

r e v i s t a

enero - marzo 2015

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 319

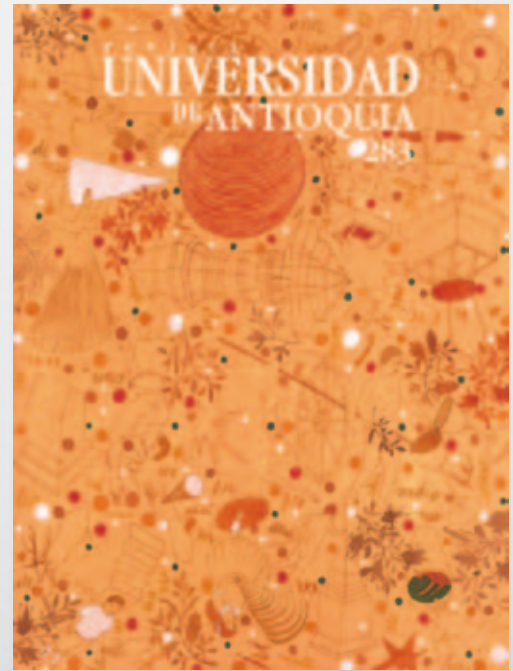


Colombia: \$10.000 Exterior: US 20

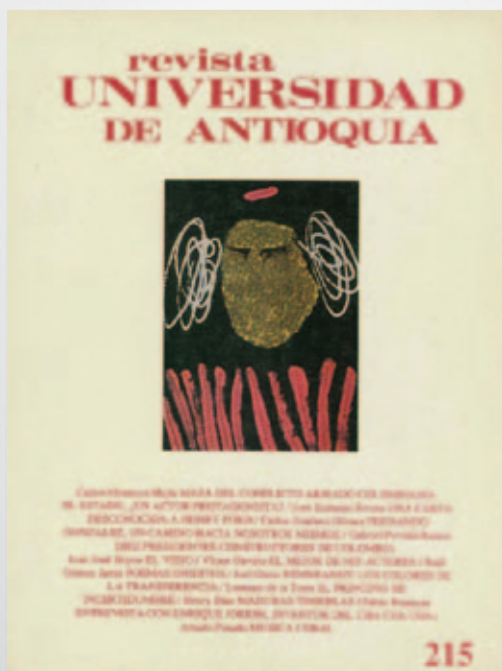
Colombia: \$10.000 Exterior: US 20



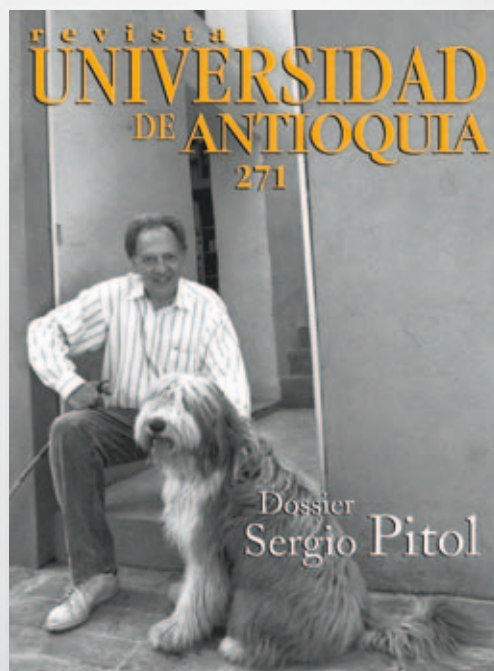
NÚMERO 161
JULIO-DICIEMBRE
1965



NÚMERO 283
ENERO-MARZO
2006



NÚMERO 215
ENERO-MARZO
1989



NÚMERO 271
ENERO-MARZO
2003

revista
**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1935 - 2015
80 años

Contenido 319

ENERO - MARZO 2015



Portada
Jugando ajedrez (1951)



4 MINÚSCULAS



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Especial Estanislao Zuleta • 80 años

18 Solo una voz
Carlos Vásquez

20 Mi padre, retrato a contraluz
José Zuleta Ortiz

24

Sobre la guerra
Estanislao Zuleta



26

Otelo o de los celos
Estanislao Zuleta

34

Edipo como drama del pensador
Estanislao Zuleta

44

Construir la vida, conquistar
la aceptación de la muerte
Alejandro López Carmona

53

El Estado en el pensamiento político
de Estanislao Zuleta
Pablo Andrés Malpica León

56

Habitar filosóficamente el mundo
Diana M. Suárez A. y Santiago Gutiérrez

61

La democracia como un horizonte
superior de posibilidades
Isabel Salazar

66

Teoría del sujeto y democracia
Daniela Cardona, Elizabeth Giraldo
y Vincent Restrepo

71

Recordando a Estanislao Zuleta
Boris De Greiff



77 **Cuento**
Ouija
Octavio Escobar Giraldo

83 **Ensayo**
Viajeros colombianos
Felipe Restrepo David
Cuando llueve en Ítaca
Peregrinación del origen
Aguas de negra piel

91 El nuevo estado de la nación
Lina María Aguirre Jaramillo

97 Aguirre, Abad y nosotros
Eduardo Escobar

EL SOMBRERO DE BEUYS

Plástica

105 Tras los rayos de la estrella
Sol Astrid Giraldo

109 Bienales de Arte Coltejer, también una
convergencia entre arte y tecnología
Isabel Restrepo Acevedo

FRAGMENTOS A SU IMÁN

116 **Arquitectura**
Un valle plantado de edificios
Luis Fernando González

LA MIRADA DE ULISES

125 **Cine**
Centenario de *El nacimiento de una nación*
Juan Carlos González A.

RESEÑAS

130 Humor a la carta
Emma Lucía Ardila

134 El tríptico de Pablo Montoya
Sergio Pérez

136 La casa en el barrio
Emma Lucía Ardila





REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

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

Director:
Elkin Restrepo
Asistente de dirección:
Janeth Posada Franco
Diseñadora:
Luisa Santa
Auxiliar administrativa:
Diego Fernando Castañeda Vergara
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: canjeydonacionbiblioteca@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



Amor mortal

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Casi nada queda del muro que separó a Berlín en dos mitades durante veintiocho años. En el último aniversario de su caída tuvieron que recordarlo marcando su traza con globos luminosos. Estos fueron liberados al mismo tiempo y la barrera se esfumó en el frío aire de la noche del nueve de noviembre. Pero quedan todavía unos pocos tramos en pie, de los cuales el más largo es la llamada East Side Gallery. La “galería del lado oriental” mide un kilómetro y trescientos metros, y se extiende sobre la ribera del río Spree desde el puente Oberbaum hacia el noroccidente. Toma el nombre de “galería” porque tras la caída del muro, en 1989, se le propuso para que sirviera como un largo lienzo sobre el que decenas de artistas pintarían sus obras al aire libre. La iniciativa nació de la reunificación entre las dos asociaciones de artistas más importantes del este y el oeste de la ciudad.

Y se le llama “del lado oriental” porque este tramo de pared no era propiamente el que se veía desde Berlín occidental y que el mundo conocía como

el Muro, sino que era parte de lo que se llamaba el *hinterlandmauer*, es decir, la parte interior de la franja de la muerte. El Muro de Berlín era en realidad una zona protegida por dos muros, y los habitantes del este veían únicamente el *hinterlandmauer*. Mirado desde esa parte de la ciudad, detrás del *hinterlandmauer* estaba una zona de arena con cercas electrificadas, obstáculos antitanques, perros bravos, un tendido de punzones de hierro llamado por los occidentales el “césped de Stalin” y, finalmente, sí, el Muro, a cuyos pies murieron muchos de los que arriesgaron su vida para cruzarlo, baleados por los soldados del este.

Alguien que haya visitado Berlín se preguntará en qué parte estaba el Muro principal, si detrás de la East Side Gallery hay escasos treinta metros antes de llegar a las aguas del Spree. Esto se explica porque en esa zona el río remplazaba al Muro. Es decir, allí no había Muro con mayúscula sino el *hinterlandmauer* solamente, de modo que los berlineses orientales no pudieran acceder al río y cruzarlo para escapar al lado occidental de la ciudad. Aun cuando la East Side Gallery no sea parte del Muro original, esta se ha convertido en un ícono de la antigua división y sus pinturas en un símbolo de la libertad de expresión, pues en tiempos de la RDA era imposible que alguno de sus ciudadanos se atreviera a rayar siquiera en esa pared que debía permanecer intocada, por orden de las autoridades.

Se invitó pues, en 1990, a 105 artistas para que hicieran

sus obras en un espacio de un poco más de diez metros de muro cada uno. Una vez terminados, algunos de estos murales le dieron la vuelta al mundo. Entre ellos quizá el más famoso sea el del artista ruso Dmitri Vrubel, que reproduce el beso que se dieron el dirigente soviético Leonidas Braznev y el gobernante máximo de la República Democrática Alemana Erick Honecker. La pintura lleva escrito un texto en ruso traducido al alemán: “Dios mío, ayúdame a sobrevivir a este amor mortal”. Se dice que aunque el beso se atenía a las costumbres socialistas, el muy alemán Honecker se sobreactuó en esta muestra exagerada de cariño político.

Con los años los murales se fueron deteriorando, no solo porque estaban al sol y al agua lo cual era obvio y se esperaba, sino porque el *hinterlandmauer* estaba hecho del material más barato posible. Más que la pintura al fresco en sí misma, lo que se dañó fue el soporte, sin considerar los grafitis espontáneos que muchos pintaron sobre las mismas obras, pues la gente siempre ha podido acercarse a ellas sin ningún tipo de obstáculo. De ahí que en el año 2009 se decidiera restaurar el muro y llamar de nuevo a los artistas para que repintaran sus obras. De los artistas originales, algunos estaban muertos y otros se rehusaron a hacerlo, pero la mayoría volvió con sus brochas al lugar en el que habían pintado veinte años atrás.

Superado el problema del deterioro, la verdadera amenaza de esta galería a cielo abierto

es la modernización de la ciudad. En 2006 se acordó mover cuarenta metros de muro hacia la punta occidental para construir un escenario de conciertos, como una excepción que fue de alguna manera tolerada por los berlineses. Sin embargo, este kilómetro largo de tierra en la ribera del Spree se ha ido convirtiendo en uno de los lugares más cotizados de la ciudad y por lo tanto de los más apetecidos por las constructoras. Y aunque cueste crearlo, a Berlín le es difícil negarse a sus ofertas millonarias debido a la bancarrota que padece. La oposición de los ciudadanos a la urbanización de la ribera del Spree se ha hecho sentir, pero en el 2013 se perdió la primera batalla, cuando una empresa de construcción logró retirar veintitrés metros de muro para el acceso a su nuevo edificio de apartamentos de lujo, ubicado entre el muro y el río.

Aunque este edificio es por ahora el único, es muy probable que en diez o veinte años toda esta ribera del Spree, hoy casi del todo baldía, esté completamente urbanizada con este tipo de construcciones. Por lo que pudiera pasar, un famoso museo de Londres ofreció comprar el muro, pero es difícil que la ciudad renuncie a este monumento único que visitan más de tres millones de turistas al año. Lo más seguro es que en un futuro cercano coexistan los edificios con el viejo *hinterlandmauer*, como símbolo ya no solo de la infame historia reciente del país, sino también de la pujanza de una ciudad que está llamada a ser la capital de Europa. ■

agromena@gmail.com



Entre dos impulsos

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

En nuestra interminable necesidad de simplificar el mundo para que nos perturbe lo menos posible, los humanos hemos creado constantemente dicotomías sobre nuestra naturaleza, construyendo sociedades sobre las creencias que surgen de esa oposición. Pero esa aceptación no es fija, ni en el tiempo ni en el espacio. Una época negará lo que la anterior exaltaba, una sociedad practicará lo que su vecina, en este relativamente pequeño planeta llamado Tierra, abominará. Y así, oscilantes como un metrónomo, pero mucho menos precisos, pasamos de la exaltación del espíritu a la adoración del cuerpo, de las preocupaciones por lo temporal a la obsesión con lo eterno, del idealismo al pragmatismo, *ad infinitum*. Aun así, existe una constante, y es que solemos plantear tanto el ataque a la creencia opuesta como la defensa de la creencia que sí aceptamos a partir de la más maniquea de las divisiones: aquella entre “lo que está bien”

y “lo que está mal”. Pero el hecho mismo de que imagine-mos que “el mal” puede existir de forma absoluta, con total independencia de circunstancias e interpretaciones, lleva a una curiosa deducción: quizás el impulso más característico de la naturaleza humana no consiste en nada más que en negar y rechazar siempre una parte de nuestra propia naturaleza. Y eso es tan absurdo como pensar que una moneda puede seguir siendo una moneda si le falta uno de sus lados.

Podemos encontrar una muestra de lo anterior en los que fueron quizá los más polémicos conceptos de Freud: la pulsión de vida y la pulsión de muerte, impulsos asociados más tarde a los dioses griegos Eros y Tanatos. El primero nos lleva a proteger la vida y a construir unidades cada vez mayores, y el otro a la desintegración, a querer que la vida regrese a un estado inorgánico, a la quietud de la nada. Es decir, Tanatos se encarga de desintegrar esas mismas unidades que Eros forma. Luego de que Freud hablara de ellos, la existencia del primero fue fácilmente aceptada. Después de todo, Eros es un impulso que nos lleva a querer preservar la vida y nos conduce a unirnos en parejas y en comunidades, así como a protegernos. Más dificultades tuvo Freud para lograr que se aceptara la existencia del segundo. No en vano, en *El malestar en la cultura* (1930) dijo: “La aceptación del instinto de muerte o de destrucción ha despertado resistencia aun en círculos analíticos; sé que muchos prefieren atribuir todo

lo que en el amor parece peligroso y hostil a una bipolaridad primordial inherente a la esencia del amor mismo”.¹

El que Freud mencione al amor como punto de fricción para la aceptación del impulso de muerte no es casual. Él creía que raramente —“o quizá nunca”, dice— alguno de los impulsos funciona de forma independiente, pues lo frecuente es que se amalgamen. Por tanto la identificación total del amor y el sexo consentido con Eros, o de la guerra y la violación con Tanatos, resulta por completo inexacta si se piensa con detalle. ¿Qué pasaría con un amor que fuera solo Eros? Lo más probable es que al final los amantes morirían de hambre, pegados como dos siameses, pues sin un impulso que llevase a la disolución de lo unitario, que permitiera que la organicidad de esa pareja “muera” por momentos, los amantes no podrían separarse luego del acto sexual, no serían capaces de disolver la unión y recuperar su identidad. Así, gracias a Tanatos pueden separarse temporalmente y gracias a Eros volverse a unir al terminar el día. Pero un mundo sin Tanatos no solo sería un mundo donde sería imposible tener más de una pareja sexual en la vida, sino que también sería un mundo sin heroísmo: si solo tuviéramos un impulso que nos llevara a preservar la vida, ¿qué fuerza sobre la Tierra sería capaz de hacernos entrar en un edificio en llamas para rescatar a un niño en peligro? Porque, si bien Eros puede impulsar al rescate de ese niño, es Tanatos el que permite que se realice, pues ya

desde antes de entrar al edificio una parte del héroe ha aceptado —e incluso deseado inconscientemente— la posibilidad de su propia muerte.

Y esto funciona también en el sentido opuesto. En el sadismo, dice Freud, hay una “amalgama particularmente sólida entre el impulso amoroso y el instinto de destrucción”, pues allí el impulso de muerte “desvía a su manera y conveniencia el fin erótico”. A ello podemos añadir que, como Eros no busca sólo la unidad con los otros, sino también la propia unidad, las divisiones facilistas se complican cuando ambas exigencias de unidad entran en conflicto. Como dice Freud, el impulso de muerte es puesto con frecuencia al servicio de Eros para que un ser destruya “algo exterior, animado o inanimado, en lugar de destruirse a sí mismo”. Un caso paradigmático es el de los abusadores sexuales que fueron víctimas de abuso, a su vez, cuando eran niños. Con sus crímenes ellos recrean su propia experiencia infantil, pero desde una posición de control, lo que les permite temporalmente recuperar esa noción de unidad interna que su traumática experiencia en la niñez rompió. Así que aunque sus acciones sean el culmen de lo destructivo y criminal, puede argumentarse que la demanda de unidad personal de la que surgen proviene, en última instancia, de Eros. Igualmente en las guerras resulta evidente el impulso tanático, pero si uno decide no quedarse en lo obvio, se vuelve forzoso admitir que también está presente lo erótico. ¿No se suelen justificar acaso

los ataques a otras naciones en el amor a la propia nación? ¿Y la represión sobre los opositores internos no se defiende a partir de representarlos como una amenaza para la unidad y la supervivencia de la comunidad? Incluso los excesos más grandes del nazismo tuvieron un componente erótico, lo que facilita entender por qué tanta gente cayó bajo su influjo y se prestó a ser su cómplice, pues los nazis invocaron ante el pueblo alemán el amor a la patria para que sus horrendos crímenes contra las poblaciones minoritarias fueran aceptados como “cura necesaria” para fortalecer a la nación.

De hecho, si uno hace una analogía y piensa en el aparato psíquico —inconsciente, pre-consciente y consciente— como un motor electromagnético, podría considerar a Eros y Tanatos como los imanes que mueven la dínamo del motor. Así, si nuestros pensamientos, emociones y acciones son el resultado final de ese aparato, los impulsos son la energía que permite encenderlo y mantenerlo funcionando. Y como una dínamo no puede moverse con un solo imán, la carencia de Tanatos llevaría, paradójicamente, a la inmovilidad y destrucción que ese mismo impulso busca. Por otra parte, sin él tendríamos mucha menos fantasía y creatividad, pues no tendríamos que sublimar nuestro lado menos aceptado. Dado que, además de todo lo anterior, Tanatos también interviene en el amor y el sexo para que estos puedan vivirse de una forma que nos permita sobrevivir, si este impulso fuera una persona habría que catalogarla como

alguien muy modesto, o muy inseguro, pues ha dejado que Eros se lleve todos los créditos por las cosas agradables de la vida y ha asumido toda la responsabilidad por las desagradables, dejando que los excesos del impulso de vida permanezcan tras un velo, lo que resulta muy conveniente para quienes prefieren ver el mundo en blanco y negro, olvidándose de todos los otros colores. En su discreción, bien recuerda el impulso de muerte al dios del que toma su nombre, pues en la mitología griega Tanatos es el dios de la muerte no violenta, por enfermedad o vejez, y se parece a su hermano gemelo Hipnos, dios del sueño, en que ambos se acercan lentamente y en silencio a los hombres y mujeres, para luego tocarlos suavemente, acariciándolos, hasta que estos se duermen o mueren. Así, los dos hijos de la diosa Nix y el dios Erebos (la Noche y la Oscuridad) nos seducen en lugar de forzarnos, para que cerremos los ojos y entremos momentáneamente al lado oscuro de la existencia, sin el cual el exceso de luz de una permanente vigilia se volvería del todo insoportable y nos arrastraría, de forma inevitable, a la locura. ■

agarlon@hotmail.com

Notas

¹ Todas las citas son tomadas de *El malestar en la cultura* (Uruguay: Consejo de Formación en Educación, s.f., pp. 47 y 48. En línea: http://www.dfpd.edu.uy/ffd/rocha/m_apoyo/2/sig_freud_el_malestar_cult.pdf).



Desacelerar

LUIS FERNANDO MEJÍA

La quietud y el movimiento son dos conceptos que se necesitan. El uno se explica por el otro; son igual de relevantes. Sin embargo, esta es pura teoría ya vieja. En la práctica reciente, el movimiento constante, la celeridad y la competencia han esclavizado la calma, el sosiego y se ha desprestigiado la inacción o la lentitud, sin importar que Esopo, en el 600 a.C., haya puesto a ganar a la tortuga frente a la liebre en una larga prueba.

Se hunde a fondo el acelerador del tiempo, con los más variados pretextos y burocráticos objetivos estratégicos, a costa de incomodar brutalmente a los seres humanos.

Ni los hombres ni las mujeres nacieron para correr, si acaso para caminar. Pero resulta que ahora no alcanzan las razonables 24 horas del día para hacer todas las tareas y “vueltas” que se les imponen a las pobres personas aunque no estén en edad de laborar.

Niños envueltos o corriendo en la madrugada para la guardería, adultos con infantes apresurados para lograr clases de

natación, música, fútbol y artes plásticas luego de la jornada escolar; y las mismas carreras los sábados y los domingos con el loable propósito de formar hijos casi perfectos y exitosos. Padres agobiados detrás de sus criaturas sin zafarse de sus propias y crecientes metas de trabajo asignadas por asfixiantes jefes y empresas. Y si queda un respiro, bienvenido sea el ocio, pero, se advierte, creativo. El ocio puro ya no se acepta, tal como lo define en su diccionario María Moliner: “situación de la persona que disfruta de su tiempo libre”, sin más. Ahora, en todos los momentos hay que producir, crear o, si no, se recibirá una buena carga de culpa, y florecerá otra alma en pena o aburrida.

Los pies se quedan cortos para alcanzar los atareados recorridos. No se entiende que el bípedo humano no es una gacela, ni un mico, ni un pájaro. Es un mamífero pesado sin alas que sigue usando el mismo paracaídas de siempre cuando sueña con volar, y que cuando se le ocurre correr termina exhausto y sudado, lo que no se presenta con los animales rápidos.

Se olvida que el ejemplar humano, en su proceso de gestación, vivió nueve meses muy quieto y tranquilo en el vientre de su madre y cuando nace no sale veloz para ninguna parte; por el contrario, hay que cargarlo y ayudarlo por largo tiempo hasta que se atreve a gatear torpemente.

Parece que desde que se diseñó el motor, imprimiendo velocidad a todos los procesos productivos, se fue imponiendo la idea de que las personas,

sin ninguna mejora evolutiva sustancial, se debían ajustar a la máquina inventada. Producir más en el menor tiempo posible está bien pensado para las máquinas, que si se estropean se botan, pero tal concepto se trasladó automáticamente a los individuos de músculos y huesos inalterados desde hace muchos siglos. Frente a la impetuosidad que puede imprimir un motor, los humanos son siempre unos minusválidos.

Los atletas más veloces, y más entrenados y profesionales, difícilmente recorren los cien metros planos en once segundos y, a veces, uno que otro supera este tiempo, pero a medida que se aumenta la distancia a transitar la velocidad disminuye significativamente, y cuando avanza la edad del deportista los tiempos tienden a medirse en minutos y horas.

Pero los atletas de oficio son una inmensa minoría, el resto de la humanidad dispone de dos piernas que difícilmente se levantan del piso y que terminan arrastrándose más temprano que tarde. Por supuesto, quedan las manos que, al usarlas para andar, no generan nada distinto a un gracioso y cansado gatear.

El bípedo humano no es, pues, veloz. Las máquinas con motor se pueden seguir desarrollando para producir muchos y mejores bienes y servicios, siempre y cuando no deformen o atrofien a la persona imponiéndole su vertiginoso ritmo. Cuando las máquinas aumenten la producción de cosas tangibles e intangibles, que lo hagan sin comprometer los ciclos naturales de los seres humanos, ya sean

trabajadores o consumidores. Una máquina, por sofisticada que sea, no se puede imponer a la esencia de la conducta humana.

Sin pausa, el ser humano queda sin posibilidades de pensar en su propia esencia, en su singularidad; sin oportunidades de salirse de la homogenización del rebaño e imponerse un paso conforme a su propio cuerpo, sentimientos y sueños. Con el sosiego, el cuerpo aprenderá qué lo hace saludable, los sentimientos se clarificarán genuinamente aunque parezcan extraños y los sueños se definirán como alcanzables o utópicos, aunque estos últimos sirvan solamente para fantasear antes de lograr un buen dormir.

La naturaleza entrega buenos ejemplos de las bondades de la quietud. Basta con ver un árbol que logra su altura, sus frutos y su belleza sin moverse de un punto. Basta observar el sosiego de las reses en un potrero concentradas en comer, descansar y dormir aunque estén presentes los toros. Naturalmente, los pájaros merecen toda la admiración por la rapidez y altura de su vuelo maravilloso, pero no se olvide que, aunque no reconocen un motor, están dotados de alas. ■

luis.mejia@udea.edu.co



Un viaje del corazón

ÁLVARO VÉLEZ

La historia comienza con algo de oscuridad y misterio: unas viñetas iniciales que parecen el recuerdo de algo, de un algo vago, olvidado; después nos vamos directamente a un ring de boxeo en donde los pugilistas parecen enfrentarse por minucias, como siempre parece que sucede en la mayoría de los combates de boxeo. Estamos en el inicio de *Come prima*, una novela gráfica de Lionel Papagalli, quien usa el seudónimo de Alfred (dibujante nacido en Francia en 1976), y desde esas primeras páginas ya muestra una contundencia, una cadencia y el buen manejo de la narración y el dibujo en cómic.

Come prima (que traduce “Como antes”, pero ha sido editado en español con el título original. Ediciones Salamandra, Barcelona, 2014) es la historia de dos hermanos, Fabio y Giovanni, quienes emprenden un viaje desde Francia hasta Italia. Fabio, un boxeador de medio pelo, dejó su hogar, en Italia, desde adolescente, y Giovanni ha decidido viajar

hasta Francia en busca de un reencuentro. La excusa para llevarse a su hermano mayor de vuelta a Italia es organizar la herencia tras la muerte de su padre, quien por cierto ha viajado con Giovanni, o por lo menos lo ha hecho lo que resta de él: una urna con sus cenizas.

La novela gráfica será entonces una especie de *roadcomic* (si es que el término se puede usar), una historieta de carretera en donde los dos hermanos, con la compañía de las cenizas de su padre y un perro, que luego recogerán en el camino, vivirán una suerte de situaciones en donde el misterio de la huida de Fabio, de la Italia de su infancia y adolescencia, se irá aclarando. Las diferencias del hermano mayor con su padre, por su simpatía con los camisas negras fascistas, la traición al sindicalismo y la orientación de izquierda del difunto padre, y los golpes que recibe Fabio de su progenitor, cuando el hijo le cuenta sobre su decisión de formar parte de las filas del Duce, configurarán parte del cuadro del pasado que apenas comienza a resolverse para sus protagonistas.

El Simca 500, en el que van desde Francia hasta Italia, se convertirá en el escenario de muchos de sus desencuentros en la carretera, pero también el pequeño automóvil y su recorrido servirán para que los lectores disfrutemos de los paisajes bellamente dibujados por Alfred: el paso de ciclistas por la carretera, la parada en la orilla de un lago, el cruce del ferrocarril, la estadía y el paso por algunos pueblos, posadas y bares al lado de la zigzagueante carretera, los

árboles, los campos cultivados, las nubes, los colores de cada ambiente y ruta por la que van los hermanos aparecen a los ojos del lector como otro personaje. Alfred también nos va contando algo de ese pasado que distancia a los hermanos con las conversaciones entre ambos, en donde vamos atando cabos, pero también con la irrupción cada tanto de secuencias de viñetas que nos muestran cuadros de ese pasado, de la infancia de Giovanni, de la adolescencia, de la aparente rebeldía y de la huida de Fabio.

Cada uno de los hermanos tiene algo que callar, o incluso que ocultar, pero poco a poco todo nos será develado. Viajamos con Fabio y Giovanni por su pasado y, obviamente, por su presente. La relación, que en un principio era muy tensa, terminará suavizándose con el correr de las horas, con la conversación entre dos hermanos que, al fin y al cabo, se quieren de verdad. La llegada nos deparará una última sorpresa, la posibilidad de Fabio de reconciliarse definitivamente con su pasado.

En *Come prima* parece que su autor ha puesto toda la carne en el asador: un dibujo entrañable, que hace del viaje de carretera de los dos hermanos un disfrute para el lector; unos colores que aumentan las sensaciones de los que estamos leyendo; una narración íntima, serena, pero también dinámica, fuerte y contundente que muestra las profundas emociones que embargan a sus personajes, y un manejo del lenguaje de la historieta que nos hace ver y pensar el pasado y el presente de Fabio y Giovanni. Es una

historia, en todos los sentidos, muy bien lograda, no en vano *Come prima* fue premiada en 2014 como la mejor obra en el Festival Internacional de Cómics de Angulema (Francia), que es quizá el festival más importante de historietas en el mundo.

Fabio parece tener una última oportunidad para reconciliarse con su pasado; quizá lo logre porque al llegar a Italia ya es muy diferente al Fabio que partió de Francia. En parte, de eso se trata el viaje, porque, como sabemos, no solo se trata de cambiar de un sitio a otro. Esa es la sensación que se tiene cuando se lee la última viñeta y se cierra el libro de *Come prima*: no solo ha sido un viaje de Francia a Italia, también ha sido sobre todo un viaje del corazón. **U**

truchafrita@gmail.com



Lenguas

PALOMA PÉREZ SASTRE

La pasada noche de brujas, asomados a la ventana del segundo piso, observábamos la llegada de un animado grupo de jóvenes a la fiesta de disfraces de la casa de al lado. Después de detallar cada uno de los variados y coloridos ropajes, advertimos que los muchachos venían hablando en inglés. Comentábamos este hecho con extrañeza, cuando Alicia, mi nieta de tres años y medio, explicó: “Disfrazaron la lengua”. La perplejidad es la reacción que acompaña esas salidas geniales de los niños. Encierran una sabiduría proveniente de una región pura y misteriosa; una verdad insólita e iluminadora, ajena a la información y la experiencia.

La Biblia le atribuye a la soberbia del hombre el origen de las lenguas. Después del diluvio, los hombres, convencidos del poder de la asociación, pretendían alcanzar el cielo construyendo una torre. Entonces Dios les confundió la lengua y tuvieron que abandonar el proyecto y desperdigarse por el mundo.

revista
**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

 www.udea.edu.co/revistaudea

 /revistaudea

 @revistaudea

Suscríbete
CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO
 revistaudea@udea.edu.co

Duro castigo, cándida solución (propia de los que creen poder controlarlo todo), pues diversificar los idiomas no significó la abolición del lenguaje mismo, el don de la comunicación. Eso habría equivalido a extirpar el alma, la misma esencia de la especie.

Encontré en un blog un mito *banta*, en el que coinciden el origen del lenguaje y el origen de los males. En un principio los humanos no necesitaban el lenguaje porque eran transparentes y podían verse sus mutuos *pashka* (que significa alma y mente a la vez). Bastaba mirarse para compartir pensamientos, sentimientos, gustos, necesidades. Esto dejaba por fuera la posibilidad del secreto y, por tanto, excluida la desconfianza. Pero, como consecuencia de terribles sucesos protagonizados por una pareja de jóvenes,¹ aparecieron los *chuub-baká*, los cuatro pecados que originaron el dolor humano: el odio, la crueldad, la traición y la venganza. Invasidos por la desconfianza, el miedo y el sufrimiento, los humanos no podían soportar la presencia de otro, y tuvieron que esconderse y desperdigarse por el mundo. El dios se compadeció y les concedió la capacidad de ocultar su *pashka*. Entonces, no siendo ya transparentes, el dios creó el lenguaje para que pudieran volver a trabajar y vivir en comunidad. Pero llegaron la mentira, la hipocresía, la impostura, la adulación.

Los mitos explican el origen de aquello que hace posible la diversidad de las lenguas; esa pérdida irreparable de un signo único y total, ese corte por

el que se nos escapa el sentido. Las palabras tienen una estaca incrustada en su puro centro. Nada nos faltaba hasta que vinieron el significado y el significante a dividirnos: la cosa misma y su vestido, o su piel. Pero también es verdad que de ese tajo surge la fuente de la metáfora y la posibilidad misma de intuir la metáfora. Disfrazar la lengua es vestir el espíritu de color, juego y poesía. Hablar una lengua es investirse de su espíritu. Tengo una amiga alemana que dice que cuando habla en español es otra: abierta, espontánea, alegre, expresiva; muy distinta a la alemana que tiende a la melancolía. Tal vez por eso eligió estudiar filología hispánica en Madrid y trabajar en la DW Latinoamérica.

Vestimos y desvestimos la existencia incluso cuando dormimos. Las lenguas nos dividen y nos incomunican, pero también cantan, acarician, saborean, sienten, humedecen, curan, miman e inventan. Y quizás sean las lenguas de los poetas y las de los niños las más llamadas a aliviar la herida original; quizás sea esa su paciente y necesaria misión de todos los días: tejer vestidos sublimes y nuevos. Esos que no ocultan la desnudez del vacío, sino que la visten para salir a la calle. Quizás sea esta la única manera de cumplir el sueño de Babel de alcanzar el cielo. ■

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

Notas

¹ <http://poetaquejugovideojuegos.wordpress.com/2011/10/25/elorigendellenguaje/>



Las revistas culturales

LUIS FERNANDO AFANADOR

“Actualidad de las revistas literarias en Colombia”: así se titulaba una mesa redonda en la que participé en noviembre de 2014 en la Biblioteca Nacional, en representación de la *Revista Universidad de Antioquia*. El evento hacía parte de un homenaje a la revista *Mito* y contó con la participación de los directores de *El Malpensante*, *Número*, *Arcadia* y *El Aleph*. Por razones que ya no importan, esa noche hablamos más de *Mito*, hablamos de otras cosas, pero no tocamos el tema para el cual habíamos sido convocados. Alguien dirá, no sin razón, que fue algo sintomático: no es muy claro el panorama de las revistas literarias hacia el futuro. De hecho, una de las allí presentes, la revista *Número*, cerró hace unos años por razones económicas y *El Malpensante* ha enviado recientemente un SOS a la comunidad cultural. *Arcadia*, a pesar de pertenecer a un emporio de revistas, mes a mes debe ganarse su permanencia en una dura batalla comercial. No es el

jardín de rosas que la gente se imagina. *El Aleph*, como *Puesto de combate*, inacabables, intermitentes y marginales, deben su sobrevivencia a la quijotesca personalidad de sus directores. La *Revista Universidad de Antioquia*, por su carácter institucional, tiene un presupuesto asegurado mientras dure la educación pública, tan golpeada en los últimos años y todavía con más duros golpes por venir.

Porque me interesa el tema y porque hay ciertos asuntos que no hay que dejar entre el tintero, quisiera dedicarle esta minúscula a lo que quise y no pude decir en aquella ocasión.



El 2 de febrero murió en Lausana, Suiza, la novelista y ensayista Helena Araújo, admirada amiga y colaboradora de nuestra Revista.



Sin duda, la revista *Mito* es un referente de las revistas culturales en Colombia. Es fácil ver ahora cuál fue su aporte: dio a conocer lo más significativo del quehacer cultural en Colombia y el mundo, aunque en esa época (1955-1962), *el mundo* se circunscribía a algunos países latinoamericanos y europeos. Sin embargo, más que su intención de ampliar el horizonte intelectual en un país parroquial, me parece que el gran legado de *Mito* fue su interés por pensar críticamente la sociedad colombiana. “Convertir una tierra amorfa y pestilente en una patria”, proclamaba su fundador, Jorge Gaitán Durán. *Mito* fue novedosa no tanto por traducir a Bataille, Sartre o el Marqués de Sade (la *Revista Universidad de Antioquia* publicó textos de André Breton y René Char, en 1944), sino por esos desgarradores testimonios campesinos de la violencia y la barbarie colombiana.

Tendemos a idealizar el pasado. ¿Tuvo *Mito* en su momento la resonancia que hoy le atribuimos? La dictadura de Rojas cerró *El Tiempo* y *El Espectador* pero no tuvo necesidad de cerrar la revista *Mito* y mucho menos de incendiarla. Este hecho me recuerda el texto que leyó J. M. Coetzee en la Universidad Central de Bogotá a propósito de la censura. Palabras más, palabras menos: él no fue censurado durante el *apartheid* de Sudáfrica porque el régimen consideró su literatura “muy intelectual” y por lo tanto no consideró necesario hacerlo. Sin embargo, como proclamaba una emisora cultural de aquella

época, no hay que menospreciar la influencia de “la inmensa minoría”. Con su tiraje de 2.000 ejemplares, pudo influir positivamente en la élite dirigente y pudo haber contribuido a la caída de la dictadura. Aunque eso es historia y por lo tanto conjetura; lo que me interesa es aterrizar en el presente para mirar el futuro de las revistas culturales, conforme lo dijimos.

¿Puede subsistir hoy en día en Colombia una revista que pretenda ser crítica de la sociedad? Aún más: ¿las hay? ¿Se necesitan las revistas impresas en la era del internet? Esas son las preguntas que se me quedaron en el tintero y trataré de responder sin la valiosa ayuda de los directores de las revistas mencionadas.

Al tratar de responder la primera pregunta es inevitable pensar en la revista *Número*, que alentó desde sus páginas —y desde sus foros— grandes debates nacionales. En mayor o en menor medida, las revistas mencionadas han continuado el legado de *Mito* de pensar la realidad colombiana. No son más *light* las revistas de ahora o lo son en la medida en que la sociedad se ha vuelto más *light*. Ya la cultura no tiene el prestigio que tenía antes y los medios masivos han logrado su cometido de igualarla con el entretenimiento. En ese proceso, la cultura, como actitud crítica, ha sido la gran damnificada. Pero no hay que ser apocalíptico o integrado, nos enseñó Umberto Eco. También ha habido cosas positivas, hechos de resistencia: las revistas culturales, buscando —y conquistando— un público

más amplio, utilizaron un lenguaje menos erudito, más periodístico, sin caer necesariamente en la banalidad. E hicieron formatos más ágiles y atractivos, en los que el elemento visual dejó de ser secundario. Hay que decirlo: el diseño de la revista *Mito* no solo era muy pobre sino una vil copia de la revista de Sartre, *Les Temps Modernes*.

