simula un falso amor por el padre odiado. No. Su nivel de rencor es igual al de Mario pero su agresividad pareciera estar mejor dirigida o tal vez mejor sublimada, como dirían los psicoanalistas. Entre su inclinación por la lectura y su afición por la marihuana, todo esto le da un aire de hombre tranquilo y sensato. De hecho, es él quien hacia el final toma partido por la salida civilizada en la tragedia que Mario desea para el padre pero que Javier bien sabe abortar.

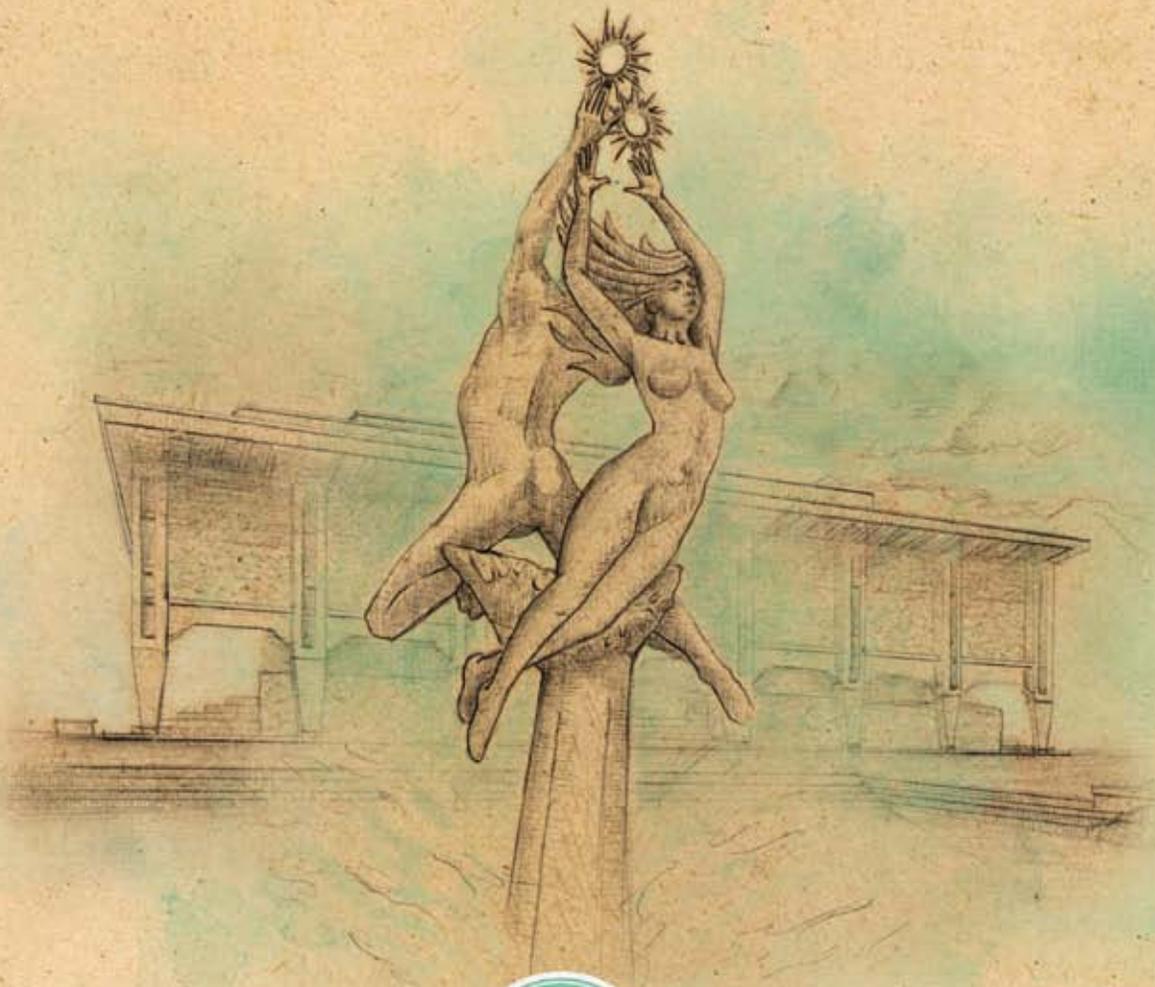
El relato se intercala con una serie de monólogos de los turistas que podrían ser la parte floja de la novela pero que a la vez son los que hablan de una temática que tal vez no se ha explorado mucho en la literatura colombiana: la que tiene que ver con los estudios de turismo. Habría que empezar por decir que Colombia no es un destino turístico masificado (afortunadamente) y que lo único que tenemos como emblema es el Mónaco colombiano, es decir, Cartagena. O mejor, la ciudad antigua de Cartagena y Bocagrande, porque más allá hay que parar de contar, ya que el resto, es decir, el otro gueto, es como pasar de Mónaco a una favela africana.