No todo tiempo pasado fue mejor. Detrás de *Mito* hay también el mito —tercermundista, inevitablemente— del intelectual culto y pudiente que puede viajar a la gran metrópoli —París, en ese momento— y traer la cultura, traducirla. Ahora en Colombia ya no solo viaja la élite, también las clases medias y bajas, y hay cada vez más personas que leen en otros idiomas. La novedad, el esnobismo de tener primero el conocimiento, dejó de ser un valor, así como perdió fuerza la noción de “metrópoli cultural”. Y en la era de Internet, proclamar el privilegio del acceso a la información resulta ridículo. En ese nuevo contexto global, tener un criterio editorial —la información organizada—, como lo tenía *Mito*, como lo tenían las viejas revistas, sigue vigente y sigue siendo un elemento que marca la diferencia. Se dice que *Mito* era Jorge Gaitán Durán y por eso se acabó cuando él murió. Las buenas revistas culturales siguen asociadas al carisma y a la personalidad de sus directores. Se leen en la web pero derivan su prestigio del hecho de ser primero impresas. Al igual que los libros y los periódicos: en la era digital todavía se le rinde culto a lo

impreso. Así lo ratifican no solo los lectores sino los anunciantes: se paga más por la publicidad en el medio impreso. Se pide un artículo específico a una persona específica, se revisa, se paga. Cualquiera escribe en la red, no cualquiera escribe en una revista impresa. ¿Pero cómo seguir financiando ese rigor? El modelo económico del mecenazgo, de *Mito*, ha sido el de la revista *El Malpensante* y, por más esfuerzos que haya hecho, no ha conseguido cambiarlo. Los mecenas de *Número* se cansaron más rápido que los de *El Malpensante*. El modelo comercial de *Arcadia* limita la extensión de los artículos y lo ata a la coyuntura, que no es necesariamente un impedimento. El modelo institucional de la *Revista Universidad de Antioquia* —tan generosa en sus espacios y todavía tan hospitalaria del ensayo literario, la crítica de cine, el cuento, la poesía— tiene su talón de Aquiles en la distribución. El panorama es oscuro, prometedor y sobre todo impredecible, ¿pero qué actividad no lo es en los tiempos del capitalismo salvaje? ■

afanadorluis@outlook.com



Pequeño homenaje al jabón

EUFRASIO GUZMÁN MESA

En esto de conversar con los amigos hay cosas que me ponen a pensar; en esta ocasión fue la alegría de mi nuera mayor, Eulalia del Silencio, cuando recordó que es delicioso desprenderse, por agotamiento de la materia, de un jabón de mala calidad. Y pensé en el jabón con sus historias y sus tareas, desde el humilde y sedoso jabón de tierra hasta los más sofisticados productos de la cosmética, el arte de maquillar y ayudarse con todo, usando extractos de las semillas más escasas y las frutas exóticas, las cremas animales y vegetales, savias, un arroyo de destilación selvática, lo más extraño para algo tan cotidiano. Para saber, en últimas, que un jaboncito en la cárcel, hoy por hoy, es un tesoro, y que nuestros antepasados habitantes de estas tierras antes de Colón hace cinco siglos ya lo sacaban de la fruta del árbol de chumbimbo. Y eso es cosa elegante; como corresponde a los aportes de América a la cultura universal, le dimos el tomate, el aguacate

y el aceite de chumbimbo, y por si las moscas del hambre, le dimos papa. Entre otras cosas, el jabón de chumbimbo es tan delicado como aquel que obtenía Cleopatra, la reina de Egipto, de la leche de camellas o burras con la cual gustaba bañarse al modo de inmersión. Y en esto de sumergirse para el aseo, también las gentes de estas tierras americanas les dieron a los navegantes recién llegados ejemplo diario de hacerlo por lo menos tres veces en el agua. No digo que el jabón es producto americano, es la higiene la sal de la cultura humana.

El jabón tiene su historia, igual que la aguja y el hilo y

también el palillo mondadien-tes. Son historias que se hunden en el comienzo de la especie. Su origen, si lo comparamos con el fuego, es tan lejano como la ceniza y los huesos calcinados; se lo vio nacer al jabón de los residuos más humildes, la grasa que no disuelve en agua, el aceite emulsionado y revuelto con la misma ceniza o la cal. Siempre el noble jabón nace de la reacción química de una grasa con un elemento alcalino. Y no es grasa, que la queremos lejos de nuestro cuerpo, ni es dañino el jabón para la piel como los productos alcalinos. La soda cáustica y la cal disuelven casi todos los tejidos vivos, pero, paradójicamente,

depositados con cuidado en cantidades de grasa, la transforman en algo que ayuda a sacar la grasa indeseable y disolverla con el agua, y protege así los tejidos delicados de la vida. El primer triunfo de la química se dio de manera azarosa. Me encanta la química y cómo nos muestra que generalmente dos más dos no son cuatro; por ejemplo, dos partes de oxígeno con una de carbón, y tenemos agua que no sirve para respirar, ni para prender fogata, pero nos lava los cuerpos y hasta la conciencia. ■

tirtamo@hotmail.com



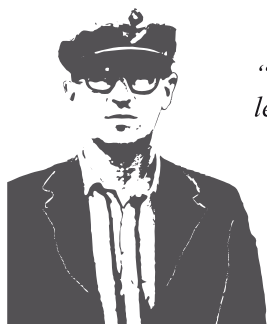
Si "... todo en el mundo existe para desembocar en un libro", según divaga Stéphane Mallarmé en "El libro, instrumento espiritual", ¿qué decir de una revista? *The Tatler* era un locutorio, *The Edinburgh Review*, donde se expresaron los románticos ingleses, ya se parecía más a un salón hecho para cruzar conversaciones misceláneas. "... menos que una religión y más que una secta", caracterizó Octavio Paz a *Sur*... Pero ¿qué es una revista? ¿Una máquina de guerra, una máquina de captura o una máquina deseante (Deleuze)? ¿Es una fiesta o una asamblea? ¿Un mirador y un observatorio, un síntoma multánime, un calendario, una "botella oscura" o un "Horizonte", para citar

a Cyril Connolly? ¿Cruce de caminos, bitácora, lavadero de pareceres, mesa de examen y de planchado, restirador y mesa de convivencia, Arca de Noé, antología en movimiento, vértigo de los cristales y de los espejos, bosque o selva? Si todo en el mundo existe para desembocar en un libro, ¿qué decir de una revista?, ¿de una revista universitaria? En una revista como la *Revista Universidad de Antioquia* se inventa "el virgen y vivaz y bello presente", para frasear a Mallarmé. Esa invención es prenda de su vuelo pasado y porvenir dentro y fuera de los claustros.

Adolfo Castañón



Homenaje al pensador que apostó por la profundización y la expansión de la democracia a través de la formación de una ciudadanía crítica y participativa, en los 80 años de su nacimiento y 25 de su muerte.



“Es preciso construir un espacio social y legal en el cual los conflictos puedan manifestarse y desarrollarse, sin que la oposición al otro conduzca a la supresión del otro, matándolo, reduciéndolo a la impotencia o silenciándolo.”



Consulta la programación de los eventos y proyectos dedicados al homenaje en:

www.corpozuleta.org



info@corpozuleta.org - Teléfono: (0574) 444 35 84

facebook.com/corpozuleta - @corpozuleta

Dirección: Calle 50 No. 78A - 89
Medellín, Colombia



EN PREDIOS DE
la quimera





**ESTANISLAO
ZULETA
80 AÑOS
1935 - 2015**

AGRADECIMIENTOS A
JOSÉ ZULETA ORTIZ, ALEJANDRO LÓPEZ Y
CORPORACIÓN ESTANISLAO ZULETA

Especial



SOLO UNA VOZ

CARLOS
VÁSQUEZ

El timbre de una voz, los ademanes, el ritmo, la respiración. Esos rasgos se concentran y se ofrecen cuando alguien habla a otro. Si ese gesto lleva además sabiduría puede decirse que se forma a partir de ahí una personalidad, una persona entera y lo que dice, lo que da, lo que comparte.

La palabra presente no se compara con nada. Ella es presencia, acto, acontecimiento. Si el que habla es además un lector, entrega otras voces, esas que duermen en los libros que ama. Con su voz les da impulso, las pone en movimiento. Activa un pensamiento, unas vivencias tan singulares que uno no termina de agradecer a esa voz, rebosante de ecos.

Se trata de una voz que traza su pensamiento en el aire. Deposita las palabras en esa misteriosa abertura, para que se vayan y fluyan y viajen. Todo allí se vuelve oídos. El silencio se llena de grietas y entonces las palabras navegan, buscan, se incrustan en escuchas y dejos. El misterio de las voces es uno de los regalos más preciosos. Escuchar es una fiesta de almas.

Se comprende, no sin nostalgia, que haya seres que al descubrir su inteligencia acústica renuncien casi a escribir. Hablando realizan el encuentro con la verdad, su verdad, la voz es lo más extraño, como la verdad irrumpe, salta sobre nosotros. Entonces entrega sin ninguna restricción su intenso tesoro.

Seres así, Estanislao Zuleta es en nuestro mundo un ejemplo cabal, son conversadores, oidores, receptores, transmisores. Creen que la cadena fraterna que se forma con los sonidos puede llegar a ser indestructible.

Pensando en él me inclino a creer que la voz es el signo de nuestra inmortalidad. Una voz nunca se olvida. Envejecemos, nos aquietamos, pero lo que una vez escuchamos de veras no se pierde nunca, es como la caparazón de nuestro ser que nos aparta de la caducidad y la muerte.

Estanislao Zuleta fue un conversador infatigable. Parecía no agotarse nunca, su voz lo provocaba, el silencio era para él su casa. Entraba en el silencio que los otros le regalaban. Su paso no era allí victorioso o envanecido. Firme más bien pero a la vez vacilante. Sus reflexiones daban vueltas, se iban familiarizando con el silencio paciente. Y empezaba a brotar, como una sustancia desnuda, la originalidad, el aporte, el salto de la certeza a la duda.

Lo que venía entonces era la sensación de que no iba a terminar nunca. Uno se sentía embrujado, ese silencio se podía tocar, las palabras del silencio levitaban ante la mirada. Esos sonidos parecían venir de muy lejos pero no se sentían fatigados. Eran entonaciones frescas, su signo era la sencillez de la dificultad. Palabras justas para pensamientos abiertos, modulaciones riesgosas para ideas provisionales. Como si una pregunta, una sola, se extendiera como una nube prodigiosa y diera a ver la luz que estaba al otro lado, nunca estrepitosa o cegadora.

Una especie de luz de caverna. Nada inclemente o quemante. Una luz benigna, una media luz de conciencia. Esa luz que permite dar unos pasos, y vagar y volver. Una luz enternecida y amorosa. En esa luz se entraba y se hallaban allí frases y párrafos

y obras. Sin ser nunca arrogante esa luz dejaba presentir a los más grandes. Los pensadores y escritores, los pensamientos y escrituras. Que llevados por una respiración austera y paciente, palpitaban entre los oyentes durante horas.

Uno iba luego a los libros. Se juntaba con ellos en la paciencia infinita de las manos. Y uno viajaba solo. La voz de Estanislao Zuleta no se interponía, ella era también paciente y retraída. Estaba allí no para imponerse sino para acompañar, ofrecía de pronto un matiz, abría una puerta porque cada lectura viajaba sola. No creo que pensase en ser un maestro. Sabía que el valor de leer era el de descubrir la soledad y entrar en ella.

Creo que Estanislao Zuleta sabía que la soledad es la madre del espíritu. Cuando hablaba ante muchos estaba solo, el silencio era el manto de esa soledad, ante los otros parecía no tener ya miedo. Ese miedo tremendo que da pensar, que es como entrar dos veces en la soledad.

Como si nos dijera: estoy aquí, este es mi lugar y estoy inmensamente separado de ustedes. No sé quién soy, no les conozco. Presiento que hay un hilo, tendido entre ustedes y yo, ese hilo se extiende tenso sobre un abismo. Doy mi primer paso ante ustedes, en medio de este vacío, en lo más peligroso de él nos encontraremos. Ni ustedes ni yo sabemos cuánto riesgo lleva consigo una vida.

Encontrarse en la mitad, aplazar la caída, maravillarse ante la voz que escucha y la palabra que no dice nada. Conversar al fin para aplazar, si no vencer, la estupidez de la muerte. ■

Carlos Vásquez (Colombia)

Poeta, ensayista, traductor y profesor universitario. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Anónimos* (1990), *Agua tu sed* (2001), *Hilos de voz* (2004), *Aunque no te siga* (2008), *Días* (2011) y *Pequeña luz* (2014).



MI PADRE RETRATO A CONTRALUZ

JOSÉ
ZULETA
ORTIZ

La voz

Tomaba el libro con sus grandes manos y buscaba parsimonioso la página. Su voz era clara, sin acentos regionales, de un registro bajo sin llegar a ser grave, un tanto solemne aunque salpicada de vivacidad, como si los fogonazos de alegría que le producía la lectura y las secretas emociones consecuentes le dieran ese entusiasmo contagioso, en ocasiones festivo. Su dicción precisa respetaba la música de las palabras, lo que daba pulcritud fónica a sus oraciones. Al escucharlo sentíamos tranquilidad, había algo armónico y cierto en su voz. Sus palabras parecían buscar que nos conmoviéramos como él, seducían, invitaban a la comprensión y al gozo del texto que nos leía. Sabía que la literatura es música, y elegía muy bien lo que nos ofrecía. Sin atropellar el texto, su voz se dejaba ir por los ritmos y las pausas, alargaba un poco los silencios, respiraba, contenía su entusiasmo para que la lectura no se contaminara, y así construía una experiencia grata, casi siempre inolvidable.

1967: Con Yolanda González y José Zuleta, por la Séptima en Bogotá.

En la cordialidad o en la discordia, su voz era la herramienta para mantener los hilos tensos, para dar a sus palabras el registro de mayor eficacia y pertinencia. Tal vez la naturalidad, la espontánea forma de sus énfasis y el brillo de su entusiasmo al querer hacer de otros sus pasiones, creaban los colores, la música de su voz.

A veces también cantaba, lo hacía en el prolongadísimo baño matinal; cantaba fragmentos de canciones, trocaba sus letras, interrumpía la canción y la recuperaba según su capricho o su jabonosa circunstancia; entre los sonidos del agua y el ajetreo y los jadeos del baño escuchábamos: *En la doliente sombra de mi cuarto al esperar/ sus pasos que quizás no volverán, (Silencio) / a veces me parece que ella detiene su andar / sin atreverse luego a entrar...*

Otras veces, en lo más alto de la fiesta, abrazado a sus amigos, cantaba. Nosotros despertábamos y reconocíamos su voz entre un coro de voces desconocidas; entonces salíamos sigilosos de nuestras camas para espiar aquella alegría inaudita; veíamos a otro padre: uno alborozado que poseído por una extraña felicidad cantaba con una voz más poderosa de lo habitual: *Y alegre, también su yegua va, al presentir, que su cantar, es todo un himno de alegría, y en eso le sorprende la luz del día, y llegan al mercado de la ciudad...*

Una vez lo oí cantar mientras veía llover, parecía celebrar la lluvia. No alcancé a saber qué cantaba, era un murmullo inaudible, algo que cantaba para sí, para su íntima, momentánea felicidad.

Los ojos

Eran grandes sus ojos, de un tono marrón claro, la luz parecía venir de adentro de ellos. Los párpados adormilados les conferían cierto aspecto de ensoñación, de ingenuidad tímida. Cuando miraba había curiosidad, bondad y algo de rigor, de firme serenidad. Podía reír con ellos a pesar de las gafas que los enmarcaban y que los hacían parecer aún más grandes. Cuando se las quitaba

sentíamos que una bondad repentina se apoderaba de él, y todo su rostro se hacía mejor.

En ocasiones, mientras leía o conversaba, se conmovía y la luz habitual de sus ojos se encendía, visitada por un repentino brillo líquido que disimulaba retirándose un momento o simplemente bajando la persiana entreabierta de sus párpados.

Nos contaba lo que había visto en un viaje lejano a Europa. Mientras recordaba sus ojos parecían retraerse y buscar cosas, detalles de algo visto para contárnoslo. Se quedaba por largos momentos abstraído, levantaba un poco la cabeza, los ojos apuntando hacia un distante horizonte, hasta que algo lograba satisfacerlo, como si hubiese atrapado un recuerdo perdido, y entonces regresaba y seguía narrando.

Las manos

Blancas, pulcras, teñidas suavemente por el rojo de la sangre. Cuando daba la mano lo hacía con firmeza, de manera completa y afectuosa. Recuerdo que tenía el vicio de enrollar papelitos y hacer bolitas de papel. Lo hacía sin darse cuenta, mientras pensaba: tomaba el papelito entre su índice derecho y su pulgar y de manera lenta iba armando la bolita con las yemas de sus dedos, al final las lanzaba de un papirotazo hacia la papelera o hacia cualquier parte. Era una manera de ayudarse a pensar, de redondear las ideas.

En cada uña tenía una medialuna, lo que las hacía ver un poco decoradas; cuando le preguntamos por qué las tenía nos dijo: “es por mis ancestros insomnes: son la huella de sus noches en vela a la luz de la luna”. Luego de estas ocurrencias reía para anunciarnos que era una invención suya; en esas ocasiones se le sentía sereno, confortado: se volvían infantiles sus modos, su manera de sorprenderse con su propia ocurrencia.

Cuando conversaba gesticulaba con las manos como dirigiendo la orquesta de sus palabras. Las movía hacia afuera, las desplegaba si lo que decía abarcaba muchos ámbitos o las contraía cuando trataba de

ser preciso. En las enumeraciones abría sus dedos y luego los replegaba uno a uno hasta completar la cuenta. Sus ademanes le ayudaban a hacer comprensible lo que decía, de tal modo que las manos parecían bailar la música de sus pensamientos.

Se dejó la barba después de los treinta años. Al comienzo era despoblada y oscura, como la de un muchacho que quiere parecerse al Che. En su caso se la dejó porque quería ser tomado en serio. Con los años, tal vez de tanto acariciarla mientras leía, se fue poblando, su semblante se hizo serio, después se salpicó de canas que no tenía su cabello. Su rostro se alargó y se disfrazó de sabiduría. Cuando iba a “motilarse” se la hacía arreglar muy rala y al llegar a casa nos sorprendía que regresara mucho más joven de lo que se había marchado.

Ahora, al recordar sus manos me pregunto: ¿cuántas páginas habrá pasado su índice derecho?

El acto de encender un cigarrillo era ejecutado por etapas: abría la cajetilla y, sin mirar, tanteaba el pequeño cilindro; lo tomaba y se quedaba pensando muy lejos de allí; al regresar de su ensoñación, ya en este mundo, martillaba tres veces el filtro sobre la mesa o el libro o lo que fuera, luego posaba el cigarrillo sobre sus labios, y parecía irse otra vez por las nubes, luego buscaba el encendedor, lo accionaba, miraba la llama y la acercaba; aspiraba con toda la fuerza de sus pulmones, el humo aparecía mucho tiempo después, en varias lentas espiraciones azules; daba la impresión de que aquello era algo paralelo a una búsqueda de su intelecto, actos que completaban la acción invisible de su imaginación y nos permitían rastrear el ritmo de sus ideas.

Al recordar sus manos me pregunto: ¿cuántas veces también tuvo entre su pulgar derecho, el índice y el corazón la copa? Y sí: esa mano que le dio de beber, cuántos placeres, y cuánto dolor nos dio su mano.

La memoria

Era inmensa la despensa de su memoria. La ejercitaba, jugaba con ella y en

ocasiones alardeaba demostrando su vastedad. Cuentan sus amigos que desde la adolescencia se reunían en el Centro Literario Porfirio Barba Jacob a recitar poemas, y que en esas tenidas ocurrían “desafíos” en los cuales decían poemas y textos de memoria; era una especie de duelo en el que casi siempre Estanislao salía vencedor. Mucho más tarde en sus clases los alumnos se quedaban perplejos al observar cómo citaba y refería los textos que complementaban su exposición sin recurrir a los libros: sacándolos de la gran despensa de su memoria.

En una época de nuestra infancia quiso que conociéramos a los poetas franceses que a él le gustaban, entonces se aprendía el poema en francés y nos lo decía para que oyéramos su música, luego lo traducía y nos invitaba a que lo aprendiéramos; entonces proponía un juego: él decía el primer verso del poema que había traducido: *Dolor mío ten calma y tu angustia serena / nosotros continuábamos: ¿No ansiabas ver la tarde?, mírala ya desciende / él seguía: Una atmósfera oscura por la ciudad se extiende del nosotros: trayendo a unos espíritus la paz a otros la pena / él: mientras la muchedumbre que el placer enajena y azota cual verdugo sin compasión / pretende cazar remordimientos cuando el festín se enciende/ nosotros: Ven dolor por aquí, dame tu mano buena y huyamos lejos / mira cómo los muertos años huyen con viejos trajes por el balcón celeste / él: cómo brotan del mar los desengaños / cómo el sol bajo un arco se muere en lontananza / nosotros: y cual un gran sudario que viene desde el este / oye amor oye cómo la dulce noche avanza* (“Recogimiento” de Charles Baudelaire, traducción de Estanislao Zuleta).

Un día le pregunté por qué tanta memoria; entonces me dijo: “Porque soy lento, a más velocidad menos memoria”, sonrió y luego de una pausa continuó: “Eso es solo parte del asunto, la verdad es que la memoria no es un don; es una manera de relacionarse con lo que a uno le interesa: es la intensidad con la que se conecta lo que se vive con lo que se piensa, con lo que se siente, con lo que se quiere, con lo que se sabe, con

lo que se lee y con lo que se desea hacer. Así es difícil olvidar”.

Tres recuerdos

I

Estábamos en la casa, escuché que hablaba en voz baja como si se secretara con alguien. Me acerqué curioso, pues sabía que estábamos solos, o al menos eso creía; lo sorprendí hablándole a los libros parado frente a un anaquel de la biblioteca. Le pregunté, desconcertado, que qué hacía. Él respondió: “le estoy dando una gran noticia a Baudelaire”, “¿Qué noticia?”, pregunté. “Que la traducción de la obra de Poe que ha hecho Cortázar al español es magnífica; ya sabes, fue Baudelaire quien tradujo a Poe al francés. He puesto la traducción de Cortázar al lado de los libros de Baudelaire y de Poe para que sean amigos”.

II

Era sensible y por sensible frágil, con frecuencia se ensombrecía ante lo que sentía era: “la catástrofe ética y estética del mundo moderno”. Recuerdo que una vez le escuché decir muy afectado: “para quien no sea cínico cada vez será más difícil vivir”.

Un día llamé por teléfono y me pidió que fuera a visitarlo, lo encontré triste, “cariacontecido” como decía él. Me llevó a su alcoba y en un tono clandestino dijo: “me han amenazado”, se quedó unos instantes suspendido en ese silencio que le ayudaba a ordenar las palabras antes de pronunciarlas; luego continuó: “siempre pensé que podrían amenazarme; he defendido los derechos humanos, he sido un hombre de ideas y he vivido con ellas y a pesar de ellas, defendiéndolas; a los que somos así en este país nos amenazan y nos matan”. En ese momento el humo del cigarrillo lo envolvió y por un instante su rostro se esfumó, luego, y al tiempo que retomaba el hilo, disipada la nube azul, continuó: “Pensé que era una amenaza de las que han recibido tantos defensores de derechos, pero no: la amenaza proviene de milicianos del ELN porque en una conferencia afirmé que la guerrilla es anacrónica y

no tiene razón de ser. Entonces me voy para que no me maten por decir lo que pienso. Y sabes qué pienso...”, allí volvió a hacer una pausa y mientras espiraba el humo de su cigarrillo dijo: “Que los derechos humanos más importantes son los que menos practicamos: el derecho a ser escuchado, el derecho a cambiar, pero el mayor, el más importante de los derechos humanos, es el derecho a ser diferente”.

III

Un año antes de su muerte estuvo un par de meses en mi casa; había regresado a Cali luego de su refugio y aún no tenía en donde vivir. Cuando encontró un apartamento cerca de la universidad, me anunció que se iba y nos fuimos a tomar unas cervezas. Al regreso, en el asiento trasero del taxi, dijo: “no sé cómo darte las gracias por soportarme todos estos días en tu casa, solo voy a decirte un poema de alguien que aprecio mucho y que espero exprese lo que siento y lo que te quiero decir”. Entonces se acercó como para decirme un secreto y de su voz encendida escuché: *Cuando cuento las horas que el reloj enumera / Y veo el bravo día caer en noche ingrata; / Cuando veo la violeta perder la primavera / Y rizos de azabache blanqueados de plata / Cuando pierden los árboles las hojas amarillas / Que del calor guardaron al rebaño en su ruta / Y el verdor del verano ya anudado en gavillas, / Es llevado en su féretro con blanca barba hirsuta; / Por tu belleza entonces me interrogo y me digo / Que en las ruinas del tiempo también tú te irás yendo; / Que dulzura y belleza han de marchar contigo / Y morir a medida que otros vayan creciendo; / Que nadie contra el tiempo puede impedir tu olvido / Salvo un hijo que luce cuando tú te hayas ido* (Soneto Número 12 de Shakespeare). ■

.....
José Zuleta Ortiz (Colombia)

Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Las alas del súbdito* (2002, Premio Nacional de Poesía), *La línea de menta* (2005), *La sonrisa trocada* (2008), *Las manos de la noche* (2009), *Todos somos amigos de lo ajeno* (2010, Premio Nacional Ministerio de Cultura, cuentos), *Esperando tus ojos* (2011), *La mirada del huésped* (2013) y *La espiral del alambique* (2014). Vive en Cali desde 1969.

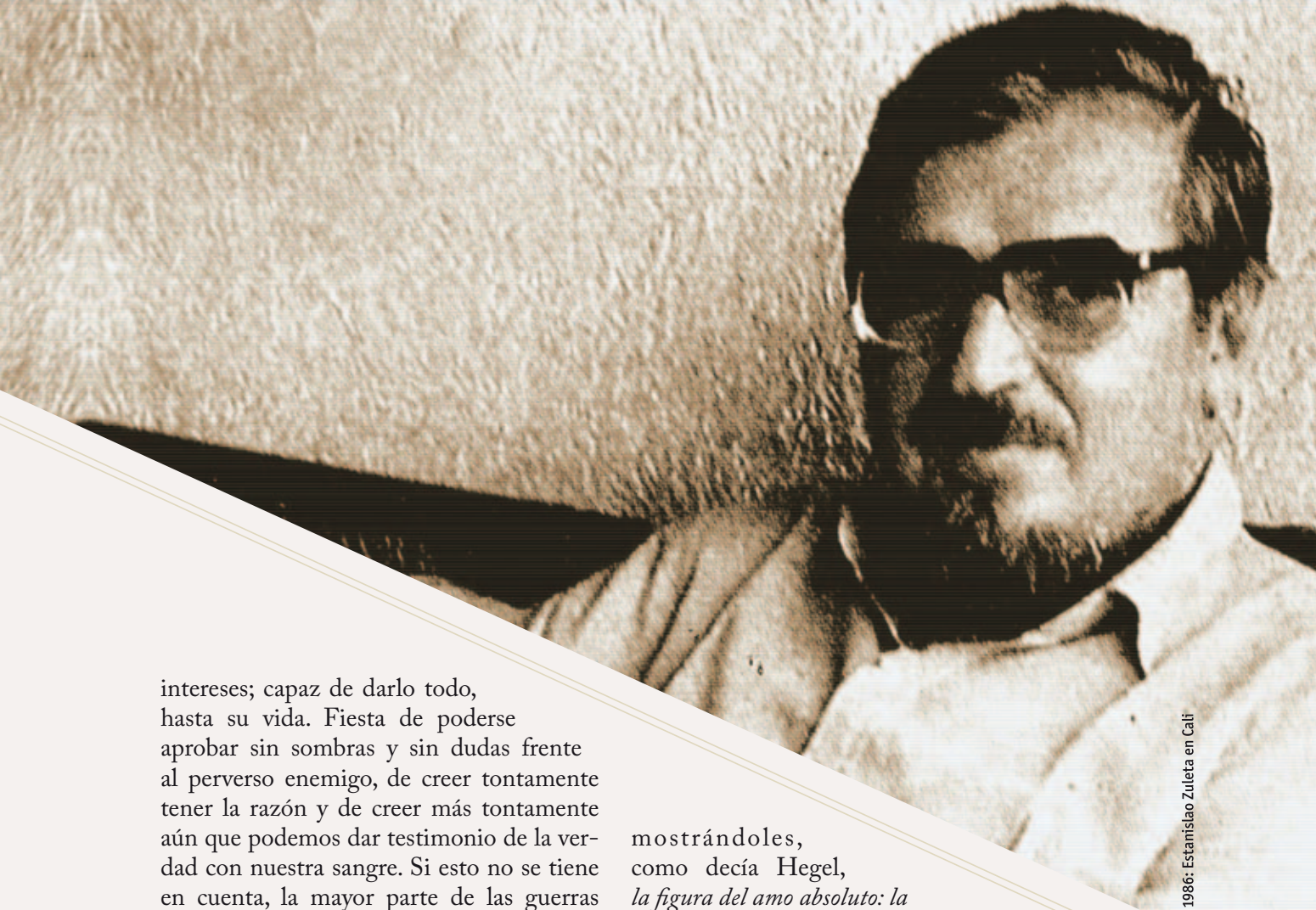
SOBRE LA GUERRA

ESTANISLAO
ZULETA

1. **P**ienso que lo más urgente cuando se trata de combatir la guerra es no hacerse ilusiones sobre el carácter y la posibilidad de ese combate. Sobre todo, no oponerle a la guerra, como han hecho hasta entonces todas las tendencias pacifistas, un reino del amor y la abundancia, de la igualdad y la homogeneidad, una entropía social. En realidad, la idealización del conjunto social, a nombre de Dios, de la razón o de cualquier cosa, conduce siempre al terror y, como decía Dostoievski, su fórmula completa es “Liberté, égalité, fraternité... de la mort”. Para combatir la guerra con una posibilidad remota pero real de éxito, es necesario comenzar por reconocer que el conflicto y la hostilidad son fenómenos tan constitutivos del vínculo social, como la interdependencia misma, y que la noción de una sociedad armónica es una contradicción en los términos. La erradicación de los conflictos y su disolución en una cálida convivencia no es una meta alcanzable, ni deseable; ni en la vida personal —en el amor y la amistad—, ni en la vida colectiva. Es preciso, por el contrario, construir un espacio social y legal en el cual los conflictos puedan manifestarse y desarrollarse, sin que la oposición al otro conduzca a la supresión del otro, matándolo, reduciéndolo a la impotencia o silenciándolo.

2. Es verdad que, para ello, la superación de las “contradicciones antinómicas” entre las clases y de las relaciones de dominación entre las naciones, es un paso muy importante. Pero no es suficiente y es muy peligroso creer que es suficiente. Porque entonces se tratará inevitablemente de reducir todas las diferencias, las oposiciones y las confrontaciones a una sola diferencia, una sola oposición y una sola confrontación; es tratar de negar los conflictos internos y reducirlos a un conflicto externo; con el enemigo, con el otro absoluto: la otra clase, la otra religión, la otra nación; pero este es el mecanismo más íntimo de la guerra y el más eficaz, puesto que es el que genera la *felicidad de la guerra*.

3. Los diversos tipos de pacifismo hablan abundantemente de los dolores, las desgracias y las tragedias de la guerra —y eso está muy bien, aunque nadie lo ignora—; pero suelen callar sobre ese otro aspecto tan inconfesable y tan decisivo, que es la felicidad de la guerra. Porque si se quiere evitarle al hombre el destino de la guerra hay que empezar por confesar, serena y severamente, la verdad: la guerra es fiesta. Fiesta de la comunidad al fin unida con el más entrañable de los vínculos, del individuo al fin disuelto en ella y liberado de su soledad, de su particularidad y de sus



1986: Estanislao Zuleta en Cali

intereses; capaz de darlo todo, hasta su vida. Fiesta de poderse aprobar sin sombras y sin dudas frente al perverso enemigo, de creer tontamente tener la razón y de creer más tontamente aún que podemos dar testimonio de la verdad con nuestra sangre. Si esto no se tiene en cuenta, la mayor parte de las guerras parecen extravagantemente irracionales, porque todo el mundo conoce de antemano la desproporción existente entre el valor de lo que se persigue y el valor de lo que se está dispuesto a sacrificar. Cuando Hamlet se reprocha su indecisión en una empresa aparentemente clara como la que tenía ante sí, comenta: “Mientras para vergüenza mía, veo la destrucción inmediata de veinte mil hombres que, por un capricho, por una estéril gloria van al sepulcro como a sus lechos, combatiendo por una causa que la multitud es incapaz de comprender, por un terreno que no es suficiente sepultura para tantos cadáveres”. ¿Quién ignora que este es frecuentemente el caso? Hay que decir que las grandes palabras solemnes: el honor, la patria, los principios, sirven casi siempre para racionalizar el deseo de entregarse a esa borrachera colectiva.

4. Los gobiernos saben esto, y, para negar la disensión y las dificultades internas, imponen a sus súbditos la unidad,

mostrándoles, como decía Hegel, *la figura del amo absoluto: la muerte*. Los ponen a elegir entre solidaridad y derrota. Es triste, sin duda, la muerte de los muchachos argentinos y el dolor de sus deudos y la de los muchachos ingleses y el de los suyos; pero es tal vez más triste ver la alegría momentánea del pueblo argentino unido detrás de Galtieri y la del pueblo inglés unido detrás de Margaret Thatcher.

5. Si alguien me objetara que el reconocimiento previo de los conflictos y las diferencias, de su inevitabilidad y su conveniencia, arriesgaría a paralizar en nosotros la decisión y el entusiasmo en la lucha por una sociedad más justa, organizada y racional, yo le replicaría que para mí una sociedad mejor es una sociedad capaz de tener mejores conflictos. De reconocerlos y de contenerlos. De vivir, no a pesar de ellos, sino productiva e inteligentemente en ellos. Que solo un pueblo escéptico sobre la fiesta de la guerra, maduro para el conflicto, es un pueblo maduro para la paz. ■

OTELO O DE LOS CELOS

ESTANISLAO
ZULETA

CONFERENCIA DICTADA EN CALI EN 1976

TRANSCRIPCIÓN: DAVID MORALES Y VÍCTOR PEÑA



1988: Bogotá.

La tragedia de *Otelo, el moro de Venecia*, fue publicada en una edición *in quarto*, en el año 1622, después de la muerte de Shakespeare. La nota preliminar, de autor desconocido, nos dice tan solo que la pieza había sido representada en varias ocasiones, por los actores de Su Majestad, en los teatros Globe y Blackfriar; ni en ella ni en otra fuente se dice cuándo se estrenó. Malon, testigo fidedigno, tenía en mano los documentos en que se leen las fechas de fiestas y funciones teatrales en la corte. Estos papeles ya no existen, pero no hay motivo para dudar de su autenticidad, porque los datos sacados de ellos no están en contradicción con otros hechos históricamente confirmados. Según ellos, el “Otelo” habría sido representado en Whitehall, en el año 1604, y nada hay que sugiera suponer que haya sido escrito después de ese año, o mucho antes de él.

La fuente de Shakespeare es una narración de Giraldo Cinthio, en la colección *Heatommiti*, impresa primero en 1565 en Sicilia, luego reimpressa en Venecia. Existe una versión francesa de ella, de 1584; no hay vestigios de otra al inglés. El único nombre mencionado en el cuento es Desdémona; en lo demás, se habla del moro que, como la novela misma, lleva el nombre de Moro de Venecia, del alférez y del capitán.

No se encuentra en aquella narración la primera parte del argumento shakespeariano, el secuestro. Desdémona es lisa y llanamente la esposa del moro con quien, es cierto, se casó contra la voluntad de sus padres, y alguna vez, casados ya los dos, el moro tiene que emprender un viaje a Chipre, a donde la mujer lo acompaña. El alférez se enamora de Desdémona y cree que ella, a su vez, ama al capitán. Sin que mediase intriga alguna —puesto que la novela no conoce ni a Rodrigo ni a Brabancio—, el capitán es despedido por el moro por haber herido a un soldado. La esposa se esfuerza por reconciliarlos; y el alférez se aprovecha de la situación para suscitar la desconfianza del moro y luego, con ayuda de su hijita, demostrar la infidelidad de Desdémona, mediante la prueba del pañuelo. El alférez se encarga de dar muerte al capitán en determinado momento, cuando este salga de casa de una mujer de la vida. Luego el moro y el alférez proceden a ahogar a Desdémona con una bolsa llena de arena; logrado esto, procuran que se derrumbe el techo de la habitación, de modo que no se les descubre como asesinos. Más tarde, no importa cuándo, se enemistan los dos por motivos no del todo ajenos a la nostalgia con que el moro se acuerda de la desaparecida. El alférez denuncia al moro sin descubrirse a sí mismo; arrestan, y sólo torturan al moro que, constante, no confiesa. Así es como lo condenan a destierro vitalicio; pero los parientes de Desdémona lo asesinan. Más tarde aún, y a causa de otro asunto distinto, se le apresa al alférez, que muere en el tormento. Sólo entonces su esposa revela todo lo sucedido. “Así vengó Dios la inocencia de Desdémona”.

Lo señalado por ese cuento es, pues, que dos cómplices perpetran un asesinato, con tanta habilidad que nadie piensa en un asesinato sino en un accidente; sin embargo, ambos encuentran el merecido castigo; uno porque se han enemistado; el otro por continuar cometiendo crímenes. Es, pues, un argumento típicamente de novela corta, en que casi nada importan los caracteres de los personajes y muy poco sus relaciones mutuas, mientras lo que interesa es la serie de sus aventuras.¹

De la vida de Shakespeare no se sabe casi nada; en el mejor de los casos, son conjeturas que poco ayudan a la comprensión de su vida. Es un fenómeno curioso que se haya discutido durante tanto tiempo sobre la personalidad de Shakespeare. Muchos autores se han negado a ver en el personaje que la historia nos presenta a Shakespeare como el verdadero autor de dichas obras, sino que han buscado a otros, han acreditado diversas leyendas buscando a un tal William Shakespeare. Freud no creía en el autor de dichas obras. Son lacónicos los informes sobre su vida; dan más bien la impresión de que se trata de un desplazamiento de la vida histórica de Shakespeare a una inquietud muy diferente, y es la inquietud que presenta la pregunta: ¿Quién es Shakespeare? ¿En qué rasgo de carácter, en qué tipología lo podemos ubicar?

No hay que preocuparse por cómo se llamaba, ni qué biografía le podemos adjudicar, sino quién es, en el sentido de a qué personaje de sus obras corresponde. Si nos preguntamos eso con relación a otras obras es distinto: si nos preguntamos quién es Tolstoi podemos hablar de alguien reconocible dentro de su misma obra; o si hablamos de Dostoievski, podemos encontrar a alguien parecido a Raskolnikov o a Iván Karamazov. Pero si nos preguntamos por Shakespeare no tenemos nada que decir, todos sus personajes están presentados desde adentro y desde afuera, todos hablan un lenguaje según su problemática. Entonces, no podríamos distinguir a Shakespeare por sus personajes. ¿A quién se parece?: ¿A Yago? ¿A Otelo? ¿A Hamlet? ¿A Ricardo III? Entonces, la pregunta ¿de dónde surge el drama en William Shakespeare? se queda sin respuesta de manera muy inquietante; y esa inquietud se ha desplazado en búsquedas históricas sobre quién o quiénes escribieron esos libros. Naturalmente, ningún encuentro histórico respondería a la inquietud que allí está desplazada por la investigación biográfica, porque el misterio quedaría intacto, cualquiera que fuera la respuesta histórica o un descubrimiento que nos mostrara su vida. El verdadero asunto es la inquietud que deja la obra sobre el autor como drama humano. El hombre que se logra apersonar de la vida, del

lenguaje, del inconsciente, del mecanismo íntimo de tantas vidas, queda sin respuesta ante la pregunta de quién era él.

Los datos que se conocen son particularmente insuficientes: partida de nacimiento, partida de defunción, y lo demás es netamente comercial: negocios, compras, ventas; es decir, son datos casi nulos: problemas de una herencia, un matrimonio, un hijo que probablemente se llamaba Hamnet, que murió por la época de Hamlet —es el único dato que relaciona un personaje con su vida—.

Entremos, pues, a exponerlo por sus obras y empecemos por *Otelo*. Los personajes de Shakespeare han entrado en la historia, y esto no nos extraña por la frecuencia con que nos topamos con ellos. Es decir, han entrado en la historia y hacen parte de la vida real.

Sobre el estilo de Shakespeare se podría decir que es un estilo extraordinariamente eficaz: ya sea para construir un charlatán, un personaje a la vez lacónico, de pocas palabras, sentencioso y justo como Polonio, o un loco o una dama enamorada, o un rabioso o un resentido, es muy eficaz. Podría decirse que con su estilo pasa lo mismo que con su vida: es un misterio. De sus poemas, se dice que por sí solos lo hubieran hecho pasar a la historia como a uno de los más grandes poetas de la humanidad. Desde el punto de vista de su posición en la historia de la literatura, igualmente hay muy poco que decir, solo puede decirse que cuando alguien va a elogiar a un escritor suele decir que lo encuentra cercano a Shakespeare. Por ejemplo, es el elogio que Freud hace a Dostoievski.

Sobre la relación de Shakespeare con la época, se puede consultar un estudio que se llama *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. La primera escena de *Otelo* nos presenta inicialmente dos resentidos: Rodrigo y Yago. Ambos se sienten heridos y desbancados por Otelo y exponen aquí su resentimiento; Rodrigo porque Otelo se casa con la mujer que él ama, Yago porque Otelo le niega el puesto a que aspira. Sus intenciones son desde el comienzo explícitas y directamente tercas, y lo primero que aparece en escena es el drama del resentimiento:

YAGO. ¡Oh! Estad tranquilo, señor. Le sirvo para tomar sobre él mi desquite. No todos podemos ser amos, ni todos los amos estar fielmente servidos. Encontraréis más de uno de esos bribones, obediente y de rodillas flexibles, que, prendado de su obsequiosa esclavitud, emplea su tiempo muy a la manera del burro de su amo, por el forraje no más, y cuando envejece queda cesante. ¡Azotadme a esos honrados lacayos! Hay otros que, observando escrupulosamente las formas y visajes de la obediencia y ataviando la fisonomía del respeto, guardan sus corazones a su servicio, no dan a sus señores sino la apariencia de su celo, los utilizan para sus negocios, y cuando han forrado sus vestidos, se rinden homenaje a sí propios. Estos camaradas tienen cierta inteligencia, y a semejante categoría confieso pertenecer. Porque, señor, tan verdad como sois Rodrigo, que, a ser yo el moro, no quisiera ser Yago. Al servirlo, soy yo quien me sirvo. El cielo me es testigo; no tengo al moro ni respeto ni obediencia; pero se lo aparento así para llegar a mis fines particulares. Porque cuando mis actos exteriores dejan percibir las inclinaciones nativas y la verdadera figura de mi corazón bajo sus demostraciones de deferencia, poco tiempo transcurrirá sin que lleve mi corazón sobre mi manga, para darlo a picotear a las cornejas. ¡No soy lo que parecezco! (p. 1466)²

Yago expresa directamente la condición de resentido y, de paso, algunas de sus características: la cierta inteligencia habilidosa, una gran capacidad de interpretar circunstancias diferentemente interpretables, una inteligencia que no pone nunca en cuestión al propio Yago ni a sus fines, sino que solo busca determinadas posibilidades para actuar de acuerdo con un fin, que no pretende ni entender ni explicar, ni poner en cuestión una especie muy cierta de habilidad. También una pasión encarnada, alguien radicalmente incapaz de preguntarse sobre la validez de sus propios fines, que le parecen absolutos, y también alguien incapaz de configurar otra alianza que no sea negativa, como la que le propone a Rodrigo —su único fundamento es su odio contra Otelo—, una común oposición.

Kafka decía de un personaje de *El castillo*: “Hay que reconocer que es extraordinariamente hábil, eso precisamente forma parte de su tontería” [cita de memoria]. Algo así ocurre con Yago, hay que reconocer que es un tipo extraordinariamente hábil, no que sea capaz de poner en cuestión las metas que busca ni tampoco encontrarles fundamento, pero sí, a partir de ello, encontrar todo lo favorable y desfavorable. Es una meta que no será puesta en cuestión nunca.

En la primera escena se presenta otra figura que será muy importante para la interpretación del drama: Brabancio, el padre de Desdémona. Los elementos con que contamos en esta primera escena son los siguientes: en primer lugar, la interpretación del matrimonio de Desdémona como una infidelidad a Brabancio, al padre, lo cual Yago descubre, y dice:

YAGO. ¡Voto a Dios, señor! ¡Os han robado! Por pudor, poneos vuestro vestido. Vuestro corazón está roto. Habéis perdido la mitad del alma. En el momento en que hablo, en este instante, ahora mismo, un viejo morueco negro está topetando a vuestra oveja blanca. ¡Levantaos, levantaos!... ¡Despertad al son de la campana a todos los ciudadanos que roncán; o si no, el diablo va a hacer de vos un abuelo! ¡Alzad, os digo! (pp. 1466-1467)

El diablo es la primera interpretación de la negritud de Otelo. Toda la primera escena va a acentuar esa interpretación, y nos va a dar otros rasgos de Otelo. Esos rasgos son fuertemente distanciadores en muchos sentidos: la procedencia es una distancia, es un moro, es un extranjero, procede de una civilización extraña, es negro; opera con artes mágicas; es un aventurero, es un vagabundo, es un extranjero en el sentido de un no inscrito. Yago acentúa todos los elementos que pueden despertar los celos del padre, los primeros celos que se presentan en la obra.

BRABANCIO. ¿Quién eres tú, infame pagano?

YAGO. Soy uno que viene a deciros que vuestra hija y el moro están haciendo ahora la bestia de dos espaldas.

BRABANCIO. ¡Eres un villano!

YAGO. Y vos sois... un senador.

BRABANCIO. Tú me responderás de esto. Te conozco, Rodrigo.

RODRIGO. Señor, responderé de todo lo que queráis. Pero, por favor, decidme si es con vuestro beneplácito y vuestro muy prudente consentimiento (como en parte lo juzgo) que vuestra bella hija, a las tantas de esta noche, en que las horas se deslizan inertes, sin escolta mejor ni peor que la de un pillo al servicio del público, de un gondolero, ha ido a entregarse a los abrazos groseros de un moro lascivo...; si conocéis el hecho y si lo autorizáis, entonces hemos cometido con vos un ultraje temerario e insolente; pero si no estáis informado de ello, mi educación me dice que nos habéis reprendido sin razón. No creáis que haya perdido yo el sentimiento de toda buena crianza hasta el punto de querer jugar y bromear con vuestra reverencia. Vuestra hija, os lo digo de nuevo (si no le habéis otorgado este permiso), se ha hecho culpable de una gran falta, sacrificando su deber, su belleza, su ingenio y su fortuna a un extranjero, vagabundo y nómada, sin patria y sin hogar. Comprobadlo vos mismo inmediatamente. Si está en su habitación o en vuestra casa, entregadme a la justicia del Estado por haberos engañado de esta manera. (p. 1467)

Este extranjero tiene la particularidad de que se ha hecho necesario, resulta poderoso porque ha sabido hacerse necesario; no es un hombre integrado a una comunidad, a una patria, a una familia que se le pueda conocer; es un hombre que tiene que hacerse admitir a fuerza de la hazaña, solo por eso se le tolera; su situación depende continuamente de sus actos y no de sus orígenes, desde una tradición de la inscripción a una serie de generaciones; depende solo de sus actos. En cualquier momento puede huirle el suelo de los pies, cualquier batalla perdida y es todo lo perdido: la patria, sus amigos, las posibilidades. Se puede hundir en cualquier momento. Hombre inquieto que no ha fundado su casa sobre una sucesión, sobre una tradición, una pertenencia, sino solo por sus actos; por su coraje, por sus hazañas, y él tiene que jugárselo todo a golpe de dados;

luego, va a quedar en peligro su amor. No olvidemos que todo está en peligro, y que el enemigo, el resentido Yago, es el que nos lo presenta así en esta primera escena.

YAGO. Adiós, pues debo dejaros. No me parece conveniente, ni conforme con el puesto que ocupo, ser llamado en justicia (como sucederá si me quedo) a deponer contra el moro. Porque, a la verdad, aunque esta aventura le cree algunos obstáculos, sé que el Estado no puede, sin riesgos, privarse de sus servicios. Son tan grandes las razones que han movido a la República a confiarle las guerras de Chipre (en curso a la hora presente), que no hallarían, ni aun al precio de sus almas, otro de su talla para dirigir sus asuntos. Por consiguiente aunque le odio como a las penas del infierno, las necesidades de mi vida actual me obligan, no obstante, a izar el pabellón y la insignia del afecto, simple insignia, verdaderamente. Si queréis halarle con seguridad, conducid hacia el Sagitario a los que se levanten para ir en su busca, que allí estaré con él. Y con esto, adiós. (p. 1468)

Así se nos presentan los primeros elementos del drama: dos resentidos, un padre celoso y un hombre solitario, extranjero, como pocos, con relación al cual se habla siempre de brujería, de infierno, de diablo, y que solo debe su posición a los éxitos permanentes. Ya podemos suponer muchas consecuencias. Este hombre debe vivir en ascuas, no puede reposar sobre la base de lo adquirido, tiene que reconquistarlo continuamente. Veamos cómo interpreta Brabancio la pérdida de su hija:

DUX. Valeroso Oteló, es menester que os empleemos inmediatamente contra el otomano, nuestro común enemigo. (*A Brabancio*) No os veía. Sed bien venido, noble signior; necesitamos de vuestro consejo y de vuestra ayuda esta noche.

BRABANCIO. Y yo de los vuestros. Que vuestra virtuosa Gracia me perdone. No son mis funciones, no todo lo que he oído de los asuntos de Estado, lo que me ha levantado del lecho; ni el interés público tiene influencia en mí.

Porque mi dolor particular es de una naturaleza tan desbordante, tan impetuosa y parecida a las aguas de una esclusa, que engulle y sumerge las demás penas, y él queda siempre igual. (p. 1471)

Dice Brabancio que por eso no puede preocuparse, en esos momentos, de los asuntos del Estado.

DUX. Pues ¿qué os ocurre?

BRABANCIO. ¡Mi hija! ¡Oh mi hija!

DUX y SENADORES. ¿Muerta?

BRABANCIO. ¡Sí, para mí! Ha sido seducida, me la han robado y pervertido con sortilegios y medicinas compradas a charlatanes, pues la Naturaleza, no siendo ella imbécil, ciega y coja de sentido, no podría haberse engañado tan descabelladamente sin el auxilio de la brujería.

DUX. Sea quien fuere el que por este odioso procedimiento ha privado así a vuestra hija de sí propia y a vos de ella, sufrirá la aplicación del sangriento libro de la ley interpretado por vos mismo, como os convenga en su texto más implacable; sí, lo será, aunque vuestra acusación recayera en nuestro propio hijo. (p. 1471)

Son múltiples los elementos de demonismo y brujería que se adjudican inicialmente a Otelo. Otelo se presenta a sí mismo, en la escena tercera del primer acto, respondiendo a la acusación de haber seducido con brujerías a Desdémona:

OTELO. Muy poderosos, graves y reverendos señores, mis muy nobles y muy amados dueños: es por demás cierto que me he llevado a la hija de este anciano; es cierto que me casé con ella; la verdadera cabeza y frente de mi crimen tiene esta extensión, no más. Soy rudo en mis palabras, y poco bendecido con el dulce lenguaje de la paz, pues desde que estos brazos tuvieron el desarrollo de los siete años, salvo durante las nueve postreras lunas, han hallado siempre sus más caros ejercicios en los campos cubiertos de tiendas. Y fuera de lo que concierne a las acciones guerreras y a los combates, apenas puedo hablar de este vasto Universo. Por consiguiente, poco embelleceré mi causa hablando de mí mismo. No obstante, con vuestra graciosa autorización,

os haré llanamente y sin ambages el relato de la historia entera de mi amor. Os diré qué drogas, qué encantos, qué conjuros, qué mágico poder (pues de tales procedimientos se me acusa) he empleado para seducir a su hija. (p. 1472)

En esta presentación inicial hay que subrayar algunos pasajes: Otelo nos dice que está dedicado a la guerra desde la infancia, y nos asegura —lo que, por otra parte, el texto no va a corroborar, ni mucho menos— que es un hombre rudo en sus palabras y poco bendecido en el dulce lenguaje de la paz. Sin embargo, enseguida nos vamos a enterar de que fueron los relatos de sus hazañas lo que enamoró a Desdémona. Es necesario tener en cuenta, y no olvidar esa presentación inicial de sí mismo. Lo que más se subraya en ella es esa imagen de hombre vagabundo, extranjero y sin patria; y todo este vasto universo ha vivido casi siempre en las tiendas del guerrero. Otelo cuenta la forma como se produjo su relación con Desdémona.

OTELO. Era su padre muy amigo mío y con frecuencia me invitaba, y siempre me pedía la historia de mi vida, año tras año, las batallas y sitios, y las suertes que yo hubiera corrido. Toda se la conté, desde los días de mi infancia hasta aquel preciso instante en que él me impulsara su relato.

Y así le hablé de azares desastrosos, del patético andar en mar y tierra; de cómo me libré por un cabello de una muerte inminente; de qué modo logré apresarme el enemigo altivo para venderme como esclavo luego, y de mi redención y proceder en la total historia de mis viajes.

Y si la ocasión de hablar se presentaba de vastas cavernas y desiertos vanos, hoscas canteras, rocas y montañas cuyas cimas tocaban a los cielos, así lo hacía; y de los caníbales que se comen los unos a los otros, pues que son antropófagos, y de hombres que tienen la cabeza bajo el hombro. Desdémona parecía singularmente interesada por estas historias, pero las ocupaciones de la casa le obligaban sin cesar a levantarse; las despachaba siempre con la mayor diligencia posible, luego volvía

y devoraba mis discursos con un oído ávido. Habiéndolo yo observado elegí un día una hora oportuna y hallé fácilmente el medio de arrancarle del fondo de su corazón la súplica de hacerle por entero el relato de mis viajes, de que había oído algunos fragmentos, pero sin la debida atención. Yo accedí, y muchas veces le robé sus lágrimas al relatarle los penosos golpes que soportó mi juventud. Acabada que fue mi historia, diome por mis penas un mundo de suspiros. Afirmó que era, en verdad, extraño, muy extraño; que era enternecedor, inmensamente; que hubiera preferido no escucharlo, aunque ansiara que el cielo, para ella, hiciera un hombre así; me dio las gracias y me rogó que si un amigo mío sintiera amor por ella, le enseñase a contarle mi historia, pues con eso bastaría a dejarla enamorada.

Ante esta insinuación, hablé. Me amaba por los muchos peligros que corriera; la amé yo por tenerles compasión.

Esta es la brujería que he usado; sea ella testigo, pues que llega. (pp. 1472-1473)

Por los mismos fenómenos por los que lo acusan sus enemigos —extranjero, aventurero, hasta esclavo, dice él—, son los méritos por los cuales lo ama Desdémona. Él no ha hecho más brujería que contar su vida, y su vida forma un contraste enorme con la de todos los patricios que pretenden a Desdémona. Ese contraste es subrayado por dos campos: por el de los opositores y el de los partidarios. Nadie está interesado en negarlo, y ellos, los opositores, lo toman por un ladrón que ha cedido algo para lo cual carece de títulos, de derechos, de relaciones, lo toman por un recién llegado. Es precisamente por esas cualidades o defectos, como se mire, que ha conquistado a Desdémona; y si el padre se siente celoso, debe serlo también porque Desdémona no ha elegido ningún sustituto de él: él es un patricio, un senador, él sí es un hombre inscrito. Lo demás, la oposición entre el padre de Desdémona y Otelo, como dos fuentes de autoridad, es subrayado por la misma Desdémona, quien le responde al padre cuando este le exige obediencia:

DESDÉMONA. Mi noble padre, observo aquí una obediencia dividida. A voz os estoy unida por darme la vida y educarme; y mi vida y mi educación me enseñan cómo respetaros. Sois el señor de mi obediencia, en cuanto soy hasta ahora vuestra hija. Pero aquí está mi marido, y tanta obediencia como mi madre os concedió, prefiriéndoos a su padre, me atrevo a decir que puedo considerar debida a mi señor el Moro. (p. 1473)

Muy interesante observar que, después de que Desdémona recalca la oposición y la preferencia, su matrimonio (de Desdémona) es concebido como un duelo para Brabancio. Es notable el diálogo entre Dux y Brabancio, en el que aquel trata de inducirlo a hacer el trabajo del duelo y Brabancio se niega.

Dux. Permitidme hablar por vos mismo, y establecer una sentencia que podrá ayudar a estos enamorados como un apoyo o escalón. Cuando ya no hay remedio, el mal se acaba al llegar lo peor que se esperaba.

Llorar una desgracia que ha pasado es llamar otra nueva a nuestro lado. Cuando la fortuna se lleva lo que no se puede preservar, la paciencia se burla de su herida.

El que sonrío cuando le han robado, roba algo al ladrón; el que desperdicia un dolor inútil se roba a sí mismo. (pp. 1473-1474)

Extraordinaria fórmula, pero resulta ineficaz. En este caso, el hombre robado que sonrío roba alguna cosa al ladrón, si no se identifica con el propietario; la respuesta de Brabancio no hace más que agravar la situación de Otelo. Él es precisamente incapaz del trabajo del duelo tal como se le sugiere; que robe alguna cosa al ladrón, hablando de la amenaza de la flota turca a Chipre.

BRABANCIO. Así, dejemos que los turcos nos arrebaten Chipre y no lo perderemos mientras sepamos sonreír. Bien soporta ese consejo el que no toma nada más que el generoso consuelo que percibe en él. Pero tiene que soportar a la vez el consejo y la pena quien para pagar la pena tiene que pedir un préstamo a la pobre paciencia. Estos consejos son



No hay que preocuparse por cómo se llamaba, ni qué biografía le podemos adjudicar, sino quién es, en el sentido de a qué personaje de sus obras corresponde. [...] si nos preguntamos por Shakespeare no tenemos nada que decir, todos sus personajes están presentados desde adentro y desde afuera, todos hablan un lenguaje según su problemática.

equivocos, para endulzar o para echar hiel, con fuerza para ambos lados. Pero las palabras son palabras: jamás he oído decir que se penetrara a través del oído en un corazón herido. Humildemente os ruego que paséis a los asuntos de Estado. (p. 1474)

El padre se niega a hacer el duelo; insiste en formularse como un engaño, incluso llega más lejos, a amenazar de que ese engaño se repetirá y a concebirlo directamente como del tipo de una infidelidad, puesto que la infidelidad de Desdémona, que comienza ya a anunciar en medio de su ira, no es para él más que la repetición de la infidelidad que con él tuvo, y le dice a Otelo:

BRABANCIO. Moro, guárdala bien, porque engañó a su padre y puede engañarte a ti. (p. 1475)

Estos son los primeros elementos de juicio que Shakespeare hace y presenta en el acto primero. Sobre esa base, Yago forma su plan; él mismo lo expone así hablando de Otelo:

YAGO. Marchaos. ¡Adiós! Poned bastante dinero en vuestra bolsa. Así hago siempre de un imbécil mi bolsa. Porque profanaría la experiencia que he adquirido si gastara mi tiempo con un idiota semejante, a no ser para mi provecho y diversión. Odio al Moro; y se dice por ahí que ha hecho mi oficio entre mis sábanas. No sé si es cierto; pero yo, por una simple sospecha de esa especie, obraré como si fuera segura. Tiene una buena opinión de mí; tanto mejor, para que mis maquinaciones surtan efecto en él. Cassio es un hombre arrogante... Veamos un poco... Para conseguir su puesto y darle libre vuelo a mi venganza por una doble bellaquería... ¿Cómo? ¿Cómo?... Veamos... El medio consiste en engañar después de algún tiempo los oídos de Otelo, susurrándole que

Cassio es demasiado familiar con su mujer. Cassio tiene una persona y unas maneras agradables para infundir sospechas; está hecho como para hacer traidoras a las mujeres. El Moro es de una naturaleza franca y libre, que juzga honradas a las gentes a poco que lo parezca, y se dejará guiar por la nariz tan fácilmente como los asnos... ¡Ya está! ¡Helo aquí engendrado! ¡El infierno y la noche deben sacar esta monstruosa concepción a la luz del mundo! (p. 1477)

Así se nos presenta el plan de Yago y otro matiz de la personalidad de Otelo. "Es una naturaleza franca y libre que juzga honrada a la gente por poco que lo parezca". En cierto modo, todos los elementos del drama están ya dados, el matrimonio de Desdémona interrumpe la serie de las generaciones; el padre no se puede reconocer en Otelo, solo puede concebirlo como un engaño. Mantiene la relación con Desdémona como una relación exclusiva, lo cual se señala en textos anteriores. El agrado que tiene el padre, en un texto anterior, por el hecho de que Desdémona haya desechado muchos pretendientes y las dos figuras de Rodrigo y Yago. Rodrigo amenaza enseguida con su suicidio hasta que Yago lo convence de que mejor intente otra cosa; pero la desesperación fundamental de Yago es menos visible inmediatamente. Yago no amenaza con ningún suicidio, le parece la idea más torpe y más ridícula, pero no es un individuo menos desesperado. Sobre esos elementos se va a constituir el drama. ■

Notas

¹ Landauer, Gustavo. *Shakespeare*. Versión castellana por Guillermo Thiele. Buenos Aires: Americalee, pp. 247-248.

² Todas las citas de la obra son tomadas de las *Obras completas* de Shakespeare, novena edición, Madrid: Aguilar, 1949.

EDIPO

COMO DRAMA DEL PENSADOR

ESTANISLAO
ZULETA

Cuando los griegos iban al teatro a ver *Edipo* de Sófocles, se presentaba la trilogía entera: *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*; iban a ver la interpretación, una ejecución artística de un tema conocido; es decir, el núcleo del mito de Edipo era un dato común. El verdadero problema de los griegos era ver qué hacía Sófocles con eso, cómo era su interpretación; de manera que, ejecución artística, interpretación, capacidad de encontrar el núcleo emocional y exploración de la verdad en un tema, era más o menos lo mismo. Todos tenían en común cierto núcleo mitológico con algunas variaciones. Edipo ha sido el hijo de Layo en todas sus variaciones; Layo recibe un oráculo por diversas razones, a veces por haber hecho determinadas cuestiones contra un amigo, con el hijo de un amigo, en fin. En todo caso, Layo recibe siempre un oráculo que anuncia la peligrosidad del hijo que va a nacer. Hay un intento de supresión de Edipo por parte de Layo; el mito más conocido que retoma Sófocles consiste en la exposición: colgarlo de los pies (Edipo quiere decir pie hinchado), echarlo al monte, mandarlo a matar. En otras versiones aparece la famosa canastica de Moisés y tantos otros que echan al río, que recoge alguien y vuelve por alguna razón a la corte. Esas figuras se llaman mitemas, es decir, unidades míticas que son típicas: en este caso, el niño expulsado, asesinado, sacrificado, porque el padre se siente amenazado por él. En el caso de Edipo puede variar la forma pero siempre la narración se inicia por ese mitema.



1967: Elevando cometas en los cerros de Bogotá

En toda Grecia se sabe que Edipo es el gran drama del incesto, y los griegos continuamente lo citan. Por ejemplo, para burlarse de *La República* de Platón, Aristófanes, que anda burlándose de todo el mundo, dice: “entonces será el reino de la comunidad de las mujeres (que es lo que en realidad propone Platón) y todos seremos Edipos”. El mismo Platón habla de Edipo curiosamente bastante bien: “La universalidad de la prohibición del incesto es lo que hace que el incesto nos parezca tan terrible, porque todos los pueblos (lo ve Platón en *Las Leyes*) tienen diversas prohibiciones; unos prohíben lo que otros permiten, pero todos prohíben el incesto”. Los antropólogos de hoy se preguntan una y otra vez por qué. El Edipo es, pues, un tema típico de la cultura griega y se encuentra citado por el uno, por el otro, por contemporáneos de Sófocles como Aristófanes y Platón o por posteriores y por anteriores. Los griegos, cuya unidad era lingüística y cultural, estaban dispersos en islas, en ciudades muy lejanas, unas por ejemplo, en Sicilia (Agrigento), las otras en lo que hoy es Líbano (Mileto) y las otras en lo que hoy es Grecia; tenían una gran unidad cultural. Todos ellos leían y sabían a Homero de memoria; la Hélade era en gran parte una unidad cultural. Esto para ellos era muy importante porque su dispersión era muy grande y aunque esas ciudades podían entrar en guerras y conflictos entre sí, cuando se presentaba un peligro externo producía una y otra vez la famosa unidad de la Hélade; la Grecia entera, contra los persas varias veces, por ejemplo: la unidad cultural tiene tanta importancia sobre todo porque la unidad política no está dada, es decir, que no hay una autoridad política central que diga esto es griego, o esto no es griego. Cuando hay batallas se produce una unidad político-militar pero es muy débil y es elegida. Por ejemplo, en la guerra de Troya es Agamenón el jefe del ejército griego, pero es elegido y continuamente está en peligro de pelea con Aquiles y puesto en cuestión. No es pues un imperio en el sentido persa o egipcio.

Cuando los griegos van a ver a Edipo, conocen la narración, todos saben que hay incesto con la madre, todos conocen la historia de los hijos y su ruptura, de las dos hijas y sus diferencias. Prácticamente los griegos tienen todos esos elementos y esto es muy importante como posición ante el arte, porque cuando van a ver a Ifigenia, también conocen la historia; lo mismo sucede cuando van a ver Prometeo de Esquilo, conocen la historia, es decir, ellos no se van a informar ni a que los diviertan con un cuento nuevo por medio del suspenso: *¿qué irá a pasar aquí? ¿Cómo terminará esta historia del señor Edipo?* Todos saben cómo va a terminar. Es muy importante esa posición frente al arte donde no está de por medio el suspenso, en el sentido más grosero, por ejemplo, del relato policiaco: *¿quién va a ser el asesino aquí? ¿Qué es lo que va a pasar aquí?* El arte griego no contiene eso, lo esencial es la ejecución, que es al mismo tiempo una exploración del sentido; en el arte moderno, en cierta forma, Thomas Mann ha vuelto a eso con *José y sus hermanos*, que es una obra gigantesca, probablemente de lo más grande que se haya hecho en el siglo xx y que tiene de nuevo esa característica antigua: no hay nada que el lector no sepa como acontecimiento; es el mismo relato de la Biblia que todo el mundo conoce por la historia sagrada o por la lectura de El Génesis. En el siglo xix y en el siglo xx, fuera de Thomas Mann, está muy perdido ese tipo de posición ante el arte.

Todos saben lo que nosotros sabemos, todos saben que Edipo se va a casar con Yocasta, que va a acabar con la Esfinge, etc. Hay posteriormente algunos mitos muy raros; los mitemas son complejos. Hay versiones de Edipo en que este se casa con la Esfinge. Esto nos permite entrar de lado por ahora en una interpretación freudiana. La Esfinge y Yocasta son como lo contrario: la esposa que sirve de premio y la fiera devoradora y amenazadora, pero lo contrario que es la escisión de lo mismo, mejor dicho, la escisión de la mujer en dos figuras: la figura que amenaza y la figura

deseable, lo cual es un mitema típico. La Esfinge es una figura muy antigua de mujer peligrosa. Todo esto es muy antiguo porque los mitemas se enlazan unos con otros y se hunden en el fondo de la historia; la Esfinge de que nos hablan los griegos podría remitirse a milenios atrás, a las Esfinges egipcias; ya había egipcios mil años atrás, luchando por liberar la religión de los mitos de las Esfinges, Aménhotep IV, por ejemplo, produciendo una religión purificada de la mitología.

Todo esto es muy antiguo, pero los griegos ya tienen su versión, ellos están buscando qué van a hacer con este material que es expresión de una cultura común, en este caso representada por Sófocles. Entonces no hay sorpresa en los hechos y sin embargo logran, como pocas veces se ha logrado en la historia, una comunicación artística extraordinaria, vecina al éxtasis en el teatro griego. Los hechos, pues, son estos: se sabe también que Edipo va a descubrir que ha matado a su padre, se sabe también que el destino consiste precisamente en ese extraño mecanismo que se presenta en Edipo como tal vez en ninguna otra parte: que se cumpla algo de lo que se trataba de huir. Así, por ejemplo, Layo trata de huirle al oráculo sacando al niño; Edipo sale a buscar porque oye decir que él no es hijo de los que creía que eran sus padres, trata de mantenerse alejado de donde estén ellos para no ir a cumplir un oráculo, y las mismas medidas que se toman para evitar algo son los medios que conducen a la realización de eso. Esa contrafinalidad que termina una y otra vez realizando lo que se trataba de evitar era la figura más pura que los griegos habían producido de la imagen del destino.

En la versión más clásica del mito de Edipo se mantiene una separación absoluta entre la Esfinge y Yocasta. Yocasta es la madre esposa y la Esfinge es el monstruo devorador que amenaza, pone en cuestión e interroga; la Esfinge propone enigmas y el que logre descifrarlos la vence. En el pensamiento de los griegos, y ya antes, en el mismo pensamiento de los egipcios

(no solamente la Esfinge en la forma como Sófocles presenta el tema), propone enigmas, ella misma es un enigma. Es un ser andrógino, no en el sentido de que sea de los dos sexos, sino que es una madre fálica, que es una manera muy particular de ser de los dos sexos, primordial por lo tanto. Generalmente es una figura devoradora, es decir, aparece como león, tiene senos, es el enigma que reúne los terrores, a lo que podríamos llamar en psicoanálisis el objeto primordial. Vamos a ver, pues, por donde va a tomar Sófocles la cosa. El encuentro, el parricidio, el encuentro en el camino, el niño echado o expuesto, son mitemas que, si se sacan aparte unos y otros, son clásicos y casi que se encuentran en todos los mitos. El Edipo en la figura griega tiene su trayectoria clásica y es un mito conocido. El problema aquí, como se ha dicho antes, es qué va a hacer Sófocles con ese material. Lo primero es que va a subrayar algunos aspectos del mito; por ejemplo, su Edipo es un investigador, es un descifrador de enigmas. Sófocles centra el drama alrededor del problema de la investigación: cómo liberó a Grecia de la Esfinge por un acto heroico que no era tan heroico: descifrar el enigma de la Esfinge. Luego toda la fuerza que desata el drama es la voluntad de Edipo de descubrir el misterio: ¿quién es el culpable?, ¿dónde encontrar la huella de la oscura culpa? Centra pues el tema en un problema que ha sido ya visto por muchos pensadores. El Edipo, pues, está comentado por todo el mundo; está comentado por Platón, Aristóteles, Hölderlin, Nietzsche, Schopenhauer, Goethe y hasta el siglo xx por muchos otros: psicoanalistas, antropólogos; Lévi-Strauss, por ejemplo, tiene un texto sobre el Edipo. De estos prácticamente no hay ninguno que no subraye a su modo el tema del que estoy hablando. Parte del drama lo vamos a centrar entonces en cómo Sófocles nos hace ver a través del Edipo el drama del pensamiento y el drama del pensador. Muy frecuentemente ese es el punto que los grandes investigadores destacan.

Voy a citar un texto corto en el que hay una interpretación del Edipo como drama del pensador, drama del filósofo, drama del pensamiento humano y, en ese sentido, como algo que nos compromete a todos, que encuentra la manera de, a través de una figura particular —esa es una característica del gran arte—, de un destino particular y concreto, expresar y explorar un drama universal. Veamos pues cómo Sófocles explora el tema del pensamiento humano y el drama en que consiste pensar. Schopenhauer escribe una carta a Goethe, respondiéndole a otra en la que Goethe le decía que estimaba su obra por lo que tiene de sincera. Schopenhauer responde así:

Toda obra proviene de una buena idea que conduce al placer de la concepción; sin embargo, la realización, el nacimiento, por lo menos en mi caso, no se produce sin dolor, pues entonces me trato como un juez inexorable que frente a un prisionero extendido sobre el potro lo obliga a responder hasta que no queda nada por preguntar. Me parece que casi todos los errores y las locuras inefables de que están llenas las doctrinas y las filosofías se originan en ausencia de esta probidad.

Si la verdad no ha sido descubierta no es porque no se haya buscado, sino a causa de la voluntad de descubrir en su lugar una concepción predeterminada o, por lo menos, de no chocar contra la idea querida. Con este fin ha sido necesario emplear subterfugios oponiéndose a todo y al propio pensador; es el coraje de ir hasta el fondo de los problemas lo que caracteriza al filósofo. Debe ser como el Edipo de Sófocles, el cual, ansioso por conocer su terrible destino, prosigue de una manera infatigable su búsqueda aunque adivine que la respuesta solo le reserva horror y espanto. Pero la mayoría de nosotros lleva en su corazón a Yocasta que suplica a Edipo por el amor de los dioses no indagar más.

Consentimos; por eso la filosofía está donde está, del mismo modo que Odín en la puerta del infierno interroga sin cesar a la vieja pitonisa en su tumba, sin tener en cuenta sus reticencias, sus negativas y sus súplicas de ser dejada en paz, el filósofo debe interrogarse a sí mismo sin piedad, este coraje de filósofo, sin embargo, que corresponde a

la sinceridad y a la probidad en la investigación que usted me atribuye, no surge de la reflexión, es algo espontáneo.

Me interesa ese momento de la carta de Schopenhauer a Goethe en que plantean el drama de Edipo como el drama de todo pensador; todos llevamos en nosotros esa discusión de Edipo y Yocasta: ¿ir más allá o no? Veamos pues la discusión de Edipo y Yocasta:

Edipo: Mujer, ¿sabes si ese hombre que enviamos a buscar es el mismo a quien éste se refiere?

Yocasta: ¿De quién habla ése? No hagas caso de nada y has por olvidarte de esta charla inútil.

Edipo: No puede ser que yo con tales indicios no aclare mi origen.

Yocasta: (*Con voz angustiada*) Déjate de eso, por los dioses, si algo te interesas por tu vida que bastante estoy sufriendo yo.

Edipo: No tengas miedo que tú, aunque yo resultara esclavo, hijo de mujer esclava, nacida de otra esclava, no aparecerás menoscabada en tu honor.

Yocasta: Sin embargo, créeme, te lo suplico, no prosigas eso.

Edipo: No puedo obedecerte hasta que no sepa esto con toda claridad.

Yocasta: Pues porque pienso en el bien tuyo, te doy el mejor consejo.

Edipo: Esos consejos tan buenos son precisamente los que hace tiempo me están molestando (*le vuelve la espalda*).

Yocasta: ¡Ah, malaventurado! ¡Ojalá nunca sepas quién eres!

El diálogo sigue en el mismo tono y finalmente el coro pregunta a Edipo por qué está tan desesperada Yocasta y si no van a estallar grandes males, y Edipo contesta:

Que estallen si es menester que yo quiero conocer mi origen aunque éste sea de lo más humilde. Ella naturalmente como mujer que es tiene orgullo y se avergüenza de mi oscuro nacimiento, pero yo que me considero hijo de la fortuna que me ha colmado de dones, no me veré nunca deshonrado. De tal madre nací y los meses que empezaron al nacer yo

son los que determinaron mi grandeza y mi abatimiento. Y siendo tal mi origen no puede resultar que yo sea otro, hasta el punto de querer ignorar de quién procedo.

En este último parlamento de Edipo se comienza a ver el otro gran problema que explícitamente nos da Sófocles: la contraposición entre Edipo y Yocasta, la decisión de saber aunque cueste lo que cueste y el consejo de que es más prudente cerrar los ojos, no indagar demasiado si algo se estima por la vida. Ese es el drama que Schopenhauer ve como universal de todo pensador, ese es el drama al que se refiere Nietzsche también. El problema de la grandeza de un pensador (dice Nietzsche), es un problema de coraje, no de habilidad ni de erudición. ¿Qué tanta verdad puede resistir un espíritu sin romperse? Eso es lo que determina su dimensión. Y esa tónica es la tónica permanente del comentario al Edipo.

Tenemos ahora otro momento. Edipo se autonomiza y dice: mi historia comienza con el mes en que yo nací, es decir, no dependo de nadie. Ese otro tipo de parricidio, un parricidio intelectual. “Yo no soy lo que soy, rey de Tebas, por haber sido hijo de ningún rey de Tebas, sino porque vencí a la Esfinge, porque descifré, porque conocí, por mis obras”. Ahí comienza el tono del hombre autonomizado que no quiere depender de nadie, que no se siente inscrito en una tradición. Vamos a ver la fuerza con que Edipo va a afirmar eso. Cuando la pelea con Tiresias, que sugiere que Edipo es el culpable de lo que está ocurriendo, Edipo se enfurece porque cree que hay un complot de Creonte con Tiresias para sacarlo del poder y tomarlo Creonte, que es el hermano de Yocasta. Edipo responde:

Porque vamos a ver, dime, ¿en qué ocasión has demostrado tú ser verdadero adivino? ¿Cómo, si lo eres, cuando la Esfinge proponía aquí sus enigmas en verso, no indicaste a los ciudadanos ningún medio de salvación? Y la verdad que el enigma no era para que lo interpretara el primer advenedizo, sino que se necesitaba de la adivinación; adivinación que tú no supiste dar ni los augurios, ni por la revelación de ningún dios, sino que yo, el ignorante Edipo, apenas llegué hice callar al monstruo valiéndome solamente de los recursos de mi ingenio, sin hacer caso de las aves.