Con una mirada aguda y etnográfica, el narrador da cuenta de los monólogos de los turistas, que dicen mucho de ese destino para familias pobres que es Tolú. Esto es lo que dice una resignada hija de vecino: "Yo me llamo Johanna. Vine con Ricardo, mi novio, que había prometido llevarme a Cartagena, pero no le alcanzó la plata para tanto, porque Cartagena es para el jet set, dice él, no hay plata que alcance, y aquí estamos" (83). Y en esa serie de monólogos y de narración omnisciente, la novela nos va dando cuenta de un universo variado pero sobre todo de un universo del odio y del rencor: si bien los turistas llegan a Tolú a conseguir su parte de la felicidad una vez al año (beber aguardiente, fumar marihuana, consumir cocaína, comer pescado, tirarse cual morsas en la playa), el padre los ve como simples niños demandantes a quienes hay que complacer, pero todo ello hecho con desgano. Y no falta el turista que exige con justicia mejores condiciones en un hotel de mala

muerte pero al que *ipso facto* se le muestra la puerta para que se vaya a un mejor lugar (¡a Cartagena!), o el que quiere comprar el hotel y se enfrenta a ese padre antioqueño con ínfulas de negociante, que por supuesto va aumentando el precio del hotel dado el interés (falso) del supuesto comprador. Porque así parece que funcionan los negociantes paisas: el uno quiere vender pero no quiere vender, el otro no quiere comprar pero quiere comprar. Total que las actuaciones de ese padre hecho a sí mismo (esa especie de *self-made man* antioqueño en tierras inhóspitas y despreciadas de la Costa) no logran engañar a los mellizos que toda la vida han tenido que malvivir con él y por eso es que uno de ellos piensa a través de ese narrador omnisciente (*piensa* porque pocas veces hablan, a no ser para insultarse): "Su padre era un pobre diablo que se creía rey" (102).

El mar resulta ser también un escenario interesante para la novela. Si Rulfo tiene su desierto y Rivera su selva, González tiene su mar. Un mar que es una constante en su novelística, según títulos como *Primero estaba el mar* (novela con la cual el autor saltó a la palestra del reconocimiento literario), la colección de poemas *Manglares* o *La luz difícil*. El mar, cómo no, siempre ha fascinado por las buenas y por las malas razones. No en vano Jean Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1986), dice que el mar simboliza "una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte" (689). Esto se cumple perfectamente en la novela, ya que allí se juega con una tensión constante en torno a una muerte, a una tragedia familiar, a una situación límite. Y se podría decir que en la novelística de González ese principio y ese fin bíblicos se configuran parcialmente con dos de sus novelas: la ya mencionada *Primero estaba el mar* y ahora *Temporal*, donde el mar huele y sabe a muerte (aunque para los ingenuos turistas todavía sepa a bellos atardeceres). Y la muerte en *Temporal* es una muerte que se cierne de principio a fin, que se repite incesantemente. La última afirmación de la novela es más que significativa y alude precisamente a esa agobiante sensación del eterno retorno: "Fugaces en su eternidad, como todo lo demás, son las tormentas" (147). Y ya se sabe que después de la tormenta siempre llegan otras tormentas.■

Wilson Orozco (Colombia)



Memoria

Universidad de Antioquia: protagonista y testigo

Un recorrido multimedial por la historia de la
Alma Mater

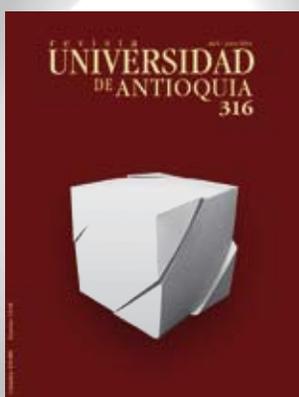
www.udea.edu.co/memoria





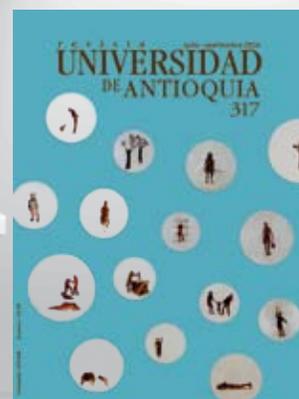
315

- * 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



316

- * Literatura ecuatoriana
- * Especial Octavio Paz
- * Entrevista: Carlos Gaviria Díaz
- * El incierto futuro del patrimonio edificado de Medellín
- * Esculturas de Alberto Uribe
- * Ben Hecht, el "Shakespeare de Hollywood"



Número anterior

317

- * Especial novela negra. Gusto, placer y crimen
- * ¿Es posible divulgar la ciencia?
- * El triste declive del cero a la izquierda. Oda a Robert Walser
- * Perfil: Alonso Sepúlveda. Carta astral de un escéptico
- * El Medellín futuro o el ángel del progreso
- * Cannes 2014. Un diario cinéfilo

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO

por sólo \$25.000 si eres estudiante.

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

Público General \$35.000. Valor ejemplar \$10.000

www.udea.edu.co/revistaudea

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

ISSN 0120-2367