Ahí está la afirmación del pensamiento: “sin oráculos, sin dioses, sin aves, como tú; sólo con el pensamiento”. Hijo del pensamiento, ¿víctima del pensamiento? Vamos a verlo. Proclama que no necesita ayuda de dioses, se lo dice a Tiresias el adivino. Eso también tiene algo de mitema griego: Tiresias es ciego, y entre los griegos hay una relación entre ciego y vidente; por ejemplo, Homero también es ciego y el que ve más allá de lo inmediato, de las apariencias, muy frecuentemente se representa como ciego. Por otra parte, Tiresias tiene historias bastante más picantes en su pasado que lo hacen ser vidente. Por ejemplo, entre los griegos es el único que ha tenido la perturbadora experiencia de haber sido durante un buen tiempo hombre y otro buen tiempo mujer, y por lo tanto está en situación de comparar cómo viven los hombres y las mujeres, por ejemplo, la experiencia de las relaciones sexuales y muchas otras experiencias. Tiresias tiene pues sus particularidades tal como conviene a la configuración de un adivino con toda la mentalidad griega, pero el desafío de Edipo es muy comprometedor.

Esto ocurre en el momento en que Grecia acaba de producir la filosofía y la ciencia, en la época de Pericles, del cual Sófocles era amigo personal, como también lo era Sócrates. Esta versión, pues, va a llevar el mito y el drama hacia el drama del pensamiento; Sófocles es muy claro y muy profundo, tan profundo que todos los pensadores, desde los que lo vieron inmediatamente hasta los actuales del siglo xx, se han sentido en cierto modo llamados a dar su versión. El enigma del Edipo es una manera de explorar el drama del pensamiento, lo que el pensamiento tiene de manía, autoafirmación loca, independencia absoluta, peligro de conducir hasta la pérdida de todo fundamento.

Hay otra cosa, y es que comienza a verse un juego que será muy interesante seguir en el texto: la relación entre omnipotencia y culpa. El tema de la omnipotencia lo tomamos pues de los textos que acabamos de leer. Podría leer otros, pero ahí lo encontrarán; les dejo la divertida labor de que saquen ustedes los grandes temas; por ejemplo, la omnipotencia de Edipo, o su aceptación de la culpa y los textos en que Edipo rechaza la culpa y cómo se contradicen directamente los dos tipos de textos. Esta es una cosa alegre de hacer

Me interesa ese momento de la carta de Schopenhauer a Goethe en que plantean el drama de Edipo como el drama de todo pensador; todos llevamos en nosotros esa discusión de Edipo y Yocasta: ¿ir más allá o no?



1951: Con Margarita, su madre, el día de la boda de su hermana Nena

y mejora nuestra lectura. La omnipotencia implica un tipo de supresión del padre; omnipotencia y parricidio vienen necesaria e inmediatamente vinculados. En cierto modo, no hay un pensador que de alguna manera no sea un parricida; el tema del parricidio penetra profundamente el tema del pensador, esto es muy claro en Grecia, pero esto es así siempre. Los griegos tenían ciertas cosas bastante claras, en primer lugar, porque ellos mismos eran pensadores. El tema del parricidio viene explícitamente en los filósofos griegos, en *El sofista*, por ejemplo; y nada menos en el momento en que va a producir la más alta imagen de la dialéctica antigua, el fundamento dialéctico de toda lógica posible que se da en *El sofista*, Platón dice de pronto: “En este momento voy a cometer un parricidio porque voy a irme en contra de la doctrina de Parménides y Parménides es mi padre, él me enseñó a pensar”. Ese es el momento fundamental del ataque a la sofística de la fundación de la lógica; la primera vez que se establece realmente la dialéctica como lógica en toda la historia de la filosofía es además en ese momento.

Lo mismo pasa con Aristóteles cuando él se va a liberar de la estructura del platonismo, de la teoría de las ideas, no de todo Platón, desde luego, pues el que se libera de la lógica se libera a disparatar. Cuando Aristóteles, que fue platónico (no solamente discípulo personal sino gran escritor

platónico, porque sus primeras obras fueron diálogos platónicos), se va a lanzar al ataque contra la teoría de las ideas y a liberarse de la estructura del platonismo como idea del conocimiento, inmediatamente dice algo por el estilo: “Amo a Platón más que a ningún hombre sobre la tierra pero amo más a la verdad que a Platón, porque Platón me enseñó eso, que había que amar más a la verdad que a nadie y no se puede seguirlo sin estar contra él”. Y comenzó esa manera de atacar a Platón reconociendo que es el padre, es decir, esa tónica de parricidio está en todo gran pensamiento. Esto lo encuentra uno en la antigüedad y lo encuentra en la modernidad.

Nietzsche escribió unos textos bellísimos: *Schopenhauer como educador*, *Richard Wagner en Bayreuth*, exaltadísimo de todo lo que les debió a ellos; pero no sería Nietzsche sin un choque con ellos; sin embargo, el gran elogio que encuentra para hacerle a Schopenhauer es que ese sí que era un maestro de verdad, era un maestro el cual uno siempre sentía que le estaba diciendo sé hombre, no me sigas, síguete a ti mismo. Pero *Humano, demasiado humano* es precisamente la ruptura de Schopenhauer y Wagner. Ese problema del parricidio que Sófocles acentúa tan firmemente por el lado del drama del pensador es el que está incluido en el drama del pensador, Sófocles simplemente acentúa con su sensibilidad de artista, con su posición de griego de la

gran época de la filosofía, de la Grecia de Pericles, lo que de todas maneras la temática contiene; explora y nos permite explorar, ese es un gran artista.

El tema omnipotencia-autonomización lo encuentra Kant en la *Crítica de la razón pura*, lo encuentra Descartes en *El discurso del método*; hay algo en la sola figura de pensar que tiene un acento de parricidio: pensar por sí mismo, poder dar cuenta de lo que uno piensa, eso conduce a cierta autonomización. La imagen de culpa no procede solamente de la idea del parricidio inconsciente, o muy frecuente, como les estoy mostrando con citas, consciente. La gran realización intelectual suena siempre a parricidio y contiene una transgresión, por eso es una realización. En el campo inconsciente, es típico de los grandes pensadores, en cualquier momento de su desarrollo, el sentimiento de culpa, y se ve por la manera tan extraña como tratan su propia obra o sus propios descubrimientos. Por ejemplo, comienzan a pretender que son discípulos de alguien, que todo lo recibieron de alguien y si se ve qué era lo que decía el alguien, se nota que no tiene mayor cosa. Más frecuentemente aún pretenden que lo deben al azar, que lo que pasó fue que una manzana se le cayó en la cabeza y entonces descubrió la ley de gravedad; qué cosa más ridícula, eso es pura culpa. O el señor Galileo pretende que estaba en una iglesia y una lámpara que se movía y que no podía ser el viento por el peso de la lámpara, entonces claro, lo que se movía era el centro de la Tierra; pero para mirar una lámpara así, se necesita ser Galileo. Esa tendencia a minimizar la propia obra, a hacerla aparecer como un aporte, es típica. Freud intentó mucho hacer aparecer su obra como un aporte, hasta que tuvo que confesarse que no era un aporte; incluso en la *Interpretación de los sueños* le empacó un capítulo inmenso: “La literatura científica sobre los sueños”, se puso a buscar todo lo que se hubiera escrito sobre los sueños: disparates; y precisamente lo más disparatado era lo científico porque negaba el sentido;

estaban hasta mejor hechos los manuales de brujería que ingenuamente encontraban algunas cosas.

Uno ve muy frecuentemente la oscilación del pensador que tan pronto tiene la idea de que él transformó el mundo y cambió el enfoque de la historia, tan pronto parece como si no hubiera hecho prácticamente nada. Uno encuentra una carta de Marx, por ejemplo, en que dice: “Toda esa doctrina de lucha de clases no es cosa mía, ya Guizot y otros historiadores habían encontrado eso; la teoría de la plusvalía y toda la teoría económica del valor está prácticamente en los economistas ingleses, sobre todo Ricardo...”, y sigue y encuentra que él no ha hecho nada y al final dice: “Lo que sí es mío es la teoría de la dictadura del proletariado”. Claro que cuando uno lee el texto de la historia crítica, él sabe pues que la teoría del valor en el sentido de él no está en ninguna parte, pero se le va de las manos continuamente, como a Galileo, como a Newton que se imagina que una manzana lo iluminó. La producción artística y la producción científica tienen una relación muy directa con una teoría de la transgresión, entre otras cosas porque algunos creen torpemente que la inversa no es cierta, no es una proposición reversible, como se dice en lógica; quiero decir que no toda transgresión es una sublimación o, para decirlo más vulgarmente, si bien la producción de algo nuevo es la transgresión de algo, no toda transgresión es producción de algo nuevo. No es suficiente pues embarrarla para crear, pero sí, todo crear es una embarrada. Hay un libro donde se hacen algunos estudios sobre eso que se llama *Psicoanálisis de la actividad creadora*, de Greenacre. En el libro de Rosolato, *Ensayos sobre lo simbólico*, encuentran ustedes varios estudios sobre la sublimación y su relación con la transgresión. Sublimación se llama a dos cosas en psicoanálisis: producción artística y producción científica.

Hay muchos artistas que también han sido conscientes de la transgresión, incluso del parricidio, como Proust, de que su nueva

estética es la abolición de aquella estética que lo formó. En un artista generalmente se produce la configuración de lo que los psicoanalistas, a partir de Freud, han denominado un padre ideal, es decir, un sustituto del padre real que no es tampoco una imagen fantasmal del padre omnipotente imaginario, sino un padre ideal, que no es lo mismo que idealizado, sino un individuo que desempeña funciones, que necesita el juego de las hostilidades, las simpatías y las identificaciones que no puede desempeñar el padre real. Con relación a esa figura de un padre ideal, se va estableciendo el problema de la transgresión y del parricidio, que en cierto modo una gran obra lo exalta y lo deja abolido.

La omnipotencia y la culpa tienen una relación muy íntima; en el pensamiento psicoanalítico se ve esto una y otra vez. En los estudios sobre la culpa, ya Freud lo mostró muy detalladamente. Hay algunas estructuras y problemas psíquicos en los cuales la culpa desempeña un papel mayor, especialmente la depresión, y cuando la depresión es psicótica como la melancolía, o en muchas formas modernas frecuentísimas de depresión, la culpa se vuelve consciente. Curiosamente, en la depresión neurótica, mucho menos grave, la culpa es inconsciente: el tipo se siente deprimido pero no se siente culpable; lo grave es cuando se hace consciente porque generalmente cuando falla la represión es porque esta estructura psicótica está al borde de aparecer. En las depresiones más graves, incluso en las más peligrosas en el sentido de que generan muy frecuentemente el suicidio, la culpa tiende a ser consciente, y en las depresiones neuróticas es muy frecuente que no sea consciente. Freud (hablo de él por facilidad y porque es más accesible, aunque hay estudios posteriores mucho mejores), en su estudio "Duelo y melancolía", último capítulo de la *Metapsicología*, se dio cuenta de que había una alianza particular entre culpa y omnipotencia, porque muy frecuentemente se desarrolla lo que se llama "la culpa delirante", que algunos otros,

sobre todo de la escuela lacaniana, que han hecho muy buenos trabajos sobre la culpa, generalmente llaman la culpa persecutoria, porque el tipo desarrolla una forma de culpabilidad que lo persigue. León Grinberg tiene un libro sobre el tema, que se llama *Culpa y depresión*. Este tipo de problema comienza a producir una autoacusación creciente y va remitiendo la culpa a todo. Así como para el paranoico todo es indicio de que lo están persiguiendo, este por todas partes donde vea algo que va mal encuentra alguna manera de sentirse siquiera remotamente culpable, aunque sea por la omisión, como dicen los católicos, por no haber hecho lo que se pudo haber hecho para que no estuviera ocurriendo.

Entonces Freud anota que, si de tantas cosas que están ocurriendo en el mundo y que van mal (y hay que confesar que hay muchas que van mal), uno es culpable, entonces es porque tiene un poder muy terrible; culpa también quiere decir causa: yo soy el culpable, yo soy el causante. Pero si yo soy el causante de semejante trama de acontecimientos dispersos, poseo una omnipotencia extraordinaria, solo así seré el culpable. En un cuadro algo menor, ustedes pueden ver que en las relaciones, por ejemplo, con las figuras primordiales, con los padres o sus sustitutos, los sentimientos de culpa van en el sentido de que los sufrimientos del otro proceden de mí, de algo que yo hice o dejé de hacer. En cambio lo que yo hice o dejé de hacer procede también de mí, no procede de lo que otros hicieron conmigo a su turno. Entonces yo soy el origen, en otras palabras, la causa, tanto de lo que a mí me ocurrió, que es por culpa mía, como de lo que le está ocurriendo a otro; ahí está la omnipotencia. En lugar de pasarse como efecto y causa de muchas cosas al mismo tiempo, como todo el mundo y entremezclado mitad víctima, mitad cómplice, empieza a polarizarse como solo actor causante de lo que a él le ocurre y de lo que le ocurre a otros.

Ese mismo que produce la figura de la manía, el hombre que se considera sin

adversidad, con unas capacidades plenas, es el mismo que produce la figura de culpa persecutoria y por eso la estructura psicótica tiene ese nombre: psicosis maniaco-depresiva, porque da las dos figuras, generalmente en forma cíclica, la una y luego la otra: de sentirse el ser más estupendo y lleno de iniciativas que existe sobre la tierra, proyectos que ve prácticamente realizados, enemigos que solamente le producen risa, ni siquiera rabia, pasa a la otra, a sentirse el ser más miserable que pisa sobre la tierra, infame, indigno y que los otros solamente miran sin que les produzca asco porque no saben quién es. La culpa y la omnipotencia, pues, tienen un vínculo esencial, no una relación causal; no digo que la omnipotencia produzca culpa y la culpa produzca una reacción de omnipotencia. El proceso maniaco se desencadena así, de lo uno a lo otro. Hay muchos otros procesos menores de depresión, por ejemplo, y exaltación, con drogas o con alcohol, que vuelven a producir una nueva depresión y entonces se necesita una nueva exaltación que vuelve a producir una sensación de independencia, luego otra depresión, etc. Hay procesos menores, procesos químicos con diversas drogas, procesos mayores y el grande: la psicosis maniaco-depresiva, en la que el tipo vuela como un águila solitaria y en seguida se siente con asco de sí mismo, con vergüenza de mirarse a un espejo.

Hemos visto la cosa un poco polarizada, lo que solemos denominar patológico, es decir, cuando se da lo uno o lo otro, pero generalmente ambas cosas están allí; nos interesa mostrarlo así porque se ve más claro el vínculo de la culpa y la omnipotencia. Por lo tanto, no se extrañen de que un drama del pensamiento, como es Edipo, sea al mismo tiempo un drama sobre omnipotencia, autonomización y parricidio; “no necesité aves, no necesité oráculos, pensando derroté el monstruo, no vengo de ningún padre ni de ningún rey, soy heredero de mi obra”. Otra indicación para una de las primeras lecturas del Edipo es que estemos ante un drama de la culpa y de la culpa muy curiosa y completamente tratada. Alguno podría decir que

hay muchas contradicciones, ya que en unos textos declara que es culpable y en otros declara que no es culpable y así es; se podría hacer una selección de estos textos. Verán, eso sí, que en *Edipo en Colono* casi en todos no es culpable y que llega un momento en que no solo no es culpable sino que es víctima: “cuando maté a Layo yo no sabía quién era ese señor ni qué estaba haciendo; cuando me casé con Yocasta no sabía que fuera mi mamá”, pero cuando ellos colgaron al hijo y lo echaron al monte a que se muriera, sabían que era el hijo; ¿quién es el culpable aquí? Edipo pasa de la culpa al juego culpa y negación de la culpa, y luego a la acusación y va respondiendo al destino a medida que avanza *Edipo en Colono*.

Otro problema que se nos presenta es cómo vincular la gran temática que nos saca Sófocles en su ejecución de un mito, la temática del drama del pensamiento, su vínculo con la omnipotencia, con la culpa, con la autonomización, con la negación de la tradición, porque cualquier pensamiento que tenga algo de creador es negación de una tradición aunque sea válida hasta entonces solo para uno. Su vínculo con otro gran tema, el tema del deseo, en el sentido del complejo de Edipo, es decir, de la identidad sexual, del deseo, de la prohibición primordial del incesto. El problema es que todo esto está reunido en una sola temática, hablo primero de la temática del pensamiento, pero este está reunido con el problema del deseo. ■

Notas

El presente texto es la transcripción de una clase dictada por Estanislao Zuleta en 1983 y hace parte de un curso sobre teatro grecolatino. La transcripción se encuentra en el archivo personal de Zuleta, que reposa en la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia. Para esta edición fue digitado por Lorena Aguirre, voluntaria de la Corporación Cultural Estanislao Zuleta.

Estanislao Zuleta acostumbraba en sus clases y conferencias citar largos pasajes de memoria, por eso no se cuenta con las referencias exactas de los textos desde los cuales trae a los autores, personajes o diálogos que con fluidez usa a lo largo de su exposición. Es este un rasgo de la obra del pensador antioqueño.

CONSTRUIR LA VIDA CONQUISTAR LA ACEPTACIÓN DE LA MUERTE

PERSPECTIVA FILOSÓFICA DE LA LITERATURA EN ESTANISLAO ZULETA

ALEJANDRO
LÓPEZ
CARMONA

Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la Luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito.

Proust, 2001:244

Hacer del amor al pensamiento un elemento constitutivo de una vida que se asombra y se cuestiona ante el mundo es una invitación que encontramos en la obra de Estanislao Zuleta; en ella filosofar la vida, es decir, buscar direcciones plenas de sentido, tejer destinos fundamentados del mejor modo posible en aras de una mejor existencia tanto individual como colectiva, lo podemos tomar como respuesta a ese postulado ético que le era tan caro a Zuleta y que reza que una vida puede hacerse de muchos modos posibles pero no de cualquier manera y que vale la pena arriesgarse por lograr la mejor. Es en este filosofar, en esta búsqueda de destino, que nos percatamos de una cosa: si la vida no tiene una dirección, es porque no tiene un sentido preestablecido, ni único; en otras palabras, que, en tanto sujetos modernos, no venimos al mundo ya hechos y para algo determinado, que la única

alternativa que tenemos es construir la vida como un obrar que se conjuga en reflexivo y en la cotidianidad, es decir, en la labor del día a día, y, según el orden de posibilidades que logremos poner en práctica, vamos labrando nuestro ser. De este modo estamos lanzados a la responsabilidad que implica hacer la propia vida y conquistar los mejores resultados que nuestras capacidades nos deparen, tarea que es necesario asumir con la alta seriedad que una misión única e irrepetible significa.

En este sentido, hacer la vida es elegir unos caminos y descartar otros, y en esta elección nos jugamos los sentidos que podamos alcanzar y que no serán otros que los que nuestro decidir abra o cierre; como toda decisión importante —y esa pasión de vivir que animaba a Zuleta muestra lo importante que para él era— conlleva también el riesgo de equivocarse. Sin embargo, preferimos en muchas ocasiones negarnos a tales elecciones, recurriendo a consejeros o manuales que nos indiquen cómo vivir o, en el peor de los casos, dando por sentado que las cosas son como son y que el rumbo está ya asignado. Pero la literatura, forma de la creación artística que es central en la labor intelectual de Estanislao Zuleta, cobra en esta perspectiva un significado especial: cuando creemos que el mundo está construido tal como debe ser, aparece el arte y en

particular la literatura para mostrarnos que no es así, que el mundo ante todo, si estamos abiertos a la existencia, es un mundo de posibles aún por realizar; pero, como rasgo de su condición trágica, la vida también se encarga de mostrarnos que siempre son más los posibles que los realizados efectivamente. Desde la relación con el arte y la literatura, que son asumidos de manera filosófica, Zuleta reivindica la autonomía de los sujetos como un valor en el camino de construir la propia vida, pues la elección del camino de la existencia compromete al individuo y lo obliga a ser responsable de su decisión. De este modo, podemos afirmar que la invitación de nuestro intelectual va cobrando una forma que podemos enunciar como *hacer de la vida una obra de arte*, esto es, *hacer de la propia vida algo bello, significativo y profundo*; dicho de otra manera, es hacer la mejor vida posible, lo que no significa otra cosa que ponerse a la altura de las posibilidades a las que nos sea dado acceder y en este camino procurar dejar en los otros el recuerdo de una vida honorable. En la perspectiva de Zuleta, el arte y la literatura nos permiten acceder a esos mundos posibles, en tanto los artistas los recrean y nosotros, al reconocerlos, abrimos horizontes para transformar el mundo propio. Sin embargo, en la misma dinámica trágica de la vida, la posibilidad de construir la propia vida no puede tomarse como una

promesa de redención, puesto que no hay garantía de que, una vez hechas las elecciones, el hombre se abra a lo mejor, pues, dentro de las vías que caben, están también las que conducen a los peores mundos.

Por estos motivos, y a través del uso que le da a la literatura para explorar la vida cotidiana y no solo como un encuentro para el placer, Zuleta nos propone una ética que hace de la existencia una estética; es decir, propende por hacer de la vida una obra de arte; sin embargo, un constante filosofar que examine y diagnostique nuestro presente es una condición que se mantiene a lo largo de sus reflexiones en torno a las obras literarias.

El hombre ante la muerte

Un ser que sabe que va a morir: esta definición de lo que es el hombre es considerada por Estanislao Zuleta como pertinente y precisa, pues le ayuda a filosofar lo que es la criatura humana y lo remite a un problema esencial: su temporalidad (Zuleta, 1992: 60). Si el hombre sabe que vive es porque sabe que muere, es decir, reconoce que está vivo porque tiene conciencia de la finitud en la que está inscrito y que esencialmente lo habita. Puesta en esta perspectiva su situación, al hombre no le queda más remedio, si es que efectivamente desea hacer una existencia significativa —una de las invitaciones que Zuleta hacía—, que pensar la muerte; es decir, hacer de ese saber que tiene de ella un punto de apoyo para llevar a cabo la vida en toda la extensión y hondura que le quepa a bien desarrollar a cada uno. Pero hacer efectivo ese saber no es algo que podamos dar por sentado. Es posible que conscientemente nos demos cuenta de que en algún momento la parca llegará sin que esto signifique que le demos un lugar, porque podemos estar parapetados en una concepción de ella —de la que Zuleta nos advierte en su trabajo sobre Tolstoi—, por la cual “la muerte ha sido concebida como un acontecimiento exterior y posterior a la vida, como algo que inevitablemente se

producirá, pero que sin embargo es algo externo y ocasional” (1992: 73). Posicionados en este lugar, teniendo la muerte como algo externo, como algo que prácticamente no tiene que ver con nosotros, es imposible hablar de un saber de la muerte que posibilite pensarla. De alguna manera, cuando asumimos esta forma, que más que de saber es de negación de la muerte, lo que hacemos es expulsar de nuestra vida cualquier mínima referencia que insinúe nuestra finitud, es decir, apareciéndonos la muerte como un “eso” que no tiene que ver con nosotros; la muerte en abstracto puede seguir ahí, sin que aceptemos la propia. Somos incapaces, como le aconteció a Iván Ilich, de posicionarnos en el lugar de Cayo en el famoso silogismo aprendido en su clase de lógica: “Cayo es un hombre; los hombres son mortales; luego Cayo es mortal”. Para el personaje de Tolstoi es perfectamente comprensible que Cayo muriera; era un hombre, luego era mortal. Pero él, proyectando siempre su muerte sobre el afuera, sobre sus propiedades, sobre algo ajeno y no como lo más propio e íntimo, no podía saberse mortal. El problema de Iván Ilich, nos dice Zuleta, es haber considerado siempre la muerte desde un punto de vista abstracto, como ajena, exterior, final y sin relación con el presente, en una falsa oposición vida-muerte, creyendo que una cosa es la vida y otra completamente distinta la muerte, suponiendo libre a la vida de la finitud, por lo que ¿para qué preocuparnos de algo que no tiene que ver con nosotros? (119-121). Por consiguiente, cuando de algún modo se nos insinúa la singularidad de nuestra muerte, la vivimos como algo ajeno. Pero esta posición que niega la muerte se opone a esa otra concepción que será fundamental para comprender el análisis que adelantará Estanislao Zuleta y que, tomada de Heidegger, considera que “la muerte es esencial e interior a la vida: morimos continuamente cuando mueren todos los posibles que ya no podemos efectuar” (120).

Este camino de la muerte es un camino que la integra y se la apropia, generando la posibilidad de una aceptación tanto de ella como de una conciencia de la vida, según la ineludible dialéctica que a este respecto determina al ser humano.

El tema de la muerte en esta perspectiva no tiene nada de depresivo, ni en Zuleta ni en los pensadores en los que se fundamenta para abordar este problema.¹ Es más bien la concepción opuesta la que debilita la vida asumida de espaldas a la muerte, pues, para repetirlo, aceptar la muerte es lo que le confiere a la vida su propia significación, de donde se deduce que no darle lugar a la muerte, lo único que produce es una pérdida de valor de la vida. En este horizonte que estamos trazando, es importante advertir que la significación de una vida no la dan los grandes eventos mediáticos, ni las grandes y supuestas “hazañas que conmueven los cimientos del mundo” y menos aún muchas de las artificialmente construidas gestas contemporáneas que son presentadas como los ideales a los que hay que llegar. Es decir, hacer una vida significativa no es algo que tenga que ver con el anhelo de figurar o alcanzar la fama, valores promovidos por la sociedad contemporánea que hace del espectáculo y del entretenimiento formas propicias para el olvido de sí. Dicho de otra manera, en algunas formas de la cultura actual reina la “avidez de novedades” (Zuleta, 1999, citando a *Ser y tiempo* de Heidegger), esa característica que Heidegger definió como una de las caídas en la inautenticidad, en la que fenómenos como la moda y el consumo constituyen expresiones suyas; del mismo modo, la alta velocidad de innovación que ha alcanzado el desarrollo tecnológico incrementa la presencia de esta característica, lanzando siempre a una vida de vértigo, prisionera de lo inmediato y fugaz e incapaz de detenerse en lo fundamental. Sin embargo, este no es solo un asunto formal de la vida, pues expresa un conjunto de valores, que es el que se promueve como aquello “interesante”, en el

que tenemos que inscribirnos y asumir su lógica y en ella desenvolver la existencia. Pero si interesante, en el sentido que Heidegger le da y al que Zuleta recurre, es “el ser inscrito en aquellas condiciones de las que, en efecto, depende su sentido” (Zuleta, 1999, citando a Heidegger, *¿Qué significa pensar?*), se configura la paradoja de que en nuestro tiempo sea el acontecimiento ruidoso y la alharaca cotidiana, es decir, aquello de lo que no depende nuestro ser en un sentido, lo que hoy se invoca como lo interesante. De esta manera, hacer una vida significativa apunta más bien a una labor singular, o sea, la que a cada uno le compete, labor que pasa por la posibilidad de detenerse en eso aparentemente anodino y que logra conmover profundamente nuestro ser. Como dice Zuleta citando a Freud: “es la muerte precisamente la que hace que cada flor y cada fenómeno efímero de la vida tengan valor y sentido. Lo eterno no sólo sería de un valor inexistente sino que el aburrimiento que produciría no es pensable para el ser humano, cualquiera que fuera la beatitud prometida”.²

Un ser que sabe que va a morir:
esta definición de lo que es el hombre
es considerada por Estanislao Zuleta como
pertinente y precisa, pues le ayuda a
filosofar lo que es la criatura humana y lo
remite a un problema esencial:
su temporalidad.

El saber sobre la muerte es, pues, un saber esencial que se inscribe en la forma misma de hacer la vida, ya que introduce un límite que muestra que el futuro no

estará indefinidamente abierto y en algún momento se cerrará, lo que determina que cada elección cobre especial significación, pues al realizarla se descartan otras vías posibles para hacer la vida. En otras palabras, en cada elección lo que se presenta es una pequeña muerte, pues, digámoslo así, los caminos descartados eran caminos a otros mundos de los que ya jamás se podrá dar cuenta. Cuando le damos su lugar a la muerte en nuestro ser (Zuleta, 1999), las decisiones que asumimos están signadas por la de todo verdadero decidir, esto es, por un elegir que opta por una vía clausurando otras, mientras que si vivimos como si tuviéramos todo el tiempo por delante, como si pudiéramos ensayar una y otra vez, sin importarnos las consecuencias del error, pues “tenemos todas las oportunidades para corregir”, lo que se arriesga es despilfarrar la existencia. Así pues, cada elección constituye una pequeña muerte, ya que cada una de ellas elimina para siempre posibles de nuestro ser, elección-eliminación en la que, finalmente, se juega el sentido de la existencia de cada cual.

A este respecto, Zuleta afirma: “toda vida está hecha, si es una vida realizada, de muchas muertes. En cambio, si es una vida protegida contra la muerte, no se podría distinguir de la muerte misma” (1992: 74). Aparente paradoja: la vida solo se realiza en tanto demos lugar a la muerte, de lo contrario, protegernos de ella, guardar un supuesto yo fijo en una identidad, preservarlo de todo cambio que en esta medida significa destrucción, es negar la vida, porque “ser algo es morir, si uno decide ser algo, excluye muchas otras posibilidades” (Zuleta, s.f., *Dostoievski*: f. 39). En este sentido, una forma de conquistar la aceptación de la muerte es reconocernos en ella, es decir, integrar la muerte, dado que somos una estructura de posibilidades y que esto nos impone asumir que toda elección de nuestro yo conlleva la eliminación de otros tantos posibles yoes que hubieran podido advenir.

El ideal negativo de la felicidad: una forma de oponerse a la estructura de posibilidades

En la perspectiva que nos presenta Estanislao Zuleta, la vida cobra sentido en tanto sabemos de la muerte, es decir, en tanto le demos un lugar efectivo en la forma de vivir nuestra temporalidad, que no es otra que la de enfrentarnos a las elecciones que implica ser seres para la posibilidad. Si no consideramos este aspecto, si no tenemos en cuenta que ante lo que estamos es ante un ser que está siempre en proyecto y en esa medida cargado de anhelos, deseos, carencias y temores, caeremos en esa forma de rechazo al hombre como estructura de posibilidades que es el ideal negativo de la felicidad. Si afirmamos que la aceptación de la muerte se conquista, es porque tendemos a denegarla y no es por se que la hacemos parte de la existencia. Si esta aceptación es conquistable, implica que es perdible y que tras alcanzar una forma de la existencia tendemos a darla por eterna. Hay algo que está implícito en todo proceso de conquista: si emprendemos una lucha por alcanzar un objetivo, es porque este representa algo que no tenemos y deseamos. De esta manera, el hombre, en tanto ser deseante, se reconoce como un ser en falta, y los ideales de algún modo son expresión de ella.³ A diferencia del animal, que es lo que es, el hombre siempre anhela ser otra cosa. En este sentido, el ideal negativo de la felicidad constituye el anhelo de lograr unas condiciones particulares de la existencia. Este nos remite a un tiempo originario (en sentido mítico pero que acostumbramos elevar al rango de verdad) en el que todo era armonía, paz y tranquilidad, “paraíso” del que no debimos salir para caer en este valle de lágrimas que es la vida. De ahí que Zuleta nos advierta sobre los perversos efectos de este tipo de idealización y por eso en el *Elogio de la dificultad* muestra que esta forma de la aspiración no es algo alejado de la cotidianidad sino que, expresada de múltiples maneras, encauza lo que somos en

el día a día. Pero, finalmente, estos paraísos a lo que están invitando es a una vida en la que ya no hay nada por qué luchar, donde todo estaría dado y la “serenidad” al fin sería lograda, una vida sin nada deseable y, por tanto, emblema mismo de la aburrición, el nihilismo y la decadencia (Zuleta, 2006: 98). No obstante, esta forma de idealizar permite vivir de espaldas a la muerte, pues mantiene la ilusión de que algún día habrán de llegar el mundo y la vida verdaderos.

Transitar el camino de la felicidad, bajo la orientación de su ideal negativo, conduce a una concepción dogmática de la vida, pues todas las respuestas estarían dadas y la duda y los cuestionamientos no tendrían lugar en aquel paraíso por venir, paraíso de donde la muerte estará expulsada, pues la fórmula es: paraíso igual vida sin muerte, lo que, mientras llega, anticipamos mediante el expediente de no querer saber de ella. Parodiando a Hamlet, podríamos decir “saber o no saber de la muerte, esa es la cuestión”, que diferencia hacer la vida de una manera honda, significativa y con sentido, a una que simplemente se desliza en el tiempo sin mayores angustias, pero también carente de realizaciones. En esta vía es importante considerar que una manera de oponerse a esa forma de no saber de la muerte que constituye el ideal negativo de la felicidad, está dada por la valoración positiva del conflicto, es decir, concebir la vida como proceso, como lucha en el tiempo, hacer del conflicto un elemento central de la existencia y propender siempre por cualificarlo. Es una valoración del conflicto que no incita a este, sino que reconoce que es constitutivo de los seres humanos y que el verdadero problema radica en construir espacios, tanto sociales como personales, en los que los conflictos pueden manifestarse y desarrollarse “sin que la oposición al otro conduzca a la supresión del otro” (Zuleta, 2003: 29).

Ahora bien, desde esta valoración positiva del conflicto, que se articula a una

concepción de la vida en la que valoramos el proceso, el momento de la lucha, el esfuerzo y el combate, lo que estamos haciendo es la justificación de la vida por ella misma, sin necesidad de recurrir a razones trascendentales. En este proceso se afirma la vida con todo lo que ella trae consigo, lo que implica hacerse la pregunta ¿quién soy yo? Pregunta que nos convoca a detenernos, a reflexionar. Lógicamente, un interrogante de este tenor acarrea la angustia en tanto lo que está siendo cuestionado es la propia identidad. Mantener presente esta pregunta es una forma de alcanzar la aceptación de la muerte, pues en el proceso de buscar respuestas delineamos nuestro ser por oposición a otras modalidades de este que ya nunca serán realizadas.

La concepción trágica del hombre y su vínculo con el arte

Dijimos al iniciar que la vida no nos está dada de antemano y se impone que cada uno se haga cargo de su propia construcción. Eso visto de otra manera significa que ninguna potencia exterior ha dictado una sentencia e impuesto una dirección para que pudiéramos desenvolver tranquilamente nuestra existencia. Se deduce de esto que, en principio, nos encontramos en el vacío, y solo por nuestra propia capacidad de desear, decidir y actuar vamos dotándola de sentido. Sin embargo, la ausencia de razones trascendentales nos lanza a otra situación que Zuleta va a abordar para mostrarnos la condición trágica a la que es arrojado el hombre. Cuando se presentan dos potencias humanamente justificadas que no pueden lograr una síntesis y nos vemos obligados a elegir entre alguna de las dos, nos encontramos ante una situación trágica (s.f. *Kafka...*: 4); por ejemplo, la oposición entre unos principios de conciencia y unos valores de la sociedad, pero bajo el reconocimiento de que ambos son válidos. Así, por ejemplo, se produce la tragedia cuando acatar la ley es ir en contra de lo que dicta

En la perspectiva que nos presenta Estanislao Zuleta, la vida cobra sentido en tanto sabemos de la muerte, es decir, en tanto le demos un lugar efectivo en la forma de vivir nuestra temporalidad, que no es otra que la de enfrentarnos a las elecciones que implica ser seres para la posibilidad.

la conciencia; y al obedecer lo que dice la conciencia se traiciona lo que la ley ordena.

Aunque nuestro origen sea dogmático (Zuleta: 1997: 18), pues ante el desamparo fundamental en el que nos encontramos al nacer dependemos de seres absolutos que incluso llegamos a considerar como dioses porque de ellos vienen la ley, la lengua, las normas, todo aquello que en principio nos constituye y ordena, es posible alcanzar una posición trágica frente a la vida, siendo esta por lo menos un intento de superar ese origen dogmático, es decir, ese estado de referentes absolutos que, sin dejar lugar a duda, nos dicen qué hacer. Ahora, cuando la decisión no plantea ninguna duda, cuando se sabe lo que se tiene que hacer por dura que sea la acción que se tenga que tomar, cuando hay un criterio absoluto, no hay tragedia y quedamos tristemente eximidos de decidir y, en consecuencia, por fuera de todo juego de opciones trágico. En esta línea, vale la pena señalar que la lucha contra el dogmatismo muestra el vínculo claro que hay entre la concepción trágica del hombre y el arte. Al respecto, cobra validez lo que nos recuerda Luis Antonio Restrepo, al señalar que la lucha contra el dogmatismo es una de las mayores enseñanzas de Zuleta, pues no solo lo enfrentó apoyándose en Platón, Marx, Nietzsche o Freud, sino que lo hizo desde el arte y la literatura. Sus trabajos sobre las grandes obras literarias no obedecen a la forma de crítica tradicional de este género, sino a mostrar que “ellas —las grandes obras— y el arte en general nos ayudan a comprender nuestra situación aquí y ahora”,⁴ y de este modo configuran un campo en el que el lector se interroga por lo que es y por lo que puede llegar a ser,

constituyendo de esta manera un espacio para la construcción del sentido de posibilidades, condición indispensable en la batalla contra el dogmatismo.

De igual forma, el vínculo entre la filosofía y la literatura es directo en Zuleta, por ejemplo, cuando ve muy cercanos a Cervantes y a Descartes, y es el antidogmatismo el punto en el que los relaciona. De ahí que igualmente diga: “Cervantes es para mí una escuela del pensamiento” (Bastidas Urresty, 1990: 99), sentencia que orientó toda su experiencia con la literatura. Así, podemos afirmar, parodiando sus palabras, a la vez asignándoselas como un valor, que para Zuleta la literatura es una escuela del pensamiento. Reconocernos como una estructura de posibilidades significa vivir contando con nuestros límites en la tarea de dotarnos de sentido, pero, por otro lado, también significa abrir una puerta para asumir la concepción trágica de la existencia; es decir, no solo reconocer muchos caminos posibles, sino entender que varios de ellos pueden ser al mismo tiempo esenciales, válidos y sin embargo opuestos. Ahora bien, igual que para posicionarnos ante la muerte y conquistar la aceptación de ella tenemos que enfrentar una fuerte lucha, para asumir la concepción trágica de la existencia, la batalla no es menor. Para hacerse al sentido trágico de la existencia, el ideal negativo se convierte en un obstáculo a vencer, y el arte y la literatura, en tanto nos permiten construir espacios que le den lugar a un *entusiasmo significativo* (uso esta expresión para contraponerla a la de entusiasmo vacío que propone Zuleta y que define como un entusiasmo por una causa a la que no se le puede aportar nada y en su realización

tampoco le aporta nada al sujeto que se ha entusiasmado con ella), constituyen aportes para derrotar ese ideal. En esta línea, arte y literatura se convierten en entusiasmos significativos porque proporcionan un espacio en el cual morar, preguntar, detenerse y pensar se tornan interesantes, pues le dan lugar a problemas cuyo sentido nos concierne de manera fundamental.

No se trata de que Zuleta niegue la posibilidad de la felicidad o como una aspiración legítima del ser humano. Por el contrario, llega a afirmar que se hace necesario realizar una vida en la que la felicidad esté presente, pero él supera esa concepción que plantea que la felicidad está al final, reconociendo más bien que está dada en la lucha por una vida significativa.⁵ En el arte, la afirmación misma de la vida pasa por la afirmación de esta en toda su dimensión trágica; ¿quién más libre que un artista, capaz de identificarse con su arte, de amarlo en todas las formas que le propone y de respetarlo hasta transgredir la tradición que lo formó para atreverse a explorar nuevos mundos? De ahí que digamos que el arte es terreno en el que la concepción trágica de la vida cobra toda su expresión. A propósito de esta vivencia trágica que el arte depara, vale la pena que escuchemos lo que al respecto dice Zuleta de la sociedad griega y su relación de producción artística: “la tragedia griega es la existencia griega, la falta de un Corán, de una Biblia, de un testamento, de un Rig-Veda. Su religión está expuesta por los poetas y cualquiera puede hacer una versión, de cualquier mito, pero no por una casta sacerdotal; por los poetas, por Hesíodo, por Homero. Eso hace que el hombre sea trágico y sea consciente de su tragedia” (Bastidas Urresty, 1990: 99). De esta manera, una relación cercana con los poetas, y con los artistas en general, nos permite afirmar la vida y valorarla positivamente sin desconocer sus inevitables desgarramientos. El valor del pensador está relacionado con la capacidad que tenga de soportar la verdad, radicando aquí el

sentido trágico de su existencia; ahora bien, el sentido trágico de la existencia lo vemos aparecer también en la imagen del artista, esta vez ligado a su capacidad de soportar los nuevos mundos que él, en la insaciable persecución de sentido que realiza a través de la exploración que su arte le implica, alcanza a construir. ■

Alejandro López Carmona (Colombia)

Miembro fundador y director ejecutivo de la Corporación Cultural ESTANISLAO ZULETA. Economista de la Universidad Nacional, con maestría en Historia de las ciencias y los saberes.

Referencias

- Bastidas Urresty, Edgar (1990). *Meditaciones*, Medellín: Testimonio.
- Proust, Marcel (2001). *En busca del tiempo perdido*, t. VII. *El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zuleta, Estanislao (s.f.). Dostoievski, Documento sin editar, Universidad de Antioquia, Archivos personales.
- (s.f.). *Kafka, consideraciones breves sobre la lectura*, Universidad de Antioquia, Archivos personales.
- (1992). *La propiedad, el matrimonio y la muerte en Tolstoi*. Cali: Ediciones Prensa Colombiana.
- (1997). *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali: Fundación Estanislao Zuleta.
- (1999). A la memoria de Martín Heidegger, *Revista Facultad de Ciencias Humanas*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, N.º 2, pp. 245-264.
- (2003), *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*, 3.ª ed., Medellín: Hombre Nuevo Editores, Fundación Estanislao Zuleta.
- (2006), *Comentarios a Así hablaba Zaratustra*, Medellín: Hombre Nuevo Editores.

Notas

¹ Solo hemos mencionado a Tolstoi o Heidegger, pero en sus reflexiones sobre Platón, Nietzsche y Freud también encontramos elementos que aportan de manera decidida a este tema.

² Cfr. Sigmund Freud, en ese bello ensayo titulado “Lo perecedero”.

³ Zuleta define el ideal como aquello que, aunque no es realizable totalmente, constituye un horizonte para la acción y un referente para las decisiones que tomamos cuando vamos construyendo la vida. Cfr. *Arte y filosofía*, p. 50.

⁴ Cfr. Zuleta, Estanislao. *Arte y filosofía*, Hombre Nuevo Editores, Medellín, 2007, p. 11.

⁵ Cfr. Zuleta, Estanislao. *Ciencias Naturales y Ciencias Sociales*, Editorial FICA, Bogotá: 2003, p. 62.



1980: Recibiendo el doctorado Honoris Causa en Cali

EL ESTADO

EN EL PENSAMIENTO POLÍTICO DE ESTANISLAO ZULETA

PABLO
ANDRÉS
MALPICA
LEÓN

La política ocupa un lugar fundamental dentro del pensamiento de Estanislao Zuleta. Este es un terreno en el que su reflexión en general encuentra una síntesis. Podría decirse, sin que sea un descubrimiento, que en la política los diferentes caminos por los cuales discurrió el trabajo intelectual de Zuleta encuentran un destino o un punto de confluencia. El concepto de racionalidad, las condiciones del pensamiento, el carácter edificante del conflicto y la dificultad, las simultáneas tendencias humanas a la sociabilidad y al aislamiento, entre otros temas, son construcciones que Zuleta desarrolla en ámbitos tan diversos como los de la estética, la ética o la lógica, pero que se convierten en piezas fundamentales de sus ideas políticas.

Dos conceptos nos dan luces sobre lo que Zuleta entiende por política: el de *intereses* y el de *fuerza*. La política es, según él, el escenario donde encuentran curso e interactúan los diversos intereses que la vida humana entraña, lo cual necesariamente conducirá a la construcción y elevación de exigencias y demandas; en un nivel más desarrollado, a la elaboración de programas. Pero con esto no basta para hallarse en el terreno político, pues es necesario que tales intereses encuentren respaldo en una fuerza que los pueda reivindicar frente a otros paralelos o contrapuestos. Como el mismo Zuleta sostiene, una demanda o un programa no prevalecen solamente demostrando su veracidad o pertinencia sobre otros, sino que esto depende de los mecanismos de presión de los que se disponga para hacerlos valer. La hegemonía estadounidense —en declive— no se sostiene porque la humanidad esté convencida de la pertinencia de tal cosa; sin lugar a dudas sus aviones, sus marines y sus bombas atómicas algún poder disuasivo tienen.

Creo que no es excesivamente especulativo pensar que Zuleta estaría de acuerdo con la inversión foucaultiana de la máxima de Clausewitz, según la cual “la política es la continuación de la guerra por otros medios”. Sin embargo, el centro de la reflexión política de Zuleta radica en el intento de definir los rasgos característicos

de una democracia, es decir, la manera como un régimen democrático configuraría formas específicas de hacer política, los presupuestos que tendría que contemplar la defensa de los propios intereses, las limitaciones que tendrían las acciones para obstruir, denegar o reducir los intereses ajenos, los mecanismos de presión permitidos, etc. Con esto en mente, Zuleta elabora una serie de conceptos, tales como el de pluralismo, el de conflicto, el de derechos humanos, entre otros, dentro de los cuales es nuestra prioridad desarrollar el de Estado, sin que para ello sea posible desconocer los demás.

Por otra parte, el Estado tendría como deber matizar los poderes de los particulares que por diversas razones pueden convertirse en dominadores de la mayoría; ello le demandaría tener una gran independencia frente a los grupos de presión constituidos, por ejemplo, en virtud de la riqueza.

En primer lugar, Estanislao sostiene que un Estado democrático es aquel capaz de desarrollar y mantener en vigor un orden legal a través del cual sea posible darle curso pacífico y civilizado al conjunto de conflictos que la vida en sociedad implica siempre. Esta idea, aparentemente abstracta, es elaborada teniendo presente el Estado colombiano, que en el tiempo de Zuleta, y aún hoy, carecía de capacidad de abarcar todo el territorio nacional, se encontraba cooptado por intereses particulares y cuyo poder era disputado por fuerzas incapaces de vencerlo pero también imposibles de ser vencidas, lo cual las entrababa en un conflicto armado sin salida política y al mismo tiempo sin conclusión a la vista por la vía militar. A su vez, el espectro político se encontraba dominado por un ordenamiento jurídico rígido y conservador cuya expresión máxima era la inmodificable constitución de 1886, y, además, por unas organizaciones partidistas desideologizadas, sin intereses diferentes al mantenimiento de

su parte en la burocracia y al cierre de toda posibilidad a fuerzas políticas alternativas que amenazaran su hegemonía.

Zuleta ve pues en el derecho una vía de escape al ejercicio indiscriminado de la violencia. La legalidad se presenta entonces en dos direcciones: hacia adentro, como configuradora y límite del poder del Estado, y hacia afuera, como canalizadora de conflictos y marco de solución no violenta. Pero ahí no finaliza el asunto. Zuleta sabe que la legalidad es algo carente de contenido que se puede oponer al puro ejercicio de facto de la fuerza, pero que por sí misma no es útil a la formación de un Estado democrático. Estados totalitarios ha habido que en sentido formal y estricto no son ilegales. Para suplir este vacío teórico introduce Estanislao Zuleta la noción de derechos humanos, como un mínimo que cualquier forma de legalidad democrática debe reconocer. Los derechos humanos son garantías mínimas que a la vez se tienen contra el Estado y de las cuales este mismo es garante. Son, para usar la terminología de Zuleta, una forma de poder otorgada a cada persona que sirve de límite a la acción del Estado, que de otro modo carecería de toda contención. En otros términos, la legalidad devendría legítima por la vía de asegurar a cada individuo una intangibilidad fundamentada en su condición de ser humano.

Por otra parte, el Estado tendría como deber matizar los poderes de los particulares que por diversas razones pueden convertirse en dominadores de la mayoría; ello le demandaría tener una gran independencia frente a los grupos de presión constituidos, por ejemplo, en virtud de la riqueza. Del mismo modo, un Estado democrático auténtico debería no impedir, e incluso promover, la potenciación de los que por sus condiciones de subordinación y vulnerabilidad carecen de todo poder. Ello, por supuesto, no implica que Zuleta atribuya únicamente al Estado el deber de generar las condiciones para la organización y desarrollo de las capacidades colectivas de los

sectores populares, imprescindibles para su conversión en sujetos políticos; es más, un Estado democrático, según Zuleta, supone también una sociedad civil altamente politizada, organizada, autónoma y crítica.

A este respecto, sostiene Zuleta:

Defender la democracia es luchar en permanencia por la ampliación de los poderes ideológicos, culturales, económicos y políticos del pueblo; por su capacidad organizativa, de decisión y de intervención. (Zuleta, 2003: 26)

Se trataría entonces de un Estado que, al permitir el curso civilizado de los conflictos garantizando una legalidad respetuosa de los derechos humanos, no denegaría de manera tajante los intereses de ningún sector específico, salvo aquellos que por su carácter violento y deseoso de eliminar físicamente al contrincante cierran la posibilidad al conflicto pacífico. De esto se deriva que el Estado pensado por Zuleta vendría a ser un “campo de combate” en el que múltiples formas de ver el desarrollo social deben encontrar expresión y en el que triunfarán aquellas que logren imponerse a partir del despliegue de las formas legítimas de acción democrática, tales como la organización, la movilización, la generación de una opinión pública favorable, la protesta, etc.

Un aspecto final por resaltar del pensamiento de Zuleta sobre el Estado democrático es la necesidad de que este sea, en la mayor medida posible, descentralizado. Si Zuleta veía con gran optimismo la elección de alcaldes por votación popular —establecida desde 1988— era porque consideraba esto como una oportunidad para que la democracia fuera cada vez más cercana a la vida concreta y específica de los ciudadanos; como él mismo lo dice, una cátedra *in vivo* de política.

El declive del Estado y su coyuntura

Zuleta no alcanzó a conocer a fondo el dramático desmantelamiento que sufriría el Estado colombiano —y en general el

latinoamericano— en los últimos años de su vida y en las décadas posteriores a su fallecimiento. Mucho menos a prever el descalabro del que son hoy víctima los Estados europeos a manos del poder financiero global que pretende asfixiar a las otrora prósperas repúblicas de Grecia, Italia, España, Portugal e Irlanda en pos de una deuda impagable e ilegítima. Es una cuestión imperativa averiguar qué se mantendría en pie y qué habría que ajustar de los planteamientos de Estanislao en este escenario, en el que, en nuestro país, del Estado queda incólume solamente su aparato represivo y militar, en el que la salud, la educación, el desarrollo económico, el medio ambiente, entre otros muchos aspectos, no son objetos de su interés; en este mundo en el que “ex” banqueros asumen sin pudor alguno el gobierno de los países europeos en bancarrota, en el que el decadente imperio amenaza con iniciar nuevas guerras.

Así mismo, resulta imprescindible repensar las ideas políticas de Estanislao Zuleta a la luz de los planteamientos hechos por movimientos sociales como el zapatista mexicano, que hacen énfasis, más que en el fortalecimiento del Estado, en la construcción de poderes desde abajo.

Acometer estas y otras tareas pendientes, referentes a la actualización del pensamiento de Zuleta, es la mejor forma de ser legatarios de las ideas de un maestro que admiró como pocos a excelsos representantes del pensar sin renunciar a esa suprema expresión de la libertad que es la crítica. ■

Pablo Andrés Malpica León (Colombia)

Abogado, residente en la ciudad de Tunja, participante de diferentes procesos de formación de la Corporación Cultural Estanislao Zuleta y miembro de esta organización. Actualmente adelanta procesos culturales, de lectura y formación en Boyacá.

Referencias

Zuleta, Estanislao (2003). *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

HABITAR FILOSÓFICAMENTE EL MUNDO

DIANA M.
SUÁREZ y
SANTIAGO
GUTIÉRREZ

¡Contar con el pensamiento para hacer la vida! Es esta una afirmación que aloja y expresa una relación entre el pensar y el vivir que reconocemos como una actitud filosófica: reflexionar sobre lo que se vive, que el pensar afecte la vida, y a la cual puede llegarse cuando se realiza un acercamiento a la obra de Zuleta, o al menos a una parte de ella, con inquietudes sobre asuntos como el ser, la existencia, el tiempo, el sentido de la vida, lo que somos, el conocer, el pensar, entre otros. Cuestiones que hacen el conjunto, diverso y amplio, de motivaciones para emprender exploraciones que competen a la filosofía. Pero ¿qué es la filosofía y cómo está ella presente en la obra de este pensador?; ¿cuál es el entendimiento que de ella tiene?; ¿cuáles son los atributos de una actitud filosófica como la mencionada?

La filosofía en la obra de Zuleta se encuentra muy vinculada a la reflexión sobre la vida que vivimos, a la producción de conocimiento sobre ella; se refiere a una postura vital. Como un eco de sus palabras oiríamos resonar:



La filosofía surge cuando la gente encuentra que tiene carencias. Es uno de los más grandes encuentros que se pueden hacer en la historia: el encuentro de que hay algunas cosas que uno no sabe. Es un encuentro tardío [...] hay una forma más terrible de ignorancia que cualquier otra y consiste en creer que se sabe lo que no se sabe: mientras menos se sabe, más se cree que se sabe.

Saber de algo, entonces, nos pone frente a una diferenciación que se encuentra en Estanislao: aquella en la cual nos propone el conocimiento como el aprendizaje de un saber y el pensamiento como las elaboraciones propias vinculadas a preguntas que surjan desde lo más propio de sí; el pensamiento, pues, como actividad y producción de saber a la vez, ejercicio simultáneo de reflexión, interpretación y conocimiento; una gran aventura en la cual se mantienen abiertas inquietudes sobre el cómo pensamos, lo que significa pensar, por qué pensamos como pensamos, quién actúa el pensamiento.

Proponer la filosofía, de la mano de Zuleta, como *la aventura del pensar, la actividad del pensamiento*, recoge un entendimiento de ella como inclinación, movimiento del ser que lo pone, en su experiencia vital, frente a lo desconocido y enigmático del pensar por sí mismo, del saber de sí, del hacerse a su propio sentido de vida (o en plural), a sus propias concepciones e ideas, a sus argumentos. Habitar filosóficamente¹ el mundo tiene que ver con correr riesgos, estar frente a grandes peligros, ponerse en situaciones incómodas y de alta inseguridad, transitar por lo desconocido, como ocurre cuando nos da por preguntarnos por la muerte, las relaciones amorosas, la realidad social. También ella, la aventura, exige saber arrepentirse, poder reaccionar ante la imposibilidad, crear nuevas alternativas ante el obstáculo, saberse preparar antes de partir hacia ella, empacar algunas facultades imprescindibles cuando se trata del pensar: imaginación, creación, juicio, distinción, comprensión, reflexión, abstracción, contemplación, enunciación.

La aventura aquí significa la búsqueda y la creación de caminos propios. Para ella se requieren unas disposiciones particulares: soportar la angustia de estar perdido, no claudicar porque no se tenga claridad, avanzar no obstante la inseguridad de no saber hacia dónde se va, sin olvidar por supuesto las conquistas, las satisfacciones y los nuevos lugares que pueden ser posibles cuando se aprende a amar la dificultad que todo ello supone, cuando se interroga la vida que llevamos, tanto la personal como la colectiva. Un ejemplo de ello es ganar la conciencia de la muerte y la valoración de la vida a que nos lleva el reconocer la finitud suya. Nada hay seguro en una aventura, tampoco en *la del pensar*; no está garantizada ella como vivencia: se piensa como se sueña, esto nos advierte Zuleta cuando reconoce e interroga las preocupaciones por encontrar el método para pensar bien; no hay método para ello, no hay predeterminaciones o ejercicios de la voluntad para soñar o para pensar, ellos advienen a uno, acontecen.

Hemos reconocido, entonces, el pensamiento como un asunto central en Zuleta; esa fue su gran búsqueda. Él fue siempre un ser muy angustiado, y, en coherencia con lo que nos propone, fue capaz de hacerse cargo de esa angustia y, con inteligencia y creatividad, de atreverse a enunciar “cómos” posibles para el pensamiento en la existencia de cada quien, en tanto dedicó su vida al pensamiento como objeto de reflexión. Que la inquietud, la complejidad y la finitud sean posibles en nuestras formas de relacionarnos con el otro y con el mundo, que se estimule la capacidad de luchar, que sea realizable y necesario trabajar arduamente para hacer efectivas nuestras posibilidades, que lo que nos demanda esfuerzo y dedicación tenga lugar, que encaremos el trabajo que supone una lucha contra sí mismo, son algunos de los llamados que Zuleta alienta, provocándonos preguntarle: ¿quién quiere atormentarse?, ¿quién quiere desacomodarse?, ¿quién quiere sentirse angustiado y permanecer en la duda?

Allí donde se logra con valentía enfrentar la dificultad de pensar por sí mismo, se asume una actitud filosófica, se sabe de la finitud, de la muerte, del dolor de verse rompiendo con ideas y seres que habían ocupado lugares esenciales en la existencia, se reconoce que no hay garantía de felicidad ni de tranquilidad:

Creo que la filosofía siempre que estuvo viva fue algo más que docencia y recuento de ideas. Fue vigilancia crítica, territorio del debate, impulso a la fecundidad del pensamiento. En nuestra sociedad el pensamiento está amenazado tanto por formas de adaptación que se promueven, como por las formas de desadaptación que se producen. Si la filosofía quiere llegar a ser importante, si no se conforma con un humilde sitio en la división social del trabajo, como especialización inocua en ideas generales, tiene que saberse combatida y afirmarse combatiente. (Zuleta, 2007: 37)

Ese el lugar que Estanislao supo darle a la filosofía: el que la sitúa en las vías de la actividad del pensamiento que cada quien pueda poner en marcha en el transcurrir cotidiano de su existencia, y no el lugar de “una especialización inocua en ideas generales”, como lo propone en el mismo pasaje referenciado.

El pensar

¡El ser humano no se inclina al pensamiento!
Que el pensamiento tenga lugar en nuestra vida constituye una dificultad; hay obstáculos que provienen de nosotros mismos y del contexto en que vivimos para que este pueda darse. Un entendimiento así se encuentra en las reflexiones de Zuleta, y es afirmación que suscita por lo menos dos preguntas inmediatas: ¿por qué no se inclina el ser humano al pensamiento?; ¿de dónde nos viene esa NO inclinación al pensamiento?

Yo, tú, él, ella, ellos, nosotros, somos efecto de las identificaciones que han marcado nuestra vida: queremos parecernos a alguien, lo admiramos, nos revestimos con formas, ideas, valoraciones, que configuran nuestra identidad y que provienen de otro. Zuleta entiende por dogma una convicción (ideas, representaciones, sentidos) con la que el sujeto se identifica, y en esa medida podemos afirmar que en un sentido fundamental todos somos dogmáticos por principio: creemos estar seguros de lo que somos, saber de eso que somos. Por tal motivo, cuando nuestras convicciones son interrogadas, consciente o inconscientemente, se suscita la angustia: las firmezas con que contábamos son impactadas, nos encontramos ante la desnudez de las afirmaciones, no sabemos qué vendrá, la identidad queda en suspenso. ¿Quién gusta de dudar de sí, de afirmar que no sabe lo que es, de aceptar que no tiene idea de lo que quiere? La inclinación entonces es a permanecer resguardados en las ideas de sí que tenemos, a evadir las incertidumbres, a protegernos de la acción desgarradora del pensamiento que interroga, que instaura dudas, que espanta certidumbres. Este proceso se da tanto en el ámbito individual como en el colectivo y

opera tanto en lo que somos como sujetos como en lo que somos como sociedad.

Las identificaciones de que nos revestimos y que constituyen nuestra identidad nos comunizan: los integrantes de una sociedad, de un conjunto, de una familia, compartimos creencias, ideas y valores que recibimos y en los cuales fuimos educados como forma de ingresar en esa comunidad a la cual pertenecemos. En ese interrogar que tiene que ver con la actividad del pensamiento se ponen en cuestión aspectos de la existencia en los que se cree, se duda de sí y del otro, lo cual exige o deriva en una toma de distancia frente a aquellas convicciones compartidas con las cuales hemos hecho la vida: formulaciones del estilo *en mi casa creemos que...*, o *nosotros los paisas somos...*, o *en Colombia nos gusta que...* resultan amenazadas, inútiles, desajustadas. Así entonces, serán inevitables los sentimientos de soledad y de culpa que nos asaltarán, pues nos hacemos extraños, diferentes a la comunidad que integramos y que nos homogeniza; se trata de una experiencia que significa una ruptura, que hace sufrir, que causa dolor, que implica renuncia. Razones estas para preferir sostenerse en las mismas convicciones, para negarse a atentar contra lo que se es, contra la comunidad.

Hay dos operaciones del pensamiento: la tendencia a romper con un sistema, un código, que generaba sus evidencias y otorgaba seguridad. Crítica, alegría de ver desaparecer lo obligatorio, que se ha vuelto inútil y de ver surgir lo que se revela necesario. [...] dolor de perder las complicidades anteriores y angustia de no saber hacia dónde conduce el proceso. Y la otra tendencia, que trata de construir una nueva coherencia, una constricción y normatividad más elástica y comprensiva. (Zuleta, 2007: 37)

De esta afirmación de Zuleta podemos desprender una forma de la felicidad: la del pensamiento como liberación, como ruptura. El ¡no! a algo, a un convencimiento que se tenía, va acompañado —si del pensamiento

se trata— de una nueva afirmación, de una propuesta, del crear. Con lo que resulta que el ejercicio del pensamiento se desarrolla en tensión, en él se dan movimientos opuestos, por ejemplo, de liberación o renuncia (en tanto significa ruptura de lazos y de moldes) y de constricción o sometimiento (acceder a un orden distinto, inscribirse en un sistema de valores distinto, elaborar nuevas representaciones). Si decimos tensión es porque necesariamente tienen que estar presentes ambas, la liberación con la tribulación que comprende ese aventurarse y la creación que es de nuevo afirmación, nacimiento a lo desconocido, promesa de felicidad.

El pensamiento propone destruir para que nazca algo nuevo, reconociendo que a la conquista la precede la angustia, siendo posible que luego tenga lugar la satisfacción de la creación merced a los hallazgos. Qué se hace con lo hallado y cómo se significa eso, será el paso obligado de lo dramático del pensar: que dé lugar a la movilización que consiste en hacer algo con ello, la autonomía del pensante y la promesa de nuevos sentidos para el ser y, por qué no, para otros.

El pensador y el pensamiento

¡Aquel que actúa el pensamiento es el pensador! Ante la dificultad que tenemos para decir qué es el pensamiento, y dado que no contamos con una definición explícita de Zuleta del orden “el pensamiento es”, podemos afirmar, más bien, que “el pensamiento tiene que ver con”. Entonces, recogiendo de lo antedicho, el pensamiento tiene que ver con: interrogar, dudar, tomar distancia, atentar contra la identidad, diferenciarse, vaciarse de certezas, suspender los juicios, romper para crear, concentrarse en un asunto, explorar, detenerse, hacer algo con lo que se descubre, lograr una ejecución singular con lo indagado, producir un conocimiento propio de lo que se es.

El pensador explora y permite explorar; actúa la significación: es intérprete del mundo y de la realidad, es creador de sentidos; tiene un compromiso vital con lo que busca, que es la verdad; es transgresor:

amenaza una estabilidad poniéndola en interrogación a la vez que introduciendo sentidos nuevos. Todo lo anterior le exige a ese que con el pensamiento actúa, asumir ese deseo de saber hasta las últimas consecuencias, así como el compromiso de sentimientos, emociones y también del intelecto para hacer la búsqueda con lo que es. Así es la exploración que acomete, reconociéndose siempre como parte de una sociedad.

El pensador piensa con lo que es y se pregunta por el qué hacer con la producción de saber que realiza en la búsqueda, hasta dónde llegar con ese saber, qué efectos producirá en su sociedad. Serán el coraje y la valentía, y no tanto una postura del intelecto, las herramientas con las que el pensador cuenta a la hora de enfrentarse a estos movimientos que le son constitutivos. No hay método para el pensador que pueda ser transferido a otros. En este sentido, hay pensadores que son posibilidad de exploración para otros, esos seres que se constituyen en referentes imprescindibles para acompañar el andar existencial de otros, para asomarse al mundo y sus cosas. Pero también nos propone Zuleta el “ser pensador” como una forma de estar en el mundo, “ser pensador” como una posibilidad para cualquier ser humano; unos crean y permiten explorar, otros exploran y crean para sí sentidos: ¿el pensamiento nuevo será trascendente para uno o para el mundo? Pregunta cuya respuesta ofrece el rasgo diferenciador entre ambas formas de actuar el pensamiento.

El pensador piensa por sí mismo, no delega en nadie más ese trabajo; es ese el camino que recorre para producir algo nuevo, sea desde el arte o desde la ciencia, sea que transforme el mundo o que se transforme a sí mismo. El pensamiento como vivencia del sujeto tiene que ver con un “yo lo elaboré”, “yo lo conquisté”, y a partir de ello se hace posible la transformación de sí, de sus ideas y convicciones, por la introducción de un sentido nuevo para el ser pensante, así no se trate de un sentido inédito para el mundo. Es muy importante el pensar por sí

mismo como transformación del ser porque abre el camino para transformar la sociedad; así se recupera para una comunidad el pensador no de cosas inéditas, pero sí el pensador de ideas auténticas, conquistadas, ideas creadoras de sí: ese que todos estamos llamados a ser y en posibilidad de ser.

La actividad del pensamiento transita entonces como asunto transversal en la obra de Zuleta, en la palabra que de él podemos conocer a través de los textos que recogen la exposición oral de sus reflexiones. Esa actividad del pensamiento de la cual Estanislao hace problema, o problematiza, o que hemos problematizado nosotros de la mano de él, se abre a tres dimensiones: 1. *el pensar*; 2. *el pensador*; 3. *la obra del pensador* (el pensamiento, si se quiere, concretado), las cuales fueron ofrecidas de forma muy sintética en estas líneas, que esperamos aporten al recoger, interpretar, hacer con, actualizar la obra de este singular y auténtico pensador colombiano. ■

.....
Diana M. Suárez (Colombia)

Miembro activa de CorpoZuleta, coordinadora de la Línea de Filosofía que hace parte del grupo de estudio “Estanislao Zuleta como referente intelectual: estudio crítico y creativo de su obra”.

Santiago Gutiérrez (Colombia)

Miembro fundador y miembro activo de CorpoZuleta, conductor de clubes de lectura y tertulias literarias. Integrante de la Línea de Filosofía, del grupo de estudio “Estanislao Zuleta como referente intelectual: estudio crítico y creativo de su obra”.

Referencias

Zuleta, Estanislao (2007). “Tribulación y felicidad del pensamiento”. En: *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. 10ª ed., Medellín: FEZ.

Notas

¹ Un decir de nosotros, integrantes de la Línea de Filosofía del grupo de estudio “Estanislao Zuleta como referente intelectual: estudio crítico y creativo de su obra”, que parte del trabajo que hemos adelantado a lo largo de dos años de encontrarnos para leer juntos textos de este pensador, para conversar sobre lo leído y para rumiar sus propuestas con las preguntas propias de cada uno y del grupo de estudio: Isabel Salazar, Lucero Soto, Lorena Aguirre, Alba Zuleta, Julie Arteaga, Diana Suárez, Santiago Gutiérrez, Alejandro López y Fernando Ríos.



1953: Con Alberto Aguirre. Medellín.

LA DEMOCRACIA COMO UN HORIZONTE SUPERIOR DE POSIBILIDADES

EL CONCEPTO DE DEMOCRACIA EN LA OBRA DE ESTANISLAO ZULETA

ISABEL
SALAZAR

Hace aproximadamente tres décadas, buena parte del mundo occidental veía venir con beneplácito transformaciones que en el ámbito de la vida política fueron prontamente interpretadas y anunciadas como una posibilidad de apertura, de expansión y de consolidación de la democracia. Colombia en esa oportunidad no representó una excepción, ya que desde cierta perspectiva —y pese a que no hubo cambio de régimen político, dado que el existente no había conocido, desde su constitución en 1886, el embate de una dictadura o de un gobierno totalitario—, acontecimientos como la elección popular de alcaldes en 1988 y la Asamblea Nacional Constituyente que gestó la Constitución de 1991, condujeron a reformas en nuestro ordenamiento que, sin desconocer las particularidades del contexto en el que se realizaban, eran a su vez parte de un espíritu de celebración de la diversidad que se respiraba a escala continental y mundial.

Ahora bien, traer hasta el presente este momento particular de nuestra historia común halla su razón de ser, precisamente, en el movimiento actual de una diversidad que nos impele, con todo y nuestros espíritus abatidos por su presencia, a volver a encarar la pregunta por los ejercicios de poder democráticos que hemos sabido concretar, más allá de contar con una carta de navegación política que desde hace poco más de tres lustros exalta su existencia. En otras palabras, lo que se pretende a través de las siguientes líneas es invitar a asumir la responsabilidad que conlleva el indagar de manera crítica por las consideraciones y posiciones que hemos adoptado ante la democracia. Para ello, nos ocuparemos de algunas de las elaboraciones que al respecto ofrece Estanislao Zuleta, cuya obra tomamos como referente para nuestros planteamientos y para la creación de algunas de las convicciones que animan estas páginas.

Una precisión antes de entrar en materia. El conjunto de textos que han sido compilados bajo el título *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*, pese a no constituir una edición revisada con mayor articulación y potencia, evitando las repeticiones y dando organicidad al corpus incluido, hoy nos posibilita saber que la pregunta por la democracia en un intelectual del cuño de Zuleta no constituyó de ninguna manera una respuesta a una urgencia o a una moda, sino que, en su lugar, es la coyuntura la que le permite retomar ideas, discursos y pensadores que le eran caros en su labor de transmisión de la conceptualización que había alcanzado sobre ella.

Voy a considerar de entrada una definición de democracia que nos sirva de referencia para la discusión que me propongo. Como toda definición, esta resulta de un trabajo de delimitación de los problemas y de la economía de sentido que implica en la obra de Zuleta dicho término; es decir, al hablar de la democracia como el horizonte superior de posibilidades con el que

contamos para experiencias concretas de ejercicio del poder, horizonte en el que los ciudadanos pueden tener una participación efectiva en la conducción y en el control de asuntos que les conciernen, y en la elección y sustitución de los gobiernos que ejercen el poder por un tiempo limitado y por delegación, estamos ante un esfuerzo de síntesis y de condensación de una serie de problemas cuyo tratamiento, siendo consecuentes con la posición de nuestro pensador, no pretendemos obviar.

El primero de estos problemas concierne a la idea de la democracia como un horizonte superior de posibilidades, y, en general, a todo aquello que Zuleta considera como las más altas posibilidades de realización en nuestra existencia en las dos dimensiones que siempre estarán presentes en sus análisis: la personal y la colectiva. Hablar de un horizonte superior de posibilidades para la sociedad y para los individuos que la conforman no implica, en ninguna de las elaboraciones de Zuleta, una idealización fija; valga decir, no encontramos una cristalización o totalización del ideal, hasta el punto de llegar a perder de vista la complejidad que nos es constitutiva. Todo lo contrario, lo que encontramos en la labor intelectual de nuestro pensador es una referencia temprana al conflicto, a la hostilidad, a la oposición, como rasgos con los que también se debe contar al momento de pensar las relaciones humanas, rasgos que no pocas veces pasamos por alto, sobre todo al comenzar una empresa compartida o al pensar en otros mundos o futuros posibles para nuestra sociedad; paraísos de cucaña a los que quizás Zuleta respondió con fuerza pero no con escepticismo, tal vez como una manera de sacudirnos de sentidos comunes que se nos van enquistando, como lo son la armonía, la pacificación y la bondad absolutas.

En consonancia con lo anterior, encontramos la recurrente alusión a la noción de insociable sociabilidad, recuperada por

Zuleta de algunos escritos de Kant, como otra de las maneras sintéticas y efectivas de bordear el problema de cómo comprender nuestras relaciones personales y sociales como relaciones en las que se conjugan la interdependencia y la oposición. Esta noción, al ser articulada al problema del reconocimiento de la democracia como un horizonte superior de posibilidad, nos brinda la oportunidad de entender que en la historia se han dado formas logradas de existencia individual y colectiva que nos muestran, por ejemplo, que la supresión del otro, matándolo, reduciéndolo a la impotencia o silenciándolo, no se presenta como algo inexorable. La de Zuleta es, antes que nada, una invitación a reconocer nuestros conflictos en lugar de ocultarlos; un reconocer que no es lo mismo que hacer un inventario de defectos y debilidades, propias y de los demás, o un balance que encuentre, en la enumeración o en la designación de las prácticas y de las actitudes que denotan una ausencia de la democracia en nuestro país, una aparente justificación para seguir igual, sino un reconocer que se eleva al nivel de una pregunta para ser encarada cada vez con autenticidad: ¿cómo vivir productiva e inteligentemente en y con los conflictos?

Volviendo a la definición que hemos adoptado como punto de partida, tenemos que la democracia puede ser pensada como un horizonte superior de posibilidades con el cual contamos para experiencias concretas de ejercicio de poder. Con ello nos aproximamos a un problema central en las reflexiones sobre la democracia, que puede ser reformulado a partir del siguiente planteamiento: ¿cómo construir y asegurar la vigencia y vitalidad de un marco legal que permita llevar a cabo confrontaciones políticas, cambios en la forma de ejercer el poder, luchas por alcanzar la hegemonía en una sociedad, sin que estas deriven necesariamente en confrontaciones violentas?

Sabemos que la vigencia de un marco legal no está determinada por la creación

Hablar de un horizonte superior de posibilidades para la sociedad y para los individuos que la conforman no implica, en ninguna de las elaboraciones de Zuleta, una idealización fija; [...] Todo lo contrario, lo que encontramos en la labor intelectual de nuestro pensador es una referencia temprana al conflicto, a la hostilidad, a la oposición, como rasgos con los que también se debe contar al momento de pensar las relaciones humanas.

de leyes, decretos, normas y demás ordenamientos jurídicos —o por los principios y las fórmulas de los que hablará Zuleta al pensar en el legado de Kant—, sino precisamente por el juego político que pueda concedérsele a quienes se acogen a él, incluso si algunos de ellos plantean diferencias que en algún momento pueden llegar a constituirse en transformaciones de ese marco que los acoge. Tal cuestión, por supuesto, no solo puede ser pensada en el marco de las relaciones entre sociedad civil y Estado, sino que nos deja ante varios interrogantes: ¿en qué niveles es posible y deseable que el ejercicio del poder ocurra en estos términos?; ¿es posible una sociedad democrática en algunas de sus instituciones o necesariamente deben ser democráticas todas ellas, para hablar de democracia en una sociedad?

Ahora bien, considero que puede evitarnos confusiones el tener en cuenta que la participación efectiva en la democracia se da respecto a la conducción y el control de asuntos que nos conciernen en tanto miembros de una sociedad, bien sea en representación de una comunidad, de una organización o de un colectivo. Y que ello

implica la capacidad de imaginarnos y de identificarnos con otros en el seno de una sociedad; valga decir, de llegar a reconocer que hay algo que nos es común y que realizar empresas comunes nos es posible. Y aquí resulta insoslayable decir que no son pocas las advertencias y los aleccionamientos de los que hemos tenido conocimiento antes de haber siquiera soñado con hacer parte de algo que trascienda núcleos como la familia o el círculo íntimo de amigos. Paradójicamente, los términos influencias, influjos y enajenación hacen parte de un vocabulario que en nuestra sociedad asociamos de manera más estrecha con lo colectivo, para satanizarlo, que con la masificación que de uno en uno potenciamos. Ciertamente, los vínculos estrechos que pueden devenir de una construcción compartida han de contar con la identificación, e incluso, con algo de suerte, con la marca profunda que alguno de ellos nos deje; pero esto no significa necesariamente, que a cada relacionamiento estemos enfrentando la dilución de nuestra voluntad o la renuncia a nuestra capacidad de juzgar y pensar.

En síntesis, ante aquello que nos es común debemos resistirnos a planteamientos esencialistas que nos arrojen a la ilusoria identificación de ser uno y lo mismo con quienes compartimos ideas, valores, ideales y luchas, poniendo en juego el reconocimiento de la existencia de identificaciones conscientes e inconscientes que son precisamente las que nos movilizan, y sin obviar la necesidad de que en su momento puedan ser susceptibles de ser debatidas y criticadas; un reto bastante difícil, sin duda, sobre todo si consideramos también que nuestra tendencia al dogmatismo y la no poco frecuente adopción de posiciones unánimes encuentra, además de la precariedad de ambientes para el debate y la crítica, otras condiciones como la vulnerabilidad humana, la fragilidad de su integridad, la variabilidad de su identidad. Tres problemas que resultan transversales en el análisis que realiza

Zuleta sobre la participación democrática en el ámbito de la ciudadanía, de las instituciones y de las organizaciones sociales.

Ahora bien, lo que nos proponemos con la recuperación de la concepción positiva de la democracia delineada por Zuleta es asociar al conocimiento y al análisis de las condiciones problemáticas en su desarrollo, lo que él denomina una mentalidad amplia o una experiencia de la universalidad. Ambos términos aluden al problema de cómo concretar una cultura crítica y abierta a la comprensión de otras; es decir, cómo concretar una cultura en la que el elemento de la multiplicidad, de la pluralidad, se pueda afirmar como *una riqueza irremplazable de iniciativas, de pensamientos, de convicciones y de visiones de mundo*. Y aquí creo que Zuleta encuentra una manera muy bella de expresar que aquello de lo que habla no se da en virtud de la tolerancia que exige lo múltiple, y que en lugar de pensar en la democracia como la mejor manera de sobrellevar un mal, deberíamos estar a la altura de poder decir que es *un derecho, individual y colectivo, como persona o partido o tendencia de cualquier tipo, a ser debatido, criticado y contradicho, porque es el único ambiente en que puede superarse, profundizarse y transformar su pensamiento, corregir o confirmar su acción*.

Colombia es un país que requiere pensar las condiciones que han debilitado y truncado los procesos y las iniciativas democráticas. Para ello es necesario no perder de vista que es perentorio derivar el dolor que puede producir el terror que atraviesa a nuestro país y con él a nuestras biografías, dolor que cotidianamente se refleja en la mirada de ciudadanos que aún no sospechan que lo pueden ser, hacia una comprensión y quizás un convencimiento de que otras formas de insociable sociabilidad han sido y son posibles. Hará falta conocer la historia de la violencia en nuestro país, pero también será importante comprender que es necesario visibilizar y hacer pública

la memoria de experiencias que comenzaron y que a pesar de que se truncaron dejaron huella. Al terror como algo que está actuando sobre todos los colombianos a corto, mediano y largo plazo, debe anteponerse la memoria de quienes han luchado en nuestro país por concretar derechos civiles, políticos y sociales para todos. Una memoria que primero contemple cuáles y cómo fueron los trabajos de los dirigentes sociales y de las comunidades de base involucrados en estos procesos, y que también considere cómo han surgido estas dirigencias y la existencia de las comunidades que las trascienden en el tiempo.

Sin embargo, tendríamos que comprender si las trascienden o no, dónde han quedado estas militancias, reconstruir su memoria a partir del recuerdo de quienes participaron en ellas, preguntándonos y recibiendo los testimonios de lo que ha significado la pérdida de liderazgos, pero también pensando si algo de estas experiencias puede recuperarse como cultura de asociación, de participación y de construcción colectiva. También tendríamos que contar con una mirada sobre la población en su conjunto, aquella que se hizo, de manera indiscriminada, potencialmente sospechosa, aquella en la cual las relaciones entre los miembros de una comunidad se enrarecen y comienza a predominar la desconfianza de unos sobre otros. Y finalmente, deberíamos contemplar el desplazamiento de los sectores rurales a los urbanos, con el desarraigo y descomposición de las relaciones sociales que ello conlleva, así como la consecuente debilidad y vulnerabilidad de estas masas de individuos, cuyos lazos con el mundo se hacen frágiles, y tratando de comprender que la debilidad moral que hoy exhibimos tampoco es constitutiva de los colombianos, sino que ha tenido precisamente causas históricas y sociales.

Al tipo de discontinuidades que la violencia deja cuando se presenta, a los miedos que marca en las entrañas del cuerpo, no se



1966: Elevando cometas con sus hijos, Silvia, Fernando y José

los puede acompañar; no hay nada que los cubra o repare, por eso es necesario comprender que allí no puede o no debe haber un total olvido. Pero la victimización y la lástima son de otro talante, contienen una dosis de cobardía moral que nos afecta a todos. La apertura política y democrática también tendrá que pensar en esto, pues ambas —victimización y lástima— se evidencian como fuentes que alimentan permanentemente esos controles que parecen ir de adentro hacia fuera para minar la libertad, la propia y la de los demás. Que el mundo nos duela, ¡no basta! Que nos indigne, tampoco. Se necesita algo distinto que nos permita ver, pensar y sentir en qué medida el sufrimiento del otro me concierne y se une con el mío; se necesita de una voluntad de saber que permita que del semejante pueda nacer otra forma diferente del **no todo** que, por lo demás, siempre somos frente al Otro. ■

Isabel Salazar (Colombia)

Miembro fundadora de la Corporación Cultural Estanislao Zuleta. Maestra por convicción y vocación.

1988: Con Bernardo Correa, en Villa de Leyva



Debemos reconocer que en el ser humano existen profundas tendencias arcaicas contra la democracia y, si queremos defenderla realmente, comencemos por reconocer una de sus mayores dificultades: nuestros orígenes no fueron democráticos.

Estanislao Zuleta

DANIELA CARDONA,
ELIZABETH GIRALDO
y VINCENT RESTREPO

La actualidad de un pensador, su resonancia en el hoy, no es una esencia que repose inalterada por los años en cualquier producción intelectual y artística; por el contrario, y como respuesta al ejercicio del pensamiento, traer a un pensador al presente es una tarea, un trabajo, una labor que requiere dedicación y estudio por parte de quien la realiza. Repetir las palabras de otros sin conexión alguna con el pensamiento propio o los fenómenos contemporáneos es abandonar mucho de la soberanía intelectual a los seguramente brillantes aportes de esos otros, pero tales aportes, sin pasar por los filtros de la experiencia y las posturas propias, serán siempre objetos extraños artificialmente adosados a nuestro discurso. Ahora, que uno llegue a ser un buen actualizador del pensamiento significa que uno es a su vez un pensador, y eso, decididamente, es algo que está mediado por la dificultad. Sin embargo, no hay que temer ni sentirse ajeno a esa labor del intelectual, por el contrario, esta solo se podrá lograr a partir de las pequeñas pero significativas aventuras por los



TEORÍA DEL SUJETO Y DEMOCRACIA

bosquejos de las primeras sendas que marcarán luego el rumbo de las ideas. Se trata, contando con los esfuerzos, de sabernos merecedores de las realizaciones del pensamiento y al mismo tiempo posibles hacedores de ellas.

Quien se acerca a un texto o conferencia de Estanislao Zuleta y emprende una atenta lectura o escucha, podrá darse cuenta de un asunto: su pensamiento es la construcción de una estructura epistémica cimentada en diversos saberes, como el marxismo, la filosofía, el arte, la antropología estructural, la lingüística, el psicoanálisis. Y si bien Zuleta nos presenta estos saberes en sus diferentes planteamientos teóricos, hay que agregar que la reunión de todas estas potencias explicativas no está hecha a la manera de ese erudito que pone un saber encima de otro como si apilara libros. Por el contrario, la riqueza del pensamiento de Estanislao está en su capacidad de poner en diálogo a todos estos saberes, tendiendo puentes entre ellos que los actualizan y que complejizan la mirada frente a las problemáticas humanas. Son estas problemáticas —sociales, económicas, históricas, políticas, subjetivas— el objeto privilegiado para el análisis, de por sí complejo, sin que sea posible acudir a un solo saber con la arrogancia o la ingenuidad de quien piensa que únicamente ese

saber es suficiente para entender el mundo que se presenta ante nuestros ojos.

Si bien una mirada sobre la interpretación que realiza Zuleta del psicoanálisis, especialmente el freudiano, podría centrarse en una revisión especializada de este saber, pues Zuleta realiza una apropiación y una explicación amplia de conceptos, búsquedas y estructuras teóricas, para los propósitos de este texto es más apropiado señalar, desde nuestra propia interpretación, de qué manera sus estudios sobre el psicoanálisis nos pueden brindar elementos para pensar la democracia, partiendo de una noción central: contar con que al ser humano no solo lo definen sus actos conscientes, sino que en él también opera una instancia inaccesible que no puede controlar voluntariamente, el inconsciente.

Es así como pretendemos tomar a Zuleta para tejer unas primeras líneas de trabajo que nos permitan pensar la democracia como el escenario en el que la pluralidad, como confrontación política, es posible, desde la perspectiva y los aportes que el psicoanálisis nos puede dar. Señalamos con esta orientación tres dimensiones que según nuestras lecturas¹ son un importante avance para abordar el problema que aquí traemos: la primera, una teoría del sujeto del inconsciente que nos

lleva a considerar la singularidad y la rareza de cada quien; la segunda, un entendimiento de las instituciones y las formaciones colectivas humanas que nos invita a pensarlas frente a la latencia permanente de erigirse como garantías totalizadoras de la verdad; y, por último, considerando las dos anteriores, el llamado a la responsabilidad que tanto individual como colectivamente estamos invitados a asumir hacia otras formas de la existencia en democracia.

La primera de ellas tiene que ver con la concepción de lo humano que introduce el saber psicoanalítico; una revolución teórica que se deslinda de las tradiciones religiosas, filosóficas y científicas de épocas pasadas y actuales. Decir que el ser humano no se define tanto por sus actos voluntarios y conscientes, sino que está determinado más por una estructura psíquica, histórica y dinámica, que le es en gran medida inaccesible, hace que se esté hablando desde una complejidad tal que cualquier generalización, moralización o penalización de los actos humanos son insuficientes, erradas e incluso inhumanas a la hora de tratarlos. La presencia de un sujeto del inconsciente en la obra de Zuleta será fundamental para sus postulados y problematizaciones, para una concepción de las formaciones políticas, para una propuesta de otra sociedad democrática que cuente y tenga como fundamento la historia singular que cada hombre y cada mujer es.

La noción de sujeto del inconsciente, que contrasta con el sujeto abstracto y libre del cristianismo y del liberalismo, implica en primera instancia el reconocimiento de la singularidad de cada quien. Cada individuo en sí representa una historicidad muy específica, un acto complejo en el que se condensa una serie de factores que hace de cada existencia una muy particular y única forma de estar en el mundo. Quizás, al igual que Marx muestra que las condiciones materiales y espirituales y la forma de distribución de las riquezas de una época están íntimamente ligadas a la amplitud del espectro de posibilidades que las personas tienen para

pautar su vida, el psicoanálisis permite reconocer que el lenguaje y el inconsciente son a la vez posibilitadores y limitantes del sujeto, que este está anclado a lo que se configuró de modo inapelable en él sin darse cuenta siquiera y que ello le depara formas de conducta, del deseo, afinidades y angustias constitutivas que pueden derivar en la terrible situación de no lograr la realización de una vida propia y auténtica o no hacer con esta algo con sentido para sí, con y para los otros.

La segunda dimensión que acá traemos es un salto al problema de las instituciones y al conflicto inherente a las agrupaciones humanas. En el estudio realizado por Zuleta sobre el psicoanálisis, muestra que los seres humanos le tememos a la libertad, en tanto ella nos arroja a una exigencia: pensar por nosotros mismos. Somos propensos a eludir la responsabilidad de elaborar una historia propia, de concretar una vida que consulte con nuestro deseo, de pautar una existencia única e irrepetible. Por el contrario, tendemos a buscar ídolos, amos, seres que nos indiquen con seguridad el camino a seguir, de forma que podamos “evitarnos” encarar la angustia de pensar, de ser creadores de un destino propio. Eliminamos la angustia que nos depara el sabernos libres cuando establecemos una relación mesiánica con los demás, en la que nos despojamos de nuestra autonomía y enunciamos que “el otro ha de hacerse cargo y ha de decidir nuestro camino”. Y es menester decir que ese “otro” no solamente está encarnado en la figura del caudillo, sino también en toda institución que enarbola la bandera de la verdad inapelable, de la revelación sagrada, de la fórmula de vida incuestionable.

No es un juzgamiento moralizante el que se trae a colación, es la descripción de un fenómeno psíquico que tiene que ver con nuestras más profundas y arcaicas tendencias de volver al otro (religión, familia, ejército, partido) una proyección inapelable de la autoridad y la ley que nos constituye, que hace parte imprescindible de nuestro ingreso al mundo, al mundo del lenguaje, al mundo de la cultura. Es, si estamos

dispuestos a encararlo, un combate arduo este de luchar por otras conductas que contrarresten la nociva tendencia a depositar la garantía del sentido de la vida y la verdad, bajo el régimen de la autoridad, en lo establecido, y que se acoge sin mediar cualquier crítica o diálogo posible. Sin embargo, el ser humano cuenta con una herramienta vital, el pensamiento, que no es en sí una garantía, pero sí la esperanza de poder conquistar un lugar singular en el mundo de los otros. Las jerarquías aplastantes y el acomodamiento sumiso a ellas es un fenómeno común, pasado y presente de los grupos humanos, pero también es característico de lo humano su condición histórica, es decir, el hecho de que es resultado de las decisiones y actos que los mismos seres humanos han emprendido, lo que nos pone ante la posibilidad, no así la certeza, de poder intervenir en ellos.

Es el llamado a un estado atento del pensamiento, en este caso particular sobre nuestra conducta gregaria, para la consolidación de una democracia en la que la postura propia, su puesta en lo público y la aceptación del otro sean rasgos constantes y característicos de ella.

La última y tercera dimensión habla de la responsabilidad individual y colectiva que debemos asumir y afrontar cuando de conformar unos vínculos democráticos se trata. Saber que el ser humano no está gobernado solo por su conciencia, sino que en él está viva y operando esa otra instancia suya que es el inconsciente, nos pone de cara a la difícil tarea de posicionarnos ante el otro, reconociéndolo como producto de una compleja trama vincular e intersubjetiva, reconocimiento que impide la fácil postura de leer sus acciones desde una moralización erigida, quizás, sobre las unilaterales perspectivas religiosa o liberal. Desde estas perspectivas, las acciones de cualquier ser humano son solo adjudicables a él, entendiéndolo como causa única de sí mismo, como hijo de sí mismo, dejando a un lado, por tanto, el camino explicativo que pudieran aportar, precisamente, las relaciones establecidas en su devenir histórico, desde

aquellas llamadas por el psicoanálisis, como primordiales. Que se entiendan nuestras acciones desde esta última mirada, nos lleva a entender la relación íntima que hay entre la sociedad y el ser humano, la incidencia mutua que allí se establece.

Esta manera de ver las cosas hace de la lucha por una sociedad más justa y democrática, una lucha que tiene que ingresar al terreno de la cultura misma, pues es esta el caldo de cultivo de las subjetividades, con lo cual, si fuéramos a poner un ejemplo, en el caso del crimen, dicho combate no consistiría en la eliminación de la persona criminal, creyendo que con eso se ha eliminado el problema, sino en mejorar las condiciones de la cultura en las que su existencia se ha desplegado, evitando en otro el desborde de su pulsión tanática. Fácil e irresponsable es combatir las acciones reprobables de los seres humanos eliminándolos o exiliándolos del vínculo social, difícil es darnos a la humana tarea de reconocer las causas de esas acciones y, por tanto, acometer una labor, cultural podría decirse, que las entienda y busque trabajar en ellas en pos de transformarlas y de transformar las vidas que con ellas se hacen.

Hacernos cargo de nuestra vida y desplegarla en el juego de posibilidades e imposibilidades que la ha signado puede ser, si se busca comprender el porqué de sus formas, no solo encarar una lucha individual, sino, de igual manera, social, cultural y política, ya que en tal despliegue vital necesariamente tenemos que vérnoslas con la reflexión crítica sobre los discursos, las instituciones, las ideologías que han convergido en el camino de nuestra existencia y le han puesto escollos o le han posibilitado apertura. Tal reflexión no es fácil, dado que acarrea el dolor de tener que batallar contra nosotros mismos, pues, como lo dice el mismo Estanislao, “nuestra manera de ver y concebir el mundo es un rasgo esencial de nuestra identidad, de ahí lo difícil y angustiante que es aceptar su refutación”; no obstante, en este complicado camino, vinculado al de otros, estamos posibilitando la construcción de un terreno

común a partir del cual se dé un encuentro en el que tengan cabida los valores del reconocimiento, la diferencia y el pensar por cuenta propia, esto es, que se dé un encuentro vital en el que lo expresado pueda ser escuchado, reflexionado y debatido, con lo cual, en últimas, se le estaría dando lugar a una mejor subjetivación de todos.

Lo dicho importa a la hora de pensar en una sociedad democrática, a la hora de propender por una democracia radical, pues si ella se considera un escenario político para el encuentro de visiones y posturas diferentes, tenemos que esto no es posible si no se reconoce que las voces allí expuestas son voces históricas, atravesadas por dramas y búsquedas, por ideales y valoraciones, por inhibiciones y potencialidades. Todo lo cual recuerda esas adjetivaciones que de la democracia hace Zuleta: que ella es angustia, que es frágil y es modestia.

Angustia, porque la democracia, en tanto es un encuentro conflictivo y racional de miradas sobre el mundo y la humanidad, exige que expresemos de manera argumentada lo que pensamos, entendiendo que no es posible la imposición de nuestras consideraciones, sino, por el contrario, la demostración de estas, exigencia esta última que señala al otro como igual, como capaz de seguir reflexivamente lo enunciado por alguien y tomar posición frente a lo dicho. Empero, ¿tenemos visiones sobre el mundo construidas a partir de la reflexión? ¿Nos han importado el mundo y los otros al momento de encarar la labor de tener una palabra sobre aquel y estos? Ir hacia la construcción de un pensamiento propio que nos ayude a la realización de una mejor vida y a la construcción de un mejor destino social no es nada fácil; somos seres propensos al dogma, al anhelo de reeditar, otra vez en palabras de Zuleta, esa palabra inobjetable que acerca del mundo venía de nuestra madre y nuestro padre, o de aquellos que hayan estado en el tiempo inicial de nuestra vida.

Frágil, porque en tanto siempre está latente en nosotros la reedición de ese dogma inicial —que es posible, como ya hemos

dicho, en nuestra relación con las instituciones y las figuras de autoridad—, la democracia es un combate que puede fracasar, que puede abandonarse para derivar en los brazos seguros de aquel que nos alivie de tener que entrar en conflictos, de tener que expresar un pensar propio y, en consecuencia, abrir la posibilidad de morir en esa exposición de lo que somos al sabernos refutados.

Y *modestia*, porque la democracia, al darle lugar a la pluralidad, nos recuerda que nadie encierra una respuesta única y absoluta, que la verdad, una vez más como dice Zuleta, no es la que yo propongo sino la que resulta del debate y del conflicto, un debate y un conflicto a los que hay que entrar con la humildad del que escucha y reconoce que en algo puede aportarle el otro, aunque corra la dramática, y, por qué no, alegre experiencia de tener que abandonar lo que antes creía.

La democracia, en su angustia, su fragilidad y su modestia, nos invita a dejarnos afectar en el encuentro con los otros, en la escucha de aquello que tengan por decir, nos invita a dejar el camino abierto para los cambios que sean necesarios, a encarar la responsabilidad del destino humano desde la loable tarea de darles lugar, en la confrontación y la reflexión, a las diferentes posturas sobre cuál ha de ser el destino de todos, destino que será mejor o peor según la capacidad que tengamos de hacer algo, precisamente, con esas diferencias y divergencias, con la reflexión sobre qué mundo es mejor para el despliegue digno de la vida de cada ser humano. **■**

Daniela Cardona, Elizabeth Giraldo y Vincent Restrepo
(Colombia)

Texto escrito a seis manos por Daniela Cardona, Elizabeth Giraldo y Vincent Restrepo; los tres son miembros activos de la Corporación Cultural Estanislao Zuleta y participantes del grupo de estudio crítico de la obra de Estanislao Zuleta en su subgrupo de psicoanálisis.

Notas

¹ La aproximación a textos como “Psicoanálisis y criminología”, “El pensamiento psicoanalítico”, “Psicología de las masas y análisis del yo” y “Moisés y la religión mono-teísta” nos ha permitido concretar la reflexión presente.

RECORDANDO A ESTANISLAO ZULETA

TRANSCRIPCIÓN DE SANDRA ESCOBAR

BORIS DE
GREIFF

Conocí a Estanislao en la época en que cayó Rojas Pinilla, en el año 57, pero en realidad es una amistad que viene de más atrás; cuando le conté a mi papá que conocía a Estanislao Zuleta Velásquez, me dijo: “el papá de él era muy amigo mío, nosotros fuimos compañeros en Medellín en mi juventud, cuando los Panidas”, y entonces recordé que una de las obras de Fernando González se llama *Cartas a Estanislao* y que está inspirada en la amistad de Fernando González con Estanislao Zuleta Ferrer. Él falleció en el accidente en que murió Gardel en junio de 1935; así que Estanislao no conoció a su padre porque nació ese mismo año en febrero.



Recuerdo que hablamos de su viaje a Europa, que para él fue una experiencia extraordinaria, creo que a Rumania, al festival mundial de la juventud; tenía Estanislao apenas veintidós años, pero fue algo muy importante para su formación intelectual, porque es sabido que Estanislao era autodidacta; aprendió por ejemplo el idioma francés en su casa con Fernando Isaza, otro amigo de Fernando González y del papá de Estanislao. Después Estanislao se retiró del Partido Comunista por el sectarismo de ese partido, y editó una revista con Mario Arrubla, *Estrategia*, y se dedicaron a divulgar la obra de Sartre y otros pensadores franceses en pleno sarampión de la izquierda. Vino después la Revolución Cubana. Yo seguí viendo mucho a Estanislao, especialmente porque había dos cosas que nos gustaban mucho a los dos, que eran el ajedrez y la música; desde luego que yo gozaba mucho con las charlas de Estanislao sobre literatura, sobre filosofía, sobre marxismo, pero más que todo coincidíamos en esas dos pasiones. Él siempre quiso mucho el ajedrez, no como ajedrecista practicante, a él le gustaba mucho la belleza del ajedrez, ver las partidas de los grandes maestros, seguir los grandes torneos, estudiar los problemas compuestos que tiene el ajedrez, que son muy bellos, y el ajedrez lo acompañó hasta los últimos días de su vida.

Por aquella época había mucha tertulia de ajedrez en los cafés de intelectuales. Es famoso el Café Automático en la avenida Jiménez con carrera sexta, cuyo segundo piso era un club de ajedrez; había quince mesas de ajedrez y en el primer piso se reunían los intelectuales más importantes de entonces, que también jugaban ajedrez. Yo recuerdo que allá iba Eduardo Zalamea Borda, cuando era muy joven, y un cronista de *El Espectador*: Gabriel García Márquez, que desde entonces quiso mucho el ajedrez, de manera que en este ambiente muchos intelectuales jugaban ajedrez y

los ajedrecistas compartían ese ambiente de bohemia y de intelectuales de entonces. Los amigos de Estanislao en esas tertulias eran Mario Arrubla, que también jugaba ajedrez, los médicos Augusto Corredor y José Yunis, que habían sido compañeros, y Óscar Espinosa, un médico siquiatra; en fin, éramos todos más o menos de una misma generación, aunque Estanislao era cinco años menor que yo, pero en ese entonces las diferencias de edad no se notaban mucho.

Nosotros compartíamos con él tertulias en torno al ajedrez, en torno a la música, y a veces en torno a algunas cosas de la literatura. Después mi padre se vinculó a esas tertulias, especialmente a los famosos almuerzos que hacía Estanislao en su casa, que según decía mi papá eran “los mejores frijoles que se comían en Bogotá” y los mejores chicharrones que hacía el mismo Estanislao. De manera que él no solo era brillante en la literatura y en la filosofía, sino también en la cocina.

Cuando le conté a mi padre que conocía a Estanislao, me dijo: “yo quiero conocer a ese muchacho porque yo fui muy amigo de su padre”, y entonces en ese momento, en el año 58, es cuando hay también una fiebre por el ajedrez en Bogotá y en toda Colombia, los famosos torneos de Ecopetrol y *El Tiempo* a los que Estanislao asiste (en las fotos de la época, se puede ver a Estanislao sentado en primera fila observando los partidos y disfrutándolos).

El ambiente intelectual y el ajedrez eran una tradición que venía de Europa. Los más famosos cafés de Francia y Austria eran jugaderos de ajedrez, y los intelectuales iban allá, a cafés que todavía hasta hace poco existían, como el café de la Régence en París a donde se cuenta que iba Napoleón y que iba Robespierre, allá iban los mejores ajedrecistas también de esa época. En realidad, el ajedrez fue un pasatiempo para Zuleta, como fue un pasatiempo para mi tío Otto de Greiff, un estudioso de la música y de la literatura.

Recuerdo nítidamente la interpretación de Estanislao de ese poema [“Recogimiento”], con esa claridad, con ese sentido del humor extraordinario que tenía, es algo inolvidable. De manera que Estanislao era un gran conocedor, sobre todo de la poesía francesa, idioma que dominaba y que, repito, lo aprendió él solito.

A Estanislao le fascinaba la música clásica, compartía mucho en esas veladas en la casa de él con mi papá, donde se hablaba mucho de música. Precisamente una de las últimas veces que vimos a Estanislao con otro amigo nuestro del ajedrez, don Luis Holguín, fue en la época de Belisario Betancur, cuando Belisario le dio un trabajo a Estanislao, creo que en una misión de paz, y nos encontramos acá mismo y nos dijo: “mañana hay un concierto de Blanca Uribe en el Colón, vamos, yo los invito”, y allá estuvimos con Estanislao con sus hijas menores, disfrutando. Él admiraba mucho a Blanquita Uribe y después fuimos a saludarla y ella gozó mucho porque el papá de Blanquita Uribe, un gran músico también, era un gran ajedrecista, el maestro Gabriel Uribe; de manera que también había una relación de Estanislao con la música, siempre en su casa encontraba una música clásica de altísima calidad y tanto él como sus esposas y sus hijos siempre amaron la música clásica.

Recuerdo que cuando íbamos a comer los famosos frijoles a su casa, uno de los hijos menores de Estanislao, Pepe, que ahora es el que ha asumido la tarea de rescatar la obra de su padre, se la pasaba *mamándole gallo* a mi papá y leyéndole cosas; tal vez es la única persona que he visto en mi vida que mi padre le aguantaba todo, era a ese muchachito irreverente, irrespetuoso, creo que tenía siete u ocho años, y mi padre era feliz con él.

Cuando Zuleta se fue a Cali, lo visitamos en el año 69 con el campeón de ajedrez de entonces: Carlos Cuartas, con el maestro Luis Augusto Sánchez, con un amigo

entrañable de Estanislao, que ya murió, el médico Jaime Marín Vélez, íbamos a jugar un torneo en Ecuador y pernoctamos allá. Estanislao, como era su costumbre, dada su generosidad, nos alojó a todos en su casa, nos hizo una comida sensacional, nos emborrachó y nos despachó al día siguiente en la flota para que siguiéramos hacia Ecuador.

Estanislao conocía mucho de poesía; yo recuerdo, por ejemplo, una anécdota, quizá la charla más inolvidable que le recuerdo a Estanislao es una charla sobre Baudelaire y sobre los poemas de *Las flores del mal*, especialmente uno que se llama “Recogimiento”, recuerdo nítidamente la interpretación de Estanislao de ese poema, con esa claridad, con ese sentido del humor extraordinario que tenía, es algo inolvidable. De manera que Estanislao era un gran conocedor, sobre todo de la poesía francesa, idioma que dominaba y que, repito, lo aprendió él solito.

Ahora recuerdo una cosa muy hermosa: en el año 1971 era gobernador de Antioquia Diego Calle Restrepo, un inolvidable amigo, famoso por sus coplas del “Elogio del aguardiente”, un bohemio de tiempo completo que era pariente del famoso Nito Restrepo: Antonio José Restrepo; cuando Diego Calle fue gobernador de Antioquia (él admiraba mucho y quería mucho a mi papá), le dijo: “maestro, yo quiero invitarlo a que vuelva usted al Alto de Otramina, donde estuvo trabajando en 1926”, y entonces organizamos un paseo, paseo al cual fue invitado todo el grupo de amigos de mi papá y amigos de los hijos de él, amigos nuestros, y estaba naturalmente Estanislao Zuleta con su segunda esposa, Yolanda, y estaban sus



hijos Pepe, Nano, Silvia y Ucha; estaba también el médico Augusto Corredor, amigo de toda la vida de mi papá y de Estanislao Zuleta. Hicimos el paseo al Alto de Otramina, y fue una cosa inolvidable, tenemos unas fotos muy bellas de ese paseo; recuerdo que cuando llegamos, en la tienda del Alto de Otramina había un retablo en el que decía: “Poema de León de Greiff sobre el Alto de Otramina”, no está completo pero está lo mejor. Entonces mi papá se dirigió al gobernador de Antioquia, Diego Calle, y le dijo: “es que el original tampoco está completo, le falta la última copla que dice: “En el Alto de Otramina, colorado como ají, me encontré con Diego Calle tan borracho como yo, por culpa de tantos tragos que él bebió y que yo bebí”.

En ese paseo estuvo Estanislao también y en ese paseo hay una anécdota un poco subida de tono, pero muy simpática: cuando llegamos a Titiribí, muertos de hambre, el alcalde del pueblo, a pesar de que venía el gobernador de Antioquia, no fue capaz de tener un sancocho, y entonces Estanislao le dijo al gobernador: “Qué raro, ¿no?, este alcalde es bueno para matar liberales, pero no es capaz de matar una gallina”.

Lo que más recuerdo de Estanislao es al ser humano. Un ser humano extraordinariamente generoso, generoso en todos los sentidos de la palabra, en sus conocimientos, generoso con los amigos necesitados. Estanislao nunca tuvo un peso pero lo poco que tuvo siempre estaba a disposición de sus amigos, ese es el recuerdo que tengo yo de Estanislao, es decir, un ser humano excepcional, independientemente de sus méritos intelectuales. **U**

Boris de Greiff (Colombia)
(1930-2011). Maestro de ajedrez y escritor, nacido en Medellín. Hijo del poeta colombiano León de Greiff.

Esta entrevista fue realizada en video en enero del año 2000 al maestro internacional de ajedrez Boris de Greiff, en el club Los Maestros de Bogotá, con motivo de la producción de un documental sobre Estanislao Zuleta, realizado por Antonio Dorado.

 *mucha
es un beso
y también es un museo*



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

mua[®]
Museo Universidad de Antioquia





OUIJA

ILUSTRACIÓN TOBÍAS DIVAD NAUJ

OCTAVIO
ESCOBAR
GIRALDO

Adriana cerró la comunicación con “t xtrano” y doble “t amo”, seguidos de un corazón palpitante. No le gustaba que Camilo fuera solo al estreno del último *Batman*; en realidad sospechaba que iría acompañado. Su mente reprodujo los zapatos rojos, de tacón alto, de una de sus compañeras de Bacteriología, siempre dispuesta a aceptar cualquier invitación, y a Camilo aferrando su cintura, los dos muy sonrientes, subiendo por las escaleras eléctricas rumbo a los cinemas. También los imaginó, después de la película, buscando conos de helado por el centro comercial.

Maldijo en voz baja y se apuró por los corredores del hospital rumbo a la puerta que daba al Parque del Río. Se despidió del vigilante y se quitó la bata blanca. Mientras recorría el malecón de Los Pescadores sin mirar las aguas ni a los pájaros que hacían escala en los troncos flotantes, decidió que en su siguiente compensatorio se citaría con sus amigas en Amnesia, su discoteca preferida, y bailarían y se emborracharían hasta que la tuvieran que recoger del piso. Agobiada por el sol, pasó frente a la alcaldía, sus columnas y balcones medio ocultos por las copas de los árboles del parque de Bolívar, y tres cuadras después alcanzó su destino. La casa de Esperanza de Ramírez tenía seis habitaciones; ella y su hija ocupaban dos, las otras estaban alquiladas.

Adriana empujó el portón entreabierto. El sonido que produjeron sus tenis sobre la baldosa ajedrezada atrajo a Maní, una perra producto de algún cruce de pastor alemán.

—¿Y esa cara, doña Esperanza? —Rechazó las muestras de cariño del animal.

—Problemas que no faltan. —La mujer levantó la cabeza entrecana y enderezó el cuerpo, hasta ese momento recargado sobre el vidrio que cubría la mesa redonda para seis u ocho personas, según la demanda de comida casera de sus comensales—. ¿Qué tal el día?

—Bien.

—Qué bueno, pero se le olvidó almorzar.

—Comí frutas al frente del hospital. ¿Ya no queda nada?

La mujer se levantó sonriendo:

—Le guardé un poquito de todo. ¿Le sirvo?

—Sí, muchas gracias, ¿pero sabe qué?, solo la sopa. Quiero hacer la siesta temprano y sin reflujo —Puso la mano izquierda, regordeta y llena de anillos, sobre su barriga.

—No hay problema —sonrió Esperanza de Ramírez, feliz de complacerla—. Es una especie de ajiaquito. Ya mismo se lo caliento. ¡Fuera, Maní! —Se quitó una chancla y amenazó a la perra, que corrió hasta el patio de hierba corta y amarillenta, donde se quedó con el drama concentrado en la mirada—. ¿Quiere que le prenda el ventilador?

—Sí, por favor.

La mujer accionó el control y entró a la cocina. Adriana aventó la bata blanca sobre una silla y se sentó. Reacomodó la cabellera corta y oscura, abrigada por mechones rubios. Necesitaba un champú que le limpiara mejor el cuero cabelludo y camisas nuevas. Sacó el teléfono móvil del bolsillo trasero del bluyín y marcó, pero su madre no contestó. Aguardó unos segundos y volvió a llamar, con idéntico resultado. Le envió un mensaje: “1 de ts dbres s star siempre dispnible para tu qrida hija. Call me”. Dejó el aparato al alcance de su mano derecha.

—Aquí está la sopita. —Esperanza de Ramírez sostenía el plato con las dos manos. Lo acomodó sobre el individual de plástico—. ¿Qué va a tomar? Tengo jugo de maracuyá.

Adriana aspiró el aroma de la papa cocida:

—Quiero agua, mucha.

—Claro que sí.

Poco después la mujer puso sobre la mesa una jarra de agua con hielo y dos vasos.

—Es de la filtrada. —Se quedó de pie—. ¿La acompaño?

—Por favor. —Tomó una cuchara de la caja plástica donde permanecían los cubiertos de latón—. ¿Tiene pan?

Esperanza de Ramírez corrió a la cocina y volvió con tres rebanadas de pan tajado sobre un plato.

—Está deliciosa —sonrió Adriana, mientras mezclaba la crema de leche con el líquido espeso, ligeramente verdoso—. Y me encantan las alcaparras.

—Me alegro que le guste. La niña que contraté la semana pasada me ha salido muy buena cocinera.

—Qué bueno.

—Sí. Desde antes de la muerte de Ignacio, que Dios lo tenga en su gloria, no conseguía una muchacha tan juiciosa. Es bogotana —agregó como si fuera un defecto—. Dios quiera que no se me aburra; siempre empiezan muy

animadas y a las pocas semanas... —concluyó la frase con un gesto—. ¿Mucho trabajo hoy?

Adriana tragó un trozo de pollo antes de contestar:

—Mucho. Vamos a ver si esta noche me dejan dormir tranquila.

—Ojalá. Yo a veces no sé ni para qué la despiertan.

—Para que el médico de urgencias no se sienta tan solo, digo yo.

—Debe ser —sonrió Esperanza de Ramírez y el rostro se le llenó de arrugas.

—¿Y a usted cómo le fue hoy? —Apuró casi medio vaso de agua.

—Bien, doctora. Por la mañana salí a comprar unos cortes para hacerle unas faldas a Carolina. Tiene que ir bien presentada al trabajo, a ver si por fin la nombran.

—Pero ya pasó el período de prueba.

—Sí, lo pasó hace tiempo, y sin problemas, pero como los políticos son tan caprichosos y yo votos no tengo sino dos: el de Carolina y el mío. De todos modos, el alcalde me prometió que le ayudaba. Necesitamos esa tranquilidad. —Se santiguó con movimientos breves. Desde la calle llegó el rumor de los árboles agitados por el viento—. ¿Quiere ver las telas que compré?

—Sí, claro.

Esperanza de Ramírez se levantó rumbo a su habitación. De vuelta, extendió sobre la mesa cuatro piezas de algodón de colores pastel.

—¿Qué le parecen?

—Muy bonitas. Carolina va a quedar muy bien vestida.

—¿Cierto que sí? Y son fresquitas. —Palpó los bordes para comprobar su grosor y se sirvió un vaso de agua—. En el almacén me encontré con doña Berta, la señora del frente, y me contó una cosa rara, que después me di cuenta de que fue tema de todos los almuerzos. Doctora: permíteme la pregunta, pero ¿es verdad que hoy hospitalizaron a unos muchachos porque necesitan un exorcismo?

Adriana reflexionó unos segundos:

—Sí, es cierto —respondió sin levantar los ojos del plato.

—¿Y de verdad están poseídos por el demonio?

—Yo no lo creo. Claro que no soy sacerdote. —Elevó los hombros con expresión desenvuelta.

—Pues eso es lo que está comentando todo el mundo. ¿Usted vio a los muchachos?

—Sí; les tomé unos exámenes que ya se enviaron a la capital, para buscar drogas y tóxicos. Uno de los tres es casi un niño. Se quejaron mucho de los chuzones.

—¿Y qué les pasó?

—Nada. Se pusieron a tomar aguardiente y a jugar con una tabla ouija, y dicen que los espíritus los poseyeron.

—¿Una de esas tablas que tienen el sí y el no?

—Una de esas: el alfabeto, el sí y el no, el “hola” y el “adiós”. —Movié la cuchara como si dibujara.

—¿Y de dónde la sacaron?

—No se sabe. La mamá de uno de ellos la llevó al hospital y el director la guardó bajo llave.

—¿Y qué espíritus los poseyeron?

Adriana sonrió:

—Yo no creo que los hayan poseído ningunos espíritus, doña Esperanza. Esa tabla es un juego. A mi hermano le prestaron una y la usaba para asustar a mis amigas y poder abrazarlas. —Recordó la escena en la sala de su casa—. Lo de esos muchachos se debe al aguardiente, quizá a algo más.

—¿Y habían bebido mucho?

—No tanto. El director también tiene la garrafa. —Apartó el plato, en el que quedaba una pequeña porción de ajiaco.

—Pues la gente está muy alborotada —dijo Esperanza de Ramírez con el rostro preocupado—. Dicen que los poseyó el espíritu de Jairo Betancur.

—Eso es lo que juró uno de ellos —admitió Adriana.

—¿Uno no más?

—Uno no más —confirmó y reactivó la pantalla del teléfono móvil.

—¿Y usted lo oyó hablar como Jairo?

—No. Cuando yo los vi ya los tenían muy calmados. —Adriana apoyó el mentón en la palma de la mano derecha—. ¿Usted conoció al tal Jairo Betancur?

—Sí, claro. Él creció a dos cuadras de aquí. Yo conozco mucho a su mamá, doña Mariana.

—¿Y era tan malo como dicen?

—Yo no sé qué decirle. —Reordenó las telas y las apartó—. A mí siempre me pareció un buen muchacho. Organizaba fiestas para todo el mundo, en el parque, con grupos vallenatos de los que salen en televisión, y le consiguió trabajo a mucha gente. Él sí tenía sus cosas, ni modo de negarlo; a veces acosaba a las muchachas, por ejemplo, y les ahuyentaba los pretendientes, pero de resto casi todo lo que hacía era en beneficio del pueblo.

—¿Como qué?

—Como sacar a los de la guerrilla. La guerrilla mantenía aterrorizada a la gente, exigía plata a los comerciantes, se llevaba a los muchachos para el monte, se robaba el ganado. También mataron muchos policías. Son unos desgraciados. —Volvió la cabeza hacia Maní, que casi de inmediato dejó de ladrarle a su sombra.

—Pero dicen que Jairo no solo sacó a los de la guerrilla —anotó Adriana.

—También hizo que se fuera una familia que vendía droga —admitió y bajó la cabeza. Casi de inmediato recuperó la apostura—. Usted es de la ciudad. Para usted es muy difícil entender cómo funcionan las cosas en un pueblo como este. Hace como dos años yo tenía un contrato con un tipo que venía a vender electrodomésticos aquí, y de buenas a primeras me salió con la novedad de que no me iba a pagar ni la habitación ni la comida. Hablé con el juez y no me solucionó nada, no más me hizo firmar papeles y sacarle un montón de fotocopias a la cédula. Jairo me arregló ese problema de un día para otro —afirmó—. Y tenemos alcalde por él, aunque no sirva para nada. Antes los alcaldes se tenían que volar para que no los mataran.

—Hoy estuvo mucho rato en el hospital.

—¿Quién?

—El alcalde. —Adriana siempre lo veía en uno de los bancos del parque, atendiendo los reclamos de los pocos que todavía le creían. Desgarbado y de

—Yo no creo que los hayan poseído ningunos espíritus, doña Esperanza. Esa tabla es un juego. A mi hermano le prestaron una y la usaba para asustar a mis amigas y poder abrazarlas. —Recordó la escena en la sala de su casa—.

Lo de esos muchachos se debe al aguardiente, quizá a algo más.

risa fácil, apenas llegaba a los treinta años. Se cubría con sombreros de ala ancha y siempre vestía camisas bordadas, de colores claros.

—Debe tener miedo de que digan algo que lo comprometa; él y Jairo eran muy amigos.

—Según los del hospital, Jairo y los suyos mataron a mucha gente.

—Sí —frunció la boca Esperanza de Ramírez—, eso también es cierto, pero no es como dicen en los periódicos, no señora. A los periodistas les gusta mucho exagerar la sangre. Eso no fue así, y la mayoría de los que mataron se merecían el castigo, Dios los perdone. —Se persignó.

Adriana reacomodó el cuerpo en la silla.

—Pues uno de esos muchachos dice que lo poseyó el espíritu de Jairo Betancur.

—Es muy fácil saber si es verdad o no. Jairo tartamudeaba en algunas palabras, no en todas. ¿Cómo habla el muchacho?

—Normal. Despacio. Estaba intoxicado.

—El padre Ríos lo conocía muy bien. Cuando vaya a hacerles el exorcismo se va a dar cuenta si es Jairo o no.

—No creo que el director permita lo del exorcismo.

—Yo creo que sí. Es lo mejor —enfaticó.

—¿Cómo murió?

—Lo mató uno de sus hombres, por defender a una muchacha que le gustaba a los dos. La hija de un pescador, una morena muy bonita. Si no la hubieran matado, sería reina de belleza.

—¿También la mataron? —La estaba imaginando alta y con cintura muy estrecha, zapatos rojos.

—Claro. Y al que la defendió.

Adriana pensó unos segundos antes de volver a hablar:

—A mediodía fue una mujer al hospital, a pedir que la dejaran entrevistar-se con los muchachos. Una señora bien vestida, muy digna.

—María Clara Díaz —asintió Esperanza de Ramírez—. Pobre María Clara, ha sufrido mucho. A sus dos muchachos los mató Jairo por un lío de tierras o de ganado, ya no me acuerdo bien, y no se sabe qué hizo con los cuerpos.

—¿Nadie lo sabe? —Adriana envidió por un momento las chanclas livianas de color rojo apagado de la mujer, que los pies desnudos apartaban y recogían cada tanto.

—Nadie no. Saber, saber, alguien lo debe saber, pero Jairo ordenó que no lo dijeran.

—Pero Jairo Betancur murió.

—Pero sus decisiones se respetan —dijo muy seria—. Esa es mi esperanza con el nombramiento de Carolina —admitió sin vergüenza—. María Clara ha llorado mucho, con toda la razón. Pobrecita. ¿Y al fin pudo hablar con los muchachos?

—No. Estuvo mucho rato en la oficina del director del hospital y después le tocó irse.

—Es una buena mujer. Ojalá le dieran alguna respuesta. Lleva años yendo hasta donde sea, rogando y rogando que alguien responda a sus preguntas. Todos hemos rezado por sus hijos.

—¿Y tiene marido?

—No. También se lo mataron. Pobrecita.

—¿Jairo Betancur?

—Yo no creo; eso fue hace mucho tiempo.

—Aquí matan a mucha gente.

—A veces. Pero muy pocos se convierten en fantasmas. Por fortuna —anotó Esperanza de Ramírez con una sonrisa—. Es bueno que exorcicen a esos muchachos. Mucha gente extraña a Jairo pero nadie quiere que esté por ahí, ordenando cosas o hablando desde ultratumba.

—Y que quemen la tabla —agregó Adriana, en tono burlón. Una gota de sudor alcanzó su lengua.

—Siempre es mejor. Esta noche rezo el rosario por la salvación del alma de esos muchachos. —Se santiguó—. Uno es hijo de Estela Rodríguez, la que vende tamales en el puesto del parque.

Adriana asintió. Desde la calle llegaba el estruendo de una motocicleta que pasaba.

—Creo que me voy a acostar un rato. —Fingió un bostezo y recogió el teléfono móvil.

—Me parece bien, doctora. ¿Esa bata es para lavar?

—Sí, por favor. —Se la extendió.

—Mañana se la tengo lista. Vaya descanse.

Adriana caminó hasta su habitación con Maní escoltándola. Encendió la luz y cerró la puerta con cuidado. Se miró en el espejo de mano: “Ojeras”, maldijo, y nada que bajaba de peso. El ventilador tardó unos segundos en ganar velocidad. Se quitó los tenis e insistió en marcar el número de su madre; de nuevo la transfirieron al buzón de voz. Camilo debía estar todavía en su reunión de ventas. Le redactó un mensaje en tono indignado que finalmente no envió. “Sí” o “no” apareció en la pantalla. Confirmó que lo borraba con el índice derecho empujándolo. Lo llamaría; quería sentirle la voz y que él sintiera la suya, sus emociones. Le insistiría en que esperara para ver *Batman* el fin de semana siguiente, los dos juntos. También quería helado; helado de vainilla con galletas. ■

Octavio Escobar Giraldo (Colombia)

Escritor manizaleño, Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura y de la Universidad de Antioquia. Su más reciente novela, *Después y antes de Dios* (Pre-Textos, 2014), ganó el 45 Premio Internacional de Novela Corta “Ciudad de Barbastro”. Es profesor de la Universidad de Caldas.

Cuando llueve en Ítaca

LUIS DURANGO ECHAVARRÍA (1935-¿?)
Memoria del Amazonas

FELIPE
RESTREPO
DAVID

Luis Durango Echavarría parece ser el autor de una sola obra: único testamento de su paso por el mundo. En *Memoria del Amazonas* no hay mucha información sobre su vida, a excepción de lo que vive y cuenta en ese instante que constituyó su errancia por un río de fábula, casi mítico para un hombre de montaña como él, y, es de suponerse, como toda su familia.

Sabemos que hizo su viaje en 1965 y que para entonces tenía treinta años (que cumplió a bordo de uno de los navíos que conoció), que era de Santafé de Antioquia y que allí se ganaba la vida como abogado, que tenía dos hijos que recordó cuando le tiró unas monedas a un grupo de niños indígenas que movían sus manos como pájaros mientras los dos más grandes remaban, que tenía una esposa a quien no sabemos si amaba, que pudo llegar a ser algo más que un abogado: escritor quizás (como tantos en su época), que se enamoró del Amazonas en las láminas y relatos que encontró en la biblioteca municipal, y que durante más de quince años preparó un viaje que duró un mes.

Todo empezó en la víspera, que fue como un interminable esperar entre su adolescencia y su adultez. (La víspera de cada viaje es una hermosa parte que siempre

recordamos con gratitud, como el silencio que precede a la tormenta; es lo que dice Borges en su más confesional libro, *Atlas*, que también es un relato de muchos viajes al final de su vida, o como le gustaba decir: del final de la existencia de su cuerpo). Por ello, al momento de la partida, un hombre como él jamás dudaría, y mucho menos en la decisión de lo que deja y lleva: el equipaje.

Cada detalle, cada movimiento, fue amorosa y obsesivamente pensado, planeado en una dolorosa paciencia; la supuesta improvisación de cada viajero nace, en realidad, de una meditada preparación. Qué libro llevar: las obras completas de Shakespeare en la edición de Aguilar; cuántas camisas: las de algodón de colores claros, seis no más; cuántos zapatos: solo un par y unas sandalias; un cuaderno de hojas amarillas y lápices; un sombrero; y cualquier otra cosa que cupiera en su morral. En él, ese empacar fue un ritual y así lo narra, o, mejor, así lo testimonia en ese estilo suyo tan cercano al informe.

El miedo se le revolvió en el estómago cuando dejó su pueblo, y no tuvo más opción que entrar en cuanto baño iba encontrando o aguantarse en silencio. Poquísimas veces se había distanciado de su hogar; cuando mucho, había visitado pueblos vecinos. Ni el mar conocía, solo había contemplado un gran río en su vida, el Cauca, y siempre tuvo miedo de bañarse en él y de que su poderosa corriente lo arrastrara, como había sucedido años antes con un familiar cercano. Sin embargo, se empeñaba en repetirse con alegría la misma filosofía de un libro que admiraba, *Viaje a la Alcarria*, y cuyo autor era entonces poco conocido, Camilo José Cela: en el andar, todo lo que surja es lo mejor que puede acontecer.

A propósito, en esos mismos años decía Mariana Picón Salas que un viajero debe ser de estómago firme. Y quizás tenga razón: de allí podría surgir nuestra resistencia, y más aún, podría estar el termómetro de las emociones. La apertura de visión, en realidad, sería la del estómago. Si esa fuese la pieza clave, entonces tendríamos

el lugar exacto del pulso. Imagino el tremendo equilibrio digestivo de Simbad o de Robinson, con ese cuerpo siempre preparado para recibir que, como el dar, es un duro aprendizaje. En todo caso, firme o no, Luis Durango Echavarría siguió su camino.

Nada de extraordinario le ocurrió hasta Leticia. Los días fueron llegando con una pasmosa facilidad que más parecía una indeseada y monótona buena suerte, que a veces se convierte en uno de los terribles enemigos del viajero: tedio de quietas cotidianidades.

Las páginas que narran esa travesía son una lista de buses que se toman hasta Florencia, Caquetá, donde el narrador aborda una avioneta que atraviesa el primer océano que presencia en su vida: inmenso mundo verde cubierto por estrías de aguas amarillas.

A los cuatro días tomó su primer barco en un puerto cercano a Leticia, de jurisdicción brasilera. Era pequeño, escasamente cabían cincuenta pasajeros, ya que el espacio era en gran parte para la carga. A la larga, nada pudo ser más ventajoso: el acceso a la cubierta fue permitido día y noche; aunque él apreciara sobre todo la luz porque, otra vez como el viajero de la Alcarria, le gustaba pensar que el mundo se entregaba mejor y más completamente en la mañana.

Las noches durante las cuales permaneció en la cubierta fueron completamente solas y calientes como las que más. Era imposible encender cualquier lámpara, pues cualquiera sabe, incluso alguien tan poco diestro en proezas como él, lo que significa una luz en medio de la oscura selva, y más en la amazónica, en la que todo parece triplicarse en tamaño.

Los días pasan con calma y Luis comenta prudentemente, como con pena de ser descubierto, que no consigue acostumbrarse a la dieta de pescado y camarón, ni menos a la *farinha*, aunque el hambre sepa ser comedida, dice. En su narración hay constantes referencias a viajeros, Marco Polo y Herodoto, pero poco a poco se va desprendiendo de ellos para dejarse

impresionar por sus compañeros, parlanchines y juguetones, aun conociendo solo lo básico del portugués.

Por esos días: “En el Amazonas llueve cada madrugada. ¿En Ítaca también llovería?”. Cada hombre encuentra una justificación a su vida, y él descubrió que ese río que tanto anheló conocer era como un sueño en el que llovía siempre al amanecer. Ese rutinario hecho fue la esencia de su viaje. Y lo encontró como quien busca sin desear: se le anunció de repente, al abrir los ojos.

La narración se detiene cuando llega a Belem do Pará un mes después de haber dejado su pueblo entre las ya lejanas montañas de Antioquia. No sé si regresó o se quedó para siempre en esa hermosa ciudad brasilera, hecha de antiguos ladrillos y de iglesias de piedra, o si continuó su viaje hacia otros lugares. No hay cómo averiguarlo.

En *Memoria del Amazonas* no hay momentos gloriosos. Todo es sencillo y moderado como su escritura, como su viajero. La vitalidad que atraviesa ese relato es prudente, y no pretende llegar más allá de sus propios pasos.

Con ese final de puntos suspensivos podríamos imaginar que ni siquiera fue él quien publicó su libro sino uno de sus hijos años después de su muerte. Un hijo que apenas seleccionó algunas partes del cuaderno de hojas amarillas, pues las otras, al ser escritas a lápiz, fueron diluyéndose en el tiempo en una perfecta labor de edición.

En el que parece ser el último párrafo del libro, Luis Durango Echavarría escribe con cierta solemnidad un consejo (que en realidad pudieron haber sido palabras del hijo que publicó su libro, o una paráfrasis de uno de los autores que tanto leyó para tomar las fuerzas y lanzarse al viaje): uno siempre sabe lo que deja, lo que pierde, por eso cada partida es dolorosa pues lo cercano se aleja; sin embargo, por más que nos esforcemos no podemos predecir lo que ganaremos, lo que recibiremos. Al final, es bueno llevar en el corazón el pensamiento de que, cuando algo concluye, algo comienza. ■

80 años 1935 - 2015
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

La Revista de la Universidad de Antioquia es una alquimia muy singular pues, cada tres meses, presenta el material académico e investigativo de los catedráticos de la universidad, de la ciencia a la historia, de las matemáticas a la ingeniería. Todo ello está enmarcado en un diseño creativo, con énfasis en el arte y la fotografía y con una apertura intelectual de múltiples columnistas que nos orientan sobre el cine y la música, los últimos libros y las más recientes exposiciones. Pero están, además, conmemoraciones y aniversarios donde se rescatan figuras y se renuevan lecturas, sea Nicolás Gómez Dávila, sea Octavio Paz, o se busca que otras literaturas vecinas (el caso de Brasil o Ecuador) nos presenten sus propuestas y nos amplíen el horizonte. Esto, sin olvidar nunca traducciones, crónicas viajeras, la preocupación por el patrimonio cultural antioqueño y el toque original explorando la ciencia ficción, la novela negra, la novela gráfica o todo el espectro de la creación contemporánea con entrevistas de primer nivel y voces soslayadas que reclaman nuestra atención. Cada tres meses, la vida se renueva y la cultura se enriquece con esta propuesta imaginativa y original que es siempre la Revista de la Universidad de Antioquia.

Juan Gustavo Cobo Borda

Peregrinación del origen

MANUEL ZAPATA OLIVELLA (1920-2004)

Pasión vagabunda

Manuel dio una de sus últimas entrevistas para televisión en un patio de hortensias y de rosas en flor: él está en el centro, envuelto en una ruana café, su cabello está casi blanco y ha pasado de los ochenta años con una tremenda historia tras de sí. Y a pesar del tiempo hay algo que conserva con la misma fuerza, un gesto que resplandece volviéndolo a iluminar: la carcajada que le cubre el rostro, y que parece que lo levantara de su silla cuando estalla como un carnaval.

La entrevista transcurre en tono sereno y más bien solemne, sus pausas no son para descansar o para distanciarse sino para pensar, lo que en su caso es puro recuerdo. La memoria lo traicionará en detalles pero no en lo esencial. Ese Manuel es el mismo que una vez entregaría su humanidad entera a su creación y a su trabajo.

Entre el brevísimo recorrido que hace de su vida, un detalle es precioso: “Mi mamá me dijo que cuando me parió, lo primero que vi no fue la luz sino el agua. Esa noche caía un aguacero de aquellos que no se olvidan”. Y no agrega nada más; después de otro silencio, habla de su padre severo y de su hermana Delia, decisiva en su trayectoria, y habla y habla de los otros como quien atraviesa puentes sobre ríos.

No es que el agua sea el eje de su narrativa, dramaturgia o ensayística; aparece sí, pero no con la intensidad que representa, por ejemplo, la tierra para Rulfo o la

biblioteca para Borges. Es que esa sensación de agua sonora haciéndose sentir en esas gotas que caen como infinitos ejércitos son el espíritu que tanto animó su obra. Torrente de lo incontenible, fuerza que se abre camino en los lugares más insospechados, y cuya vida es ese movimiento de sentirse siempre libre, desatada, inundándolo todo.

En esa imagen del nacimiento hay una clave de comprensión, no tanto literaria como humana. El viajero que Manuel fue es esa lluvia que cae, y que ese remoto 17 de marzo de 1920 quiso tragarse su casa. Él es esa agua que se riega entera mientras intenta andar casi con desesperación. Andar hacia su mar: peregrinar a su origen. O, lo que sería lo mismo, regresar. *Pasión vagabunda* fue su primer libro de viaje y en el que dejó como testamento para los suyos la que consideraba su mayor virtud: vagabundear. Ir por los caminos consigo mismo llevado por el ímpetu de su cuerpo torrentoso. Viajero de piel mulata, color de aguas caudalosas y barroas, como de tierras antiguas.

El viaje es la historia de su errancia por Centroamérica durante dos años, hasta su llegada a Estados Unidos, donde comenzaría otro viaje, en que el vagabundo, el poeta, los escasos conocidos, los muchos anónimos y las interminables travesías por Norteamérica son las historias de los que serían su segundo libro, *He visto la noche*, y su primer drama, *Hotel de vagabundos*. Años después aparecería *China 6 a.m.*, relato de su visita política a Asia junto a una comisión de escritores e intelectuales colombianos; con él estaba otro viajero impenitente que también habría de relatar su experiencia en un bellissimo diario de viaje, Jorge Gaitán Durán.

Manuel tenía veintidós años y era estudiante de medicina en Bogotá. Gorki y

Panait Istrati eran sus héroes, y con ellos creía que la literatura, mientras más denunciara los crímenes sociales y contara la vida de los desposeídos y desamparados, más se acercaría a su destino. Y quiso emularlos en cuanto pudo, sobre todo en lo que tenían de aventureros y sobrevivientes. Así, sintiéndose discípulo fiel, suspende la universidad y, tan rápido como puede, se lanza a los Llanos colombianos tras las huellas de su otro maestro: Arturo Cova.

El plan era atravesar la selva hasta el río Amazonas y seguir el río llevado solo por el fluir de esa herida que siempre sangra. Pero la muerte, la locura y la violencia le cierran el camino. La vorágine y sus sombras le advierten de la inevitable caída en esas tinieblas. Y regresa. Ese es el inicio de *Pasión vagabunda*. Lo que viene después es una ruta inesperada que lo llevará por Buenaventura y Chocó hasta Panamá.

Ya en la lejanía comienza el despojo del pasado. Y Manuel, o el personaje que él hace de sí mismo, se entrega al absoluto presente: no hay un mirar hacia el frente: el tiempo es cada paso. Solo lleva su nombre que, como él mismo, también se transforma.

London es el otro héroe invocado, uno al que la orfandad y la miseria lo agobiaron muy temprano, y apenas adolescente viaja en vagones de tren comiendo con premura y escasez con su única familia: los que están de paso y cuyas huellas las cubre la arena; uno al que la fama y el éxito también le llegaron rápido aunque con dolor y amargura; uno al que la lucha por la sobrevivencia jamás lo abandonó, solo pasó de la calle al papel, de la arena a la palabra.

Durante un año, 1943, Manuel es otro London. Resiste como puede, y con engañadora suerte atraviesa Costa Rica, Nicaragua, El Salvador y Honduras; cuando

llega a Guatemala, lo arrasan el hambre y la mendicidad, y se pone a prueba su voluntad y aguante como cuando uno cree que la cuerda interior está a punto de reventar de tanto temprarla.

Ese llevar al límite la propia condición es la de esos viajeros que lo apuestan todo en un solo gesto: el riesgo. No hay otra forma de movimiento. Existen el miedo y el pavor pero justo en el mismo lugar, en el centro del pecho, donde hierven la alegría y la excitación. Es como si fueran dos viajes en uno, vividos por dos cuerpos que son uno solo.

Manuel se denomina vagabundo, no como quien da vueltas en círculo o está perdido en laberintos sino como el que se aleja de lo ya conocido. Él no se nombra nómada, pues este lleva su hogar y su destino en los pies sin jamás detenerse porque tampoco existe principio ni fin: se nace y se muere nómada. Manuel, en cambio, ha dejado su casa, el primer nacimiento de la lluvia, porque ahora hay algo más, y es quizás otro despertar en la palabra de un origen que comienza a tener su propia voz, aunque él aún no lo sepa con exactitud.

Después de muchos meses logra salir de Guatemala gracias a una pelea de boxeo de la que sale recogiendo sus propios huesos. Su contrincante había sido nada más que un bravísimo indígena campeón centroamericano. Con el dinero de la derrota entra en México como ilegal, que era su condición regular.

Allí encuentra la generosidad de muchas manos amigas. El escultor Rodrigo Arenas Betancourt le ofrece un techo; Jorge Zalamea, entonces embajador en México, le propone regresar a Colombia en avión, propuesta que sin duda rechaza; el novelista y periodista Martín Luis Guzmán lo contrata para su periódico; y el famoso cantante y médico, Alfonso Ortiz Tirado, lo viste de

bata blanca y lo lleva a trabajar en clínicas siquiátricas y sanatorios. Y entre uno y otro trabajo pasa un año hasta que la ansiedad de los pies apremia y ese presente de sus pasos lo acosa como cazador a su presa.

Entre buses y trenes, huidas y largas esperas, logra llegar a Estados Unidos, a Harlem, ese barrio renaciente donde fecundan el jazz y la poesía de Langston Hughes, y donde cobrará forma definitiva ese otro origen suyo, intuición que lo había impulsado sin saberlo: lo afro, lo mítico negro que le ofrendará el fuego de sus raíces africanas y que tanto se esmerará en reavivar en la obra que vendrá después y de la que *Changó, el gran putas* será su mayor elaboración.

Al final, lo que a uno le queda de *Pasión vagabunda*, en cada experiencia de esos largos e intensos meses, es que Manuel no dejó Colombia solo porque quería llenarse de mundo así no más, y ampliar sus horizontes, como se suele decir del que siempre se va. Sí, él quería llenarse, pero de sí mismo, o de ese que era él y aún no conocía. Manuel fue tras su propia humanidad queriéndola descubrir dentro de sí y a través de los otros.

En todo caso, quería vivir lo que una persona vive en este mundo, en la única realidad que se nos ha entregado: sufrió y aguantó hambre como cualquiera y se lastimó y se alegró como cualquiera; calló y despreció; toleró e insultó; se extravió mil veces y muy pocas se encontró; y sus deseos de cuerpos y sus anhelos de arte fueron los de un hombre tan común, o tan especial, como él.

Por eso cuando llegó a Estados Unidos, más que estar preparado como artista e intelectual para iniciar una labor y una obra, el que había llegado era un hombre que había aprendido a ser un ser humano dispuesto a encontrar su lugar en ese mundo que había comenzado a conocer tan bien. ■

Aguas de negra piel

EDUARDO COTE LAMUS (1928-1964)
Diario del Alto San Juan y del Atrato

En la corta travesía de Eduardo Cote Lamus por los ríos San Juan y Atrato como representante a la Cámara en 1958 hay una imagen que resuena como golpe de taladro, y que él mismo se encargó de retratarla en su intensidad: en una noche de lluvia parece ver cómo el Atrato se pone de pie estirando sus aguas de negra piel.

Él es un poeta y eso no puede olvidarse (aunque a esa fecha aún no haya publicado la que será su obra maestra, *Estoraques*); se deja impresionar porque confía en las emociones, y les entrega la voz de sus palabras sugerentes que él mismo teje en cuidadas notas de viaje, a veces breves y sentenciosas como aforismos, a veces sinuosas y misteriosas como versos que demoran en entregarse. No hay premura ni ansiedad, su propia respiración se acoge a la cadencia del remo que obedece como un ciego a su lazarillo. Uno de sus dones, al menos como viajero poético, fue la levedad que habitaba su expresión y su mirar. Cada palabra parecía tener un contorno delineado y transparente.

Nunca se sintió como parte del paisaje por más familiar que le pareciese. Fue un extraño durante esos días en el Chocó que registraba sin alarmas ni estridencias; hacía del viaje una sucesión de imágenes que ni él mismo recordaría como realidades alguna vez tangibles sino como sombrías y volátiles fantasías. En esas tierras y en esas aguas, en esas selvas y en esos cielos, Cote Lamus viajó con su pluma. Una pluma que fue su cuerpo.

Recorrió gran parte del río San Juan y casi todo el Atrato hasta Turbo, en el golfo de Urabá, entre el 12 y 18 de septiembre. No es por su condición política u oficial que lleva su diario de ríos, sino por esa conciencia de quien acepta, como un pacto que ni el tiempo violará, que será leído en todo aquello que piensa y siente. Ese otro hombre que escribió para informar fue uno que

rápidamente se agotó pues a ese no le pertenecía la creación; fue el otro, el poeta y diarista, quien entró en esas aguas silenciosas e inagotables.

Me lo imagino montado en esas lanchas por parajes húmedos y sofocantes, con su bigote perfecto, erguido bajo su sombrero de ala ancha y con su figura de aventurero aseado; tomando siempre notas, es decir, escuchando con esmero y paciencia, acogiendo generosamente las voces de la selva y de los hombres, de la noche y del agua, de la lluvia y de la arena.

No creo que callara para escucharse a sí mismo y alejarse, pues su escritura siempre está narrando el afuera en esa delicada concisión tan suya. Allí hay pura entrega, como quien lo da todo. No es que él se mimetizara o desapareciera, es que con su palabra podía llegar a fluir con el río siendo otro río. Escuchar el viento siendo otro viento. Ser todo ello porque de alguna manera, antes del viaje, ya los llevaba adentro aunque fuera como una lejana intuición. Para ese viajero, la navegación por los ríos de la selva fue una meditación en la escritura.

Pero ese afuera narrado también se transforma en su interioridad. Esa levedad en su palabra, como si su pluma volara por esos ríos antes que navegarlos: otra manera de penetrar en lo hondo; la profundidad no solo es una virtud de los mares y de la tierra. Elevarse, sin duda, puede ser una forma de hundirse en los propios abismos en busca de voz.

Sabemos que esos ríos que nombra existen en aquella realidad política y social, y que cada una de sus descripciones son apenas mínimos cuadros de la miseria de un pueblo que solo con sus maneras ha podido sobrevivir en el olvido y el abandono. Todo ello es real, así como las visitas a las veredas en la selva y a los caseríos que sobreviven a un lado de los ríos, o dentro de ellos, siempre esperando que las caprichosas aguas ofrenden mucha o poca comida; al igual que el analfabetismo, la violencia, la decadencia, la inclemencia y las dificultades ante una naturaleza siempre indomable e impredecible. Es real como somos reales nosotros.

Pero tal como los vio Cote Lamus, esos ríos solo le pertenecen a él; y lo que nos enseña son esas sombras que se levantan del mismo río y se echan a correr selva adentro como espantadas ante la imprudencia de las ondas del remo en esas noches espesas. En su viaje poético es la belleza lo que se invoca, aquella que deslumbra por su magnificencia.

En ese tono bajo y en el volumen que nada quiere perturbar, y que esconden cierta melancolía del fracaso, hay algo más que atrae poderosamente: la miedosa timidez de un hombre que ni se atreve a perturbar el propio camino que transita, por eso, sin importar que viaje acompañado, en realidad lo sentimos siempre solo.

Es el color de la expresión lo que hace singular su diario. Aun a cincuenta años de haber sido vivido, y de las cosas haber cambiado (o al menos eso aseguran las historias oficiales), en esa tierra de verdes que no son de todos los colores, siempre tenues y cansados, la voz de Eduardo Cote Lamus todavía está allí viajando.

Un poeta que tanto cantó a la muerte y a la fugacidad, en aquella ocasión en el Chocó, donde la tierra y las aguas tienen esa quietud del deceso y la sensación de lo que nunca regresará; allí, donde la melancolía camina entre las selvas y donde los míticos dolores alimentan a los ríos, en una tierra de hombres con una sed de mundo ya pasmada, el poeta vio la vida y la celebró.

Y la vio porque sintió la fuerza y la alegría, en el encanto de las comidas y de las fiestas, y conoció las sonrisas de dientes blancos en esos rostros negros y mansos. Aun en sus soledades habitadas por sí mismo, en los matices tristes de su palabra y en las imágenes tan fantásticas como reales, el poeta que viajaba puso primero a la vida.

El San Juan, el Atrato y el golfo de Urabá, y cada afluente por pequeño que fuera, le revelaron que el vigor de lo que palpita, de lo que resiste e impulsa, está en las honduras, y que allí la vida se mueve imparable; honduras que raramente muestran sus grandezas, a no ser a aquellos que saben dónde mirar, es decir, escuchar.

Hay un instante conmovedor del viaje en que él le cuenta a su amada, en una breve carta, que cree saber cómo nace la música de esas aguas: en la lluvia que fluye en el fondo denso y que pronto habrá de ascender para volverse una “soledad sonora”, que ya no es tiempo sino brillante suspensión. Y en fragmentos luminosos de ese diario de ríos, él mismo pudo atraparla en su palabra como quien tiene luciérnagas entre las manos. ■

Felipe Restrepo David (Colombia)

Ensayista. Estudió Filosofía en la Universidad de Antioquia y una maestría en Literatura en la Universidad de Sao Paulo. En 2008 publicó *Conversaciones desde el escritorio*.

El nuevo estado de la nación

LINA MARÍA
AGUIRRE
JARAMILLO

George Washington aparece de pie, vestido elegantemente pero de civil, sin uniforme, sin túnicas reales. Sobre la mesa una pluma y un tintero, y su mano extendida en su función de guía para la joven república. Es el retrato que hizo Gilbert Stuart en 1796 del héroe de la batalla independentista y primer presidente de Estados Unidos de América. En su época se hicieron muchas pinturas y esculturas del general pero este es *el retrato* de Washington que recoge las ideas fundacionales del país: la esperanza, el poder no heredado sino obtenido por consenso, el líder elegido popularmente, la vocación democrática. Han pasado casi 220 años de aquel momento y en Estados Unidos bien vale la pena preguntarse qué ha sido de aquel “progreso hacia la felicidad política” que Washington asemejaba a un “camino por tierra virgen”, en una carta a la historiadora inglesa Catharine Macaulay Graham.



Un fragmento de dicha carta (fecha el 9 de enero de 1790) está inscrito en la parte superior de la pared en donde se exhibe la pintura, en la sala dedicada a la colección America's Presidents de la National Portrait Gallery en Washington DC, el distrito capital de Estados Unidos. Es la imagen que “mejor representa lo que Washington significó para nosotros cuando éramos una nueva nación y lo que continúa significando para nosotros en el siglo XXI [...] Es la pintura que está en igualdad de importancia con [los] documentos sagrados”, dice la ficha curatorial, concluyendo con la admonición de que es “el Washington que sostiene nuestro propósito nacional [y el que] cada generación de estadounidenses necesita redescubrir”.

En realidad, toda la galería es relevante para revisar tal propósito por parte de nacionales y extranjeros. La National Gallery se encuentra unida al American Art Museum en una misma institución que hace parte de la reconocida red de museos y centros culturales Smithsonian. Así que una visita comprende un amplio recorrido por “las historias” de Estados Unidos: aquella que cuentan las artes visuales de los últimos 300 años en el país, durante los cuales el trabajo de muchos autores ofrece una ventana de estudio a la “experiencia de Estados Unidos” como tema individual

y colectivo; y aquella que rastrea a los individuos que han dado forma a la cultura del país, un grupo diverso de literatos, empresarios, visionarios, científicos, villanos, rebeldes, luchadores, gente del cine y del entretenimiento, deportistas y, por supuesto, mandatarios.

Todo esto entrelazado con la creación privada y la vida pública: “en donde las artes nos mantienen en compañía de gente notable”, como propone la institución, que además tiene un activo calendario de exposiciones temporales con temas tanto alrededor de su colección como otros ligados a nuevas formas de expresión artística mediante instalaciones, fotografía, video, materiales web y obra en exteriores. Si se ingresa por la entrada de la calle G, por ejemplo, se encuentra afuera una escultura de un vaquero a caballo y con pistola al aire (no es un monumento a ningún presidente).

Si se usa la entrada principal, por la calle F, en el ala este, se encuentra con la sección American Origins. El embrión del país que se forma entre influencias europeas, ímpetus nativos, apremios económicos, riquezas propias y, por supuesto, batallas. La muestra es exhaustiva en personajes y eventos catalizadores que dan sentido a esos orígenes y a lo que ha seguido hasta hoy en el vasto territorio estadounidense: desfilan los generales Lee y Grant (también expresidente); emergen las mujeres, como Eleanor Roosevelt, quien transformó su rol de primera dama y anfitriona de la Casa Blanca por el de activista de causas sociales, o Harriet Beecher Stowe, autora de *La cabaña del tío Tom*, considerada una obra seminal en la toma de conciencia en contra de la esclavitud; el genial Samuel Clemens —Mark Twain—, recreando la vida estadounidense río abajo y arriba del Mississippi, a veces en tono grave, otras cómico, y siempre con una punta afilada para chuzar el ego patrio en sus pretensiones de superioridad y arbitrio moral.



Pocahontas

Anónimo. Después de 1616

Retrato de la princesa indígena que se convirtió en una heroína al salvar la vida, según se cree, del colono inglés John Smith. El retrato fue hecho en Inglaterra, a donde viajó Pocahontas después de convertirse al cristianismo y contraer matrimonio con el inglés John Rolfe.

Cortesía National Portrait Gallery - Smithsonian Institution

También está la tripulación del Apollo 11, un grupo titulado “Hombres del progreso”, y un despliegue de quienes han materializado notables desarrollos tecnológicos, como Thomas Watson, “un soberbio vendedor con instintos emprendedores”, fundador de IBM. Una imagen de Pocahontas, la princesa indígena y heroína, llama la atención sobre los distintos tipos de interrelaciones entre la población indígena y los colonos británicos, en un retrato hecho en Londres, de autor desconocido y, como es de esperarse, no *disneyficado*.

Al seguir el recorrido hasta el tercer piso, las paredes pasan a ser ocupadas por hombres y mujeres notables del siglo xx, y de los experimentos con la electricidad se pasa a los de la computación. Bill Gates, el fundador de Microsoft, ya tiene allí su lugar. Un salón está dedicado a la “lucha por la justicia”, con Martin L. King a la cabeza. En otros espacios se examina el papel de la naturaleza como inspiración artística y como símbolo de novedad y riqueza del país, e iconos como Bruce Springsteen y Katharine Hepburn conforman una apreciación acerca del peso de la cultura pop en esa “América” que también es producto de indiscriminada diseminación internacional.

De vuelta a la sala de los presidentes, Bill Clinton aparece decididamente colorido y posmoderno. En un documental, Ronald Reagan pronuncia su famosa línea en Berlín en 1987: “¡Señor Gorbachov, derribe este Muro!”. No lejos de Washington está Lincoln. Precisamente, el edificio que desde 1968 ocupan la galería y el museo fue el lugar de su baile inaugural como 16º presidente en marzo de 1865.

Este es uno de los primeros edificios públicos construidos en la ciudad y, a juicio del escritor Walt Whitman, “el más noble de Washington”. Con pórticos levantados siguiendo el modelo del Partenón en Atenas, es ciertamente un escenario apropiado para indagar en la narrativa de Estados Unidos como nación. No solamente como una sucesión de eventos y protagonistas sino también como una pregunta constante acerca de su idea y representación de aquellos valores que define como pilares de su sociedad, una en la cual la libertad de expresión, la tierra de oportunidades, el sentido de unión desde todos los puntos



George Washington
Gilbert Stuart - 1796

Conocido como el “retrato Lansdowne”, se convirtió en la imagen más significativa y difundida de George Washington, el general que lideró la independencia de los Estados Unidos y su primer presidente. Es también la pintura que muestra lo mejor del arte del renombrado pintor. En la composición son importantes las alegorías a la fundación de la joven nación, al gobierno democrático —no monárquico— al nuevo tiempo de esperanza con el arcoíris del fondo que, en la ficha de la primera presentación pública del retrato en 1798, indicaba que las “tormentas han amainado”.

Cortesía National Portrait Gallery - Smithsonian Institution

cardinales y el orgullo nacional se funden en un abultado imaginario en el cual son también conocidas las exageraciones de grandeza.

Las ideas sobre la nación y el carácter estadounidense resuenan en textos expuestos como este, sobre los tiempos convulsos del siglo XIX:

Antes de la Guerra Civil, los Estados Unidos se convirtió en un amplio laboratorio de experimentación acerca de cómo obtener una sociedad justa a través de reforma individual y social. Inspirados por una religión que predicaba la salvación mediante las buenas obras, los estadounidenses descubrieron todo tipo de formas —desde resurgimientos religiosos hasta la reforma de la abstinencia— para darle un propósito moral a sus vidas. Gradualmente, estos movimientos reformistas se fusionaron sobre el tema del esclavismo. En el norte, conceptos cambiantes acerca de los derechos individuales hicieron que muchos más rechazaran la idea de que una sociedad democrática podía permitir la esclavitud. Contratando, los líderes sureños argumentaron que el gobierno federal no podía estar por encima de los derechos individuales en los estados [...] Hacia mediados de la década de 1850, la situación estaba tan incendiada que no fue posible un acuerdo y la nación pasó a enfrentar una cuestión que había evitado por largo tiempo.

Este otro texto introduce la transición al siglo XX y el cambio de agenda nacional:

La creencia estadounidense en reforma [y] progreso [...] recibió un duro golpe con el estallido de la guerra en Europa en 1914. Muchos habían tomado como artículo de fe el que las naciones no tendrían más que recurrir a la guerra para resolver sus diferencias, aunque Alemania había sido percibida como una amenaza [...] Wilson se aferró al principio de la neutralidad estadounidense, pero fue obligado a proteger los intereses marítimos y comerciales [del país] a medida que fue avanzando la guerra, cuando estos fueron interferidos por Alemania y Gran Bretaña [...]

La desilusión que acompañó el comienzo de la I Guerra Mundial, reemplazado con el entusiasmo e idealismo que acompañó la

entrada de los Estados Unidos a la guerra, regresó al final. Los Estados Unidos y los Aliados ganaron pero no fue, como Wilson había proclamado, la “guerra para terminar todas las guerras”. Su esperanza de una paz duradera, protegiendo la soberanía de todas las naciones en lugar de castigar las vencidas y su visión de la Liga de las Naciones no sobrevivió a las realidades de la política internacional.

Los estadounidenses abandonaron el idealismo [...] Muchos, entonces, volcaron su atención a los asuntos más mundanos de hacer dinero, consumir bienes producidos masivamente y sumergirse ellos mismos en la cultura popular.

Aquí se sitúa el arte a partir de la mitad del siglo XX y la revigorización creativa con temas humanísticos y políticos:

Con un telón de fondo post-II Guerra Mundial, del resurgimiento cultural en la música, el teatro y el cine, así como con la paranoia de la guerra fría y un creciente activismo en relación con los derechos civiles, la Guerra de Vietnam, el feminismo y otros movimientos, artistas de la mitad del siglo XX desafiaron el estereotipo de una vida estadounidense homogénea [...] Muy conscientes de su desdén por la tradición, estos artistas escogieron explorar la imaginería figurativa deliberadamente [...] sus obras explotaron los temas y estéticas de su generación.

Por último, F. Roosevelt, en una alocución radial del 7 de abril de 1932, señala: “Estos tiempos tristes hacen un llamado a... planes... que construyan desde abajo hacia arriba y no desde arriba hacia abajo, que pongan nuestra fe una vez más en el hombre olvidado en la base de la pirámide económica”. Estas palabras resuenan en 2015, cuando en Washington, como en otras grandes ciudades estadounidenses, miles de personas (un promedio de 610.040 diarias) pueblan las calles sin techo ni rumbo fijos. *Homeless* en los paraderos de autobuses, en las bancas de los parques, en las orillas de las fuentes, bajo el alero de alguna tienda lujosa, o tirados en los andenes. A veces cargando maletas viejas, a veces con carritos de supermercado, escarbando entre los contenedores de basura, y otras pidiendo dinero con voluntad



de retribución, como un joven veterano de Iraq en el sector suburbano de Georgetown. Algunos están visiblemente pasados de alcohol y drogas, otros van simplemente moviéndose de un lado a otro con una expresión que parece cargar todos los tiempos tristes del país.

¿En dónde ha quedado el experimento de la sociedad justa? Según el movimiento Occupy, engullido por los bancos y grandes corporaciones que representan el 1% en la cima de la pirámide. Hasta hace unos años, la repetida frase de Clinton, “The economy, stupid”, era la respuesta a cualquier programa político: la economía va bien y la población se predispone mejor ante el gobierno. Pero ahora, incluso con índices de empleo y producción más positivos en términos generales, un cierto aire de descontento permea muchos rincones de la nación, como ha podido comprobar el ocupante principal de la casa insignie en el número 1600 Pennsylvania Avenue, el presidente Barack Obama, el 4 de noviembre de 2014.

Ese día se llevaron a cabo las elecciones legislativas y Obama, quien había dicho que eran también sus políticas las que estaban a examen, recibió con su partido una fuerte paliza. Los demócratas no tienen hoy el control de ninguna de las dos cámaras y han perdido gobernaciones incluso en estados “suyos”, como Maryland o Massachussets. El diario *The Washington Post*, uno de los más antiguos del país (rescatado de la casi segura quiebra por Jeff Bezos, el dueño de la enorme tienda virtual Amazon), es una de las fuentes indiscutibles de cualquier intento de leer la política

estadounidense. Un vistazo a titulares de octubre y noviembre de 2014 da la idea del panorama:

“El control del Senado, el legado de Obama, están en la cuerda”.

“Por qué el electorado de este año es tan favorable a los republicanos”.

“Los viajes de una enfermera provocan una reacción en cadena de precaución [...] escuelas en dos estados se cierran [...] las tiendas se quedan sin líquidos antibacteriales”.

“Una epidemia de ansiedad y miedo golpea a los estadounidenses en medio del brote de ébola”.

“Los republicanos están atrapados en el pasado”.

“Los demócratas no tienen ideas”.

“Dispersando fantasías libertarias”.

“¿En qué se equivocó Obama?”.

“El poder de odiar a Obama”.

“Adolescente de 16 años arrestado con bombas, pistola, planeaba matar en su escuela, dice la policía”.

“La prohibición de viaje por ébola es popular políticamente. Pero no se está practicando”.

“La cruda diferencia entre lo que comen los niños pobres y los ricos”.

“Hay un estado en el cual los miembros de un sindicato están realmente votando por los republicanos”.

“Cómo negocia con el mundo un Estados Unidos polarizado”.

“Inusual ruptura en el decoro de Washington hace ver las relaciones agrias con Obama”.

“¿Un Obama impávido?”.



Abraham Lincoln
Alexander Gardner, 1865

Una de las imágenes más significativas del presidente y la última fotografía que quedó antes de su asesinato. La grieta que quedó en el negativo de vidrio usado por Gardner se ha interpretado como una señal del destino que le esperaba a Lincoln.
Cortesía National Portrait Gallery - Smithsonian Institution

“Obama está asustando a las mujeres”.

“Obama, el presidente paria”.

Miedos generalizados, menores de edad con armas, las relaciones internacionales, la creciente intensidad de la división azul (demócrata)-roja (republicana) del mapa estadounidense, la cuestión de un presidente que el pasado 20 de enero de 2015, cuando cumplió seis años de haber tomado posesión en una ceremonia sin precedentes, no podría haber repetido su discurso inaugural, plebiscitario de esperanza afirmativa del lema “Yes, We Can”: sus índices de aprobación están en una franja de 38-42%, antiguos colaboradores, como Leon Panetta (exsecretario de Defensa y exdirector de la CIA), lo han criticado abiertamente, y en una de las mejores vitrinas del pensamiento progresista del país, la cartelera del café *Freedom of Speech* en la universidad de Berkeley en California, referencia clave del Movimiento Libertad de Expresión, Obama es señalado como culpable de muchos

males graves, incluyendo el de espionaje de comunicaciones privadas de ciudadanos.

Ni siquiera el relevo de tantas sillas de congresistas puede decirse que anime particularmente alguna corriente idealista. Washington conserva la forma de diamante del trazado original que deja ver perfectamente las líneas concatenantes entre el poder legislativo y el ejecutivo. Por un lado, el imponente capitolio está en obras y quizá la reparación necesaria no es solo exterior. Por otro lado, más allá de la larga avenida, el National Mall, en la Casa Blanca, el despacho presidencial recibe cientos de cartas de niños. Precisamente la librería de la National Gallery tiene la compilación editada de esas cartas. Algunas son genuinamente divertidas: “Señor Presidente, ¿podría hacer usted una ley para que el chocolate sea considerado una verdura en este país?” y otras obligan hoy a una lectura que necesariamente inquieta: “Sr Presidente, cuando usted dice que va a cambiar algo, estoy seguro de que así va a ser”; “Sr Presidente, y sobre todo, ¡no más guerras!”.

Como su antecesor del siglo XVIII, Barack Obama inició un camino en busca de la “felicidad política” y casi la prometió, pero no debe ser fácil para el departamento encargado responderle a aquellos jóvenes corresponsales que tal felicidad no existe realmente, ni siquiera cuando la mayoría del país vota convencido de que “sí se puede”. ■

Lina María Aguirre Jaramillo (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 y escribe para distintos medios en Colombia y España.

Fuentes de referencia

- Adler Bill Sr y Adler Bill Jr. *Kids' Letters to President Obama*. Nueva York: Ballantine Books. 2009
- Fortier, Alison. *A History Lover's Guide to Washington*, D.C. Charleston: The History Press. 2014
- Panetta, Leon - Newton, Jim. *Worthy Fights - A Memoir*. Nueva York: Penguin. 2014
- Voss, Frederick S. *Portraits of the Presidents: The National Portrait Gallery*. Nueva York: Rizzoli. 2012
- Registros Movimiento Occupy Wall Street. www.occupytogether.com
- Registros National Alliance to End Homelessness. Noviembre 2014.
- Registros Gallup - Presidential Approval Ratings. Noviembre 2014.
- The Washington Post. Ediciones impresas y digitales. Octubre-noviembre 2014.



Aguirre, Abad y nosotros

EDUARDO
ESCOBAR

Un amigo me hizo llegar por el correo electrónico un artículo de Héctor Abad, publicado en la revista *El Malpensante*, sobre el supuesto sacrilegio de los nadaístas de Medellín durante una misa solemne oficiada con obispo a bordo, y coros y banderas, para clausurar la Gran Misión, un circo de predicadores dominicos, franciscanos y carmelitas, de todas partes, catalanes y belgas, que recorría el mundo bajo la dirección empresarial de un jesuita español, Enrique Huelin. Huelin hacía honor al apellido. Expelía un tufo de ajos y unos husmos de animal grande que se experimentaban como una ofensa a una cuadra de distancia. Lo conocí bien. Y después voy a contar por qué, si me acuerdo. Ahora quiero decir que la nota de Abad está plagada de imprecisiones, a veces casi mentiras, y a veces mentiras flagrantes. No lo culpo. Está claro desde el principio que reproduce una historia que le contó Alberto Aguirre, levemente teñida con esa

bilis que a veces echaba a borbotones sobre el interlocutor cuando hablaba de los nadaístas. Creo que Alberto nos detestaba a los nadaístas por celos. Porque no soportaba que Gonzalo Arango frecuentara más amigos que él mismo y los de su capilla. Lo quería como a un novio. Se querían como dos novios que devinieron desavenidos.

Alberto con frecuencia declaraba, en privado, el afecto que sentía por Gonzalo. Aunque en público solía ser cruel con su antiguo enamorado platónico y protegido, por ese afán suyo de parecer implacable, integérrimo como un Robespierre. Entonces lo llamaba renegado, vendido, oportunista, inauténtico. Menos por mala fe que por necesidad de parecer fiero para ocultar la timidez, quién sabe, o la inseguridad. Yo fui el mejor amigo de Gonzalo, y el más cercano; éramos vecinos, en la última etapa de su vida. Y sé la clase de persona que fue. Tierna, generosa y leal. Y Alberto también sabía que no era el alma envilecida que le gustaba servir entre escoceses. Aunque lo ocultara por fingimiento, para aparentar que era el hombre de acero, el incorruptible. Una vez en uno de esos almuerzos que a veces ofrecía Marianne Ponsford a sus colaboradores en las instalaciones de la revista *Cromos*, Aguirre declaró: Fernando González y Gonzalo Arango son mis sombras tutelares. Yo le reclamé en serio y en broma su lejanía conmigo cuando compartíamos el mismo orgullo de haber contado con esos dos amigos singulares, apasionados, inteligentes y esenciales. Y se hizo el pendejo.

Es posible que Gonzalo hubiera aprendido de Alberto el desprendimiento que lo caracterizó. Alberto le ayudó a vivir en sus años de mayores pobreza, cuando dejó el derecho por una inclinación invencible a torcerlo todo, según le gustaba repetir, para dedicarse a la literatura, y escribir esa noveleta que llamó *Después del hombre* y que Aguirre guardó para eterna memoria. Y para eterna vergüenza. Qué cosa tan mala. Vargavilismo del más barato. Naturalismo del peor. Aguirre le daba trabajo, Aguirre le cobraba los honorarios de miseria que le pagaban en el periódico de la parroquia o le prestaba dinero cuando se demoraban. Y así era Gonzalo con sus amigos. Con mucha frecuencia sus cartas venían acompañadas con un billetico recién tostado, nuevo, escondido en

una hoja de papel carbón para que no despertara la codicia de los carteros. En honor de Gonzalo debo decir que siempre habló de Aguirre con cariño, y hasta con dulzura. En un perfil que le hizo para la revista *Cromos* dice, enigmática, amorosamente: Alberto vive en mí como una historia sin pasado. Y dice que tiene un corazón de oro. Y recuerda que una vez, habiéndolo encontrado inquieto, desasosegado, Alberto, que tal vez estaba leyendo a Freud, decidió que necesitaba mojar la cola —el eufemismo de moda para el coito— y le dio unos pesos para que alquilara una putica en Guayaquil. Pero Gonzalo también hace en ese perfil de *Cromos*, con un tono de reivindicación de sí mismo y de vindicta con el otro, el mejor retrato de Aguirre que conozco. Es, dice, autoritario, dominante. Nació para ser jefe. Dice. Y dice que es terco, dogmático y apasionado en sus ideas. Nunca cede a las razones contrarias. Dice. Liquidada las discusiones con un silencio indiferente, o con una risita nazi que oculta sobándose su bigote prusiano. Dice. Con eso los dos quedan honrados. Y quedan explicadas las razones que separaron a Gonzalo de su hermano mayor, el que trabajaba para que él pudiera ser nadaísta. Como dijo allí mismo. Lo que me cuesta perdonarle a Aguirre es su insistencia en la tontería de que los nadaístas fuimos los sacristanes de Gonzalo. No, no éramos sus sacristanes. Éramos sus amigos. Y él, Gonzalo, siempre se envaneció diciendo que el nadaísmo más que una capilla literaria era un círculo de amistad, y que la amistad fue lo único valioso que dejó. También le gustaba decir a Aguirre que los nadaístas, incluido su amado Gonzalo, habíamos parado en bufones de la burguesía. Como si fuera un gran pecado ser bufón, como si los bufones no fueran tan necesarios para el mundo y la vida como los libreros y los editores. Es que Aguirre se tomaba demasiado en serio. Gonzalo tenía un humor endemoniado, demoledor, porque había sufrido más. Y no lo avergonzaban sus limitaciones.

Hace tiempos le escribí unas pocas palabras a Héctor Abad a propósito de Aguirre, el tirano, cuya fama asegura que fue el primero en desafiar el poder del rey de España en América, si no fue Francisco Roldán el precursor de los eternos alzados según leí en el padre Las Casas. Yo quería



Darío Lemos, Jotamario Arbeláez, Eduardo Zalamea Borda, Eduardo Escobar y Juan Manuel Roca

compartir una sospecha con Héctor. La sospecha de que Aguirre, el tirano, no había sido un monstruo moral, un corrompido ni un ateo sin hígados sino un santo extremo, el mártir paradigmático de alguna secta cántara o maniquea, basada en la confianza en la Gracia antes que en las gracias de la fe, entregado a la compasión divina. Aguirre, el tirano, tenía bien delimitados los reinos del Cielo y de la Tierra. El Cielo para quien Dios quiera, y la Tierra para el que más pueda, era su profesión de fe. Y su figura y su pensamiento quizás tengan algo que decirnos sobre la historia religiosa del Nuevo Mundo. Pues bien, yo una vez comparé con el Tirano Aguirre a nuestro amigo Aguirre, porque también fui su amigo, y lo conocí desde la pubertad cuando comencé a buscar a los nadaístas hartos de mi inocencia y él se estrenaba como librero. Más tarde lo vi de fotógrafo y director de cineclubes, de editor de libros y revistas de cine y de comentarista deportivo. El pobre Alberto no dio pie con bola. Por inconstancia o por memez. Gonzalo dice que por desprendimiento y por espíritu aventurero y porque lo aburrían los laureles. Concedámoslo: como columnista de prensa, el último oficio que ejerció, obtuvo cierto ascendiente con sus osadías, ostentando un desdén olímpico por todas las cosas, comenzando por los nadaístas, claro, y acabando con el mondonguero y el tedio de los domingos. El desdén fue en Alberto una forma de la candidez, una manera de refrenar una ilusión de superioridad que quizás disfrazaba el sentimiento de nimiedad: esas cosas de la economía de la psiquis funcionan así. Le gustaba justificarse con el lema de Fernando González de vivir a la enemiga. Pero el vivir a la enemiga del

En honor de Gonzalo debo decir que siempre habló de Aguirre con cariño, y hasta con dulzura. En un perfil que le hizo para la revista *Cromos* dice, enigmática, amorosamente: Alberto vive en mí como una historia sin pasado.

brujo de Otraparte implica también el batallar contra uno mismo, para superarse a uno mismo. Algo que los más malhumorados y cascarrabias de sus discípulos suelen pasar por alto.

Dejo la mala impresión de que detesté a Alberto. Pero no. Lo quiero mucho, lo quise mucho y lo respeté tanto que nunca me robé un solo libro de su librería, que los traía bien escogidos, ni siquiera cuando fuimos los campeones del escape bibliómano con darío lemos y Jaime Espinel, apodado Barquillo, el terror de los libreros de la Bella Villa. Y creo que él también me quiso a su modo ríspido pues a pesar de la lejanía que guardaba conmigo incluso me ayudó, por intercesión de Gonzalo Arango, a financiar un libro de poemas, *Cuac*, que publiqué con una viñeta de Álvaro Barrios en la carátula, un angelito peinado a la Marta Traba, en bikini y sacando la lengua. Lo imprimí en la editorial Gamma de don Gustavo Lalinde, un tipógrafo exquisito que tenía una tortuga de mascota, el pintor de sábado de la familia de Fernando Botero, músico barroco, católico, fabricante de lasañas y cultivador de

rosas negras, la misma editorial donde Aguirre había publicado las últimas obras de Fernando González y no sé si a León de Greiff. A propósito, De Greiff no podía oír el nombre de Aguirre sin que se pusiera a gruñir y a despotricar contra esa edición plagada de gazapos que Aguirre le hizo a sus obras completas, que además eran apenas sus obras provisionales. Pero los gazapos no importan. Los gazapos son una pequeña y hasta simpática desgracia a veces en las vidas de quienes nos dedicamos a estos menesteres de la literatura como escritores o editores. Hace años hago un censo de gazapos en la literatura, desde ese reloj de campanario que dobla en una obra de Shakespeare ambientada en la Roma imperial y el perro de don Quijote en Cervantes que el autor olvidó en la primera página y el burro que Ginés de Pasamonte robó a Sancho Panza, y que reaparece entre las piernas del inefable escudero, más tarde, inesperadamente. Reseñé unos pocos a modo de adelanto en mi libro *Prosa incompleta* que publicó Villegas en Bogotá hace años. Pero lo que quiero decir es que me sentí muy feliz cuando Aguirre, el día de la salida de *Cuac*, le dedicó a mi esperpento la vitrina de su librería cuando aún quedaba en Maracaibo frente al antiguo teatro Ópera. Todo un homenaje. Quedé tan agradecido que no se me ocurrió la mezquindad de pensar que solo estaba haciendo lo posible por salvar su plata, pues yo me había comprometido a pagarle en ejemplares. Dudo ahora que haya salvado la inversión. Nunca hablamos de eso después. Un amigo es aquel con quien no tenemos negocios sino secretos, definió bellamente Fernando González. Y Alberto y yo más allá de ese negocio malo para los dos guardamos sobre todo hondos secretos entre nosotros, aunque no nos saludáramos de abrazo, aunque en mi timidez adolescente yo apenas sonreía cuando visitaba su establecimiento, y aunque él apenas encrespaba el bigote nietzscheano que usó largo tiempo cuando yo me le acercaba tratando de romper el hielo. Me parece verlo bajándose de su Volkswagen verde oliva con su cámara para fotografiar un aspecto de Medellín. Lo veo dando vueltas solitarias en esas tardes azules y calientes de los años sesenta, en mangas de camisa, el saco en bandolera, por los lados de la plazuela de los Periodistas donde

hoy abre El Guanábano y donde entonces vivía la novia de dariolemos. Y yo lo saludaba. Y él levantaba un dedo índice y tres pelos del bigote miel.

Alberto era un solitario. Le gustaba la soledad, yo creo. Como a todos los que preferimos gastarnos entre libros. Poco paraba en la librería. Aurita trabajaba por él. Pero hablemos de los secretos, que los secretos hablados pesan menos. Una vez nos vimos involucrados en un juicio por rapto y estupro que inició en mi contra una señora para cobrarme los besos de su sobrina. Alberto me hizo una trampa, recuerdo. Yo me quería casar con la muchacha. Y él me hizo firmar algo que llamó el desistimiento. Yo le dije que no firmaría si no podía leer antes de qué iba el asunto. Y él que déjese de pendejadas, que firme hombre y que no joda para que lo dejen libre y me llenó de miedos y amenazas y que me iba a podrir en la cárcel, etc. Yo tenía 17 años. Y cedí. Y así acabé renunciando a mis pretensiones de casarme con la nínfula a cambio del perdón de la tía y del levantamiento de la denuncia. Alberto fingió ayudarme. Después entendí que trabajaba para la contraparte, para salvar a mi gacela de mí, el lobo, pues la tía de la niña, una señora pequeña con un gran lunar en la comisura izquierda de su pequeña boca, además era socia del almacén de discos contigo a su librería Aguirre.

El otro pormenor judicial en que nos vimos envueltos es el motivo de esta prosa. Así somos. Por poco se me olvida y termino contando una historia de amor. Que además he contado otras veces. No con ínfulas de donjuán sino para describir con un verbigracia aquellos tiempos infelices cuando el amor era pecado, y delito a la vez, y los muchachos debíamos perder la virginidad en los prostíbulos, y las muchachas la noche de bodas con un joven escogido en un concilio de tías con bigote como Alberto. Pero sigo con el sacrilegio, el hipotético sacrilegio de los nadaístas de Medellín en la Basílica Metropolitana. Esa ancha matrona de ladrillo que parece que estuviera abierta allí pariendo las miserias de Medellín, regándolas hacia la calle Junín. Hoy atestada de leprosos, rateros, falsos epilépticos, putas niñas, vendedores de marihuana mangobiche y de mango biche y de paletas, de tragadores de cuchillos de la cacharrería Mundial, de hombres que se

meten clavos de cinco pulgadas por las narices y se revuelcan en lechos de vidrios molidos sin que les pase nada, de vagos y vagos. No siempre fue así. Esos años, cuando Aguirre compró la librería Horizonte que dirigía un primo de Gonzalo, Federico Ospina Arias, el cojo, un editor de libros de pornografía sin colofón (de su mano leí las *Memorias de Fanny Hill*), y de folletos de poemas que revestían con una capa de benevolencia lo otro. Esos años, cuando Junín no era peatonal y el Astor quedaba junto al Club Unión y por la avenida La Playa no bajaban buses, y perfumaban las orquídeas, Medellín era mucho más amable y el parque de Bolívar, rodeado de casonas de estilo europeo, apenas comenzaba a ser invadido por el comercio. Una pequeña venta de perros calientes, una farmacia al lado del teatro Lido, donde presentaban las películas de Sarita Montiel y tocaba el grupo de música antigua de Lalinde, el editor, y Álvaro Villa, un santo varón que mataron mucho más tarde cuando todo empezó a descomponerse (la mujer de Álvaro tocaba en el conjunto las flautas de madera). Nosotros, los nadaístas, apenas fuimos un síntoma de lo que estaba a punto de pasar en esa ciudad eternamente primaveral, la católica tacita de plata, en castigo por sus pasiones predominantes, el culto del trabajo y el amor al dinero. O esa fama tiene, aunque los nadaístas salimos distintos al resto de sus hijos. Es posible que a eso se debieran nuestra desazón y nuestra rabia. A la conciencia desgraciada de haber sido paridos inútiles, contemplativos, mancados para las cosas prácticas en una ciudad activa y pragmática. Pero hablemos más bien del incidente del sacrilegio que Aguirre tergiversa, según quedó expresado en el artículo de Héctor Abad en *El Malpensante*. Héctor lo disculpa diciendo que la memoria es extraña y que a todos nos hace trampas. Pero se sabe que las trampas de la memoria muchas veces son arreglos interesados que hacemos nosotros mismos para satisfacer nuestras emociones o poner a salvo los terrores de nuestros prejuicios.

Alberto era un hombre raro. Sus aseveraciones están falseadas con detalles incomprensibles muchas veces. Por ejemplo, Cachifo, como llamábamos al novelista Humberto Navarro, no participó en la comedia de equivocaciones. Ni

Gonzalo, pero no porque fuera un cobarde sino porque estaba viviendo en Bogotá. Y hasta marcó distancia con nosotros en una carta a los periódicos. En cambio estuvieron allí Alberto Escobar, ortopoeta, y Antonio Restrepo, el marxista, y Luis Darío González y Diego León Giraldo. Alberto afirma que dariolemos huyó a Bogotá, pero ese fue Diego León, que estudiaba sociología en la Universidad Nacional con el padre Camilo Torres. Lemos y yo nos escondimos en la casa de mi exconfesor del seminario, el padre Bernardo Betancur, que vivía en Niquitao cuando Niquitao también era otra cosa. El padre Betancur estaba aquejado por la demencia senil. A veces lo veíamos repartiendo monedas de cinco centavos entre los transeúntes de Junín o bendiciendo los semáforos como sagrarios de hostias luminosas. Pobre. Cuando le preguntó a Darío por sus heridas, este le dijo que habían sido causadas por una zurra de sus hermanos y el padre Betancur le creyó y lo compadeció. Cuando su hermana vino con la noticia del evento del sacrilegio que tuvo resonancias internacionales, claro, al padre Betancur le pareció imposible que nosotros estuviéramos involucrados en semejante barbaridad, con las caras de hambrientos que teníamos. El padre Betancur se preocupaba por nuestro aire de desnutridos. Casi nos mata de la indigestión su caridad. Inés, le decía a su hermana, sírveles un chocolatico que están muy flacos. Inés, tráeles de ese dulce de papaya que hiciste ayer para que engorden. Inés, ofréceles un vaso de jugo de uchuvas que es bueno para la visión. Inés, que bizcochuelos, Inés que pandeyucas, Inés, que pandequesos, Inés, esa sopita. Yo ya no puedo comer más, doña Inés, decía yo, y Darío repetía entre regüeldos que nos dejaran digerir y que ya le estaba doliendo la tripa. Pero la hermana del cura estaba empeñada en salvarnos de la avitaminosis y la anemia. E iba y venía entre la cocina y la sala y el jergón donde el cura le ponía compresas de agua tibia con magnesio a los hematomas de Darío que estaba hecho un nazareno después del castigo de la feligresía la noche del sacrilegio, que además no fue sacrilegio sino un sacrilegio de la perversión puritana.

Habría que traer diez testigos para confrontar las versiones de los hechos. Dice Héctor Abad en defensa de Aguirre. Pero no hace falta. Alberto

Lo veo dando vueltas solitarias en esas tardes azules y calientes de los años sesenta, en mangas de camisa, el saco en bandolera, por los lados de la plazuela de los Periodistas donde hoy abre El Guanábano [...]. Y yo lo saludaba.

Y él levantaba un dedo índice y tres pelos del bigote miel.

no asistió a esa misa. Yo sí. Y por eso sé que no es cierto que fuera una misa para señores solos, como dice Aguirre. Entre otras cosas porque me parece que las misas para señores solos habían pasado de moda, es decir, las que se hacían los jueves santos en los pueblos de Antioquia. Y de hecho, lo juro por el olor del padre Huelin, las que comenzaron el escándalo fueron las mamás de nuestros amigos de la cocacolería, de nuestros excompañeros de los colegios de los que habíamos desertado, que no pudieron entendernos en el comulgatorio. Imposible para mí olvidar la mirada de consternación de la mamá de José y Samuel Vásquez, el teatrero, un niño entonces, cuando caminé hacia el altar. Esas miradas no se olvidan. Y tampoco es cierto que entráramos en la basílica trastabillando de la borrachera. Había sido una noche sana comparada con las que usábamos, rociada con unas pocas cervezas y sin marihuana. Alberto dice que en el Metropól se fumaba marihuana. Herbert, el abuelo de Aura Cristina Geithner, era tolerante con nosotros pero jamás hubiera permitido la marihuana en su lugar. Ni que nos acostáramos con sus meseras, unas señoras de lo más decentes todas, todas entradas en años y en kilos. Esas son ganas de joder de Alberto, de hacerse el erudito en disturbios. Nadie se acostaba con Amantina ni se acostaba con la mona Ofelia. Y para fumar marihuana entonces teníamos que escondernos en alguna mangada de las afueras, en el Bosque de la Independencia, hoy Jardín Botánico, o en la casa de algún amigo de extramuros. Porque en aquellos tiempos incomprensivos una chicharra podía mandarte a la colonia penal de Acacías una temporada larga. La marihuana era cosa del diablo.

En principio fuimos a la misa por razones estéticas, para escuchar los coros del seminario. Luis Darío González, el primo predilecto de Jorge Orlando Melo, hizo la insinuación. Por qué no vamos a oír los coros del seminario en la misa de gallo. Y a todos nos pareció bien. Lo de

comulgar fue una ocurrencia de última hora que dejó a los coristas con los crespos hechos y las bocas abiertas sobre el kirie. La cosa tal y como fue, tal como sucedió, está narrada en el prólogo a las cartas de los nadaístas que yo recogí para Colcultura y la Universidad de Antioquia, con el patrocinio de la Gobernación de Antioquia, bajo el título *Gonzalo Arango, correspondencia violada*. Hay varias ediciones. Es un libro glorioso. Una lección de historia patria. Y bien vale una elación más que oportuna. Aguirre nos había reprochado a los nadaístas que no publicábamos, creía incluso que no escribíamos. Pero cuando el libro vio la luz me llenó de improperios en su columna de *El Mundo*, porque consideró que los patrocinadores eran los representantes de la cultura oficial y que eso significaba que habíamos entregado las banderas de nuestra rebeldía para caer en brazos del establecimiento, muy sartreano él. Tan sartreano, que creía en consecuencia que el deber de un escritor era oponerse al poder, olvidando que el escritor está inscrito en el poder, etc., que la escritura es una forma del poder, y que el intelectual no tiene por qué entregarse siempre a los improperios, a rabiar, que también puede ser un razonable cronista o un escritor de odas afirmativas y, sobre todo, esclarecer esos momentos oscuros que según Lezama merecen ser conversados. Aguirre decía que los nadaístas mentíamos y deformábamos sin parar. No es verdad. Si acaso convertíamos los acontecimientos en literatura. Poetizábamos la realidad. Me acuerdo de una estupidez que dijo refiriéndose a otro incidente en la breve y brillante lista del terrorismo nadaísta del comienzo, el del sabotaje al Congreso de Escritores Católicos que se reunió en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia y que nosotros asperjamos con yodoformo y asafétida, y atacamos en un manifiesto donde dijimos que el diablo tenía caja de dientes y que santa Teresa era una monja lesbiana y san Juan de la Cruz un

hermafrodita. Sabíamos cómo causar urticaria entre los intelectuales de misal y camándula y nos divertía ver cómo se rascaban. Pues bien, Alberto dijo que Gonzalo Arango había mentido sus recuerdos de su estadía en La Ladera, esas profusas memorias de un presidiario nadaísta que publicó Ediciones Autores Antioqueños, porque solo había estado un corto tiempo preso. En ese sentido podría haber desdeñado el *Ulises* de Joyce, que se demora medio millar de páginas para contarnos un día de junio en la vida de un pobre hombre sin más atributos que sus cuernos, o a los objetualistas franceses, capaces de emplear una novela describiendo cómo un ojo analiza un muro carcomido por la humedad. O yo qué sé. Gonzalo fue capaz de estirar el chicle, como hacen los buenos escritores cuando quieren, sumando impresiones, recuerdos, antecedentes, etc. Además, necesitaba pagar el arriendo. Las *Memorias de un presidiario nadaísta* son divertidísimas además, y tiernas hasta más no poder. Nadie hizo una descripción más bella de su padre en la literatura colombiana como la de Gonzalo en sus *Memorias de un presidiario nadaísta*; ni siquiera Abad, ni siquiera Alberto Aguirre. Ni pintó este triste país de burócratas con colores tan vívidos y con una capacidad para el humor negro semejante, un humor salvaje y crítico pero sin amargura.

Aguirre para descalificarnos solía decir que Fernando González nos había repudiado y nos había sacado, como dicen ahora, del llavero. Tuvimos dificultades con Fernando González. Como suele suceder entre amigos que se quieren. Y las tuvimos entre nosotros y acabamos queriéndonos siempre más cuando las superamos. La última, hermosa carta de Fernando González a Gonzalo Arango, encabezada “Gonzalo del alma mía”, y que puede consultarse en los archivos de Otraparte, da fe de otra cosa. Y las relaciones que seguimos manteniendo con doña Margarita y sus hijos después de la muerte del viejo, prueban lo contrario. Me parece una estupidez jurar que cuento la verdad y nada más que la verdad. Pero eso aprendí de Fernando González y de Gonzalo Arango, a decir la verdad. Aunque tenga que desmentir a mis amigos (relativos) Alberto Aguirre y Héctor Abad. Después de todo, la verdad, o la realidad, es tan atractiva y tan rica que no vale la pena añadirle

ni quitarle sin demeritarla. Me parece una tontería inventarse otra vida como si la que vivimos fuera insuficiente para despertar interés. Ah. Pero prometí que hablaría más de Enrique Huelin. Yo no sé si, como dice Alberto, Huelin incitaba al inspector para que condenara ejemplarmente a los demás. Yo era menor de edad y vivía en la calle. Y Huelin se compadeció de mí cuando lo supo, es decir, que no tenía casa para vivir, y me dio trabajo en la oficina de la Gran Misión escribiendo las cartas que le servían para promocionar su circo de predicadores con las estadísticas de los borrachos redimidos y los abarraganados salvados para las coyundas del matrimonio y los niños bautizados. Y cuando ya se iba de Medellín me ofreció un cupo en cualquier colegio europeo de jesuitas, el que escojas, me dijo, poniendo sobre la mesa un reguero de prospectos de institutos ignacianos en Estrasburgo, París y Madrid, para que terminara el bachillerato. Alberto lo pinta más inclemente y lo tacha de franquista: no es seguro. Durante Franco, por lo que sé, imperaban los del Opus Dei, que suelen disputar el poder con los jesuitas. Pero en fin, yo estaba demasiado enamorado de la muchacha aquella con quien Alberto no dejó que me casara por el bendito desistimiento para ponerme a pensar en acabar mi bachillerato en Europa. Y me quedé en Medellín viendo con ella películas de Sarita Montiel en el teatro Lido. Una última cosa. De la fotografía que ilustra el artículo de Abad, en *El Malpensante*, dicen los editores que es de los nadaístas en su primera época. Tampoco es verdad. La fotografía la tomaron en El Café de los Poetas, yo también tengo mi almita paisa, que fundé en los setenta en Bogotá frente a las Torres del Parque. Y me quebré, claro. Porque los nadaístas me llenaron de vales impagables. Gonzalo ya había muerto. Y el nadaísmo se había acabado hace rato. Gracias a Dios. ■

Eduardo Escobar (Colombia)

Nació en Envigado y fue uno de los integrantes del núcleo fundador del movimiento nadaísta. Ha publicado libros de poemas, cuentos, ensayos, y es colaborador habitual en las revistas *Sobo*, *Credencial* y *Cromos*, y en algunos periódicos nacionales, como *El Colombiano* de Medellín, *El País* de Cali y *El Tiempo* de Bogotá. Su columna en *El Tiempo* ganó hace años el Premio Simón Bolívar. En 2013 publicó *Cuando nada concuerda*, una serie de ensayos sobre la literatura del siglo xx.



{ EL SOMBRERO
de Beuys }



Tras los rayos de la estrella

SOL
ASTRID
GIRALDO

La Casa de la Memoria de Medellín ha sido construida como un monumento a lo que hemos perdido: los cuerpos inmolados, vejados, desaparecidos de nuestros conflictos. Y a finales de 2014, entre sus jardines de nombres de ausentes, asistimos allí a una liturgia profunda: la obra *Verónica* de José Alejandro Restrepo. Esta casa de presentes que claman por quienes ya no están se convirtió en un espacio más que apropiado para las preguntas sobre la identidad, el registro, el recuerdo y el mito que esta *Verónica*, ya no de sangre sino de frames, le hace a la historia, a los medios, al poder.

Cuando el espectador entra, encuentra un recinto despojado. El único punto de luz es una proyección de video al fondo, de donde emerge una imagen que nos hemos cansado de ver en las primeras planas de los periódicos: la de los familiares de los desaparecidos reclamando su presencia con la única huella que quedó de ellos: la fotografía de sus rostros. Esta imagen se ha constituido ya como un icono, con unos elementos mínimos, significativos y codificados. Su lectura es inmediata y reconocible. Restrepo, empero, la saca de su circulación habitual, para llevarla a un espacio expositivo, donde gracias a esta migración de la imagen se posibilitan otras lecturas.

El tratamiento en blanco y negro reafirma sus elementos esenciales, y su instalación en este espacio austero, acompañada de música sacra, logra aislarla para reflexionar sobre lo que la histeria y redundancia periodísticas han silenciado. Con esta edición y este emplazamiento, Restrepo nos propone concentrarnos en ella, en su naturaleza, en sus elementos, en su estructura. Una foto de la prensa vuelta icono. Un gesto mítico raptado de la historia del arte para hablar de nuestras convulsiones políticas.

La pregunta de Restrepo replica una de primer orden que se hacen artistas contemporáneos como Beuys y Boltanski, quienes se han asomado a los abismos de las barbaries bélicas de nuestros tiempos con cuestionamientos similares: “¿Cómo mostrar lo que no está, la desaparición, el olvido mismo, la ausencia? ¿Cómo exponer la negación? ¿Cómo materializar la memoria? Pues si la imagen implica siempre una afirmación de la presencia, ¿cómo podría existir una imagen de la muerte, de la pérdida, de lo que no está?” (Bernárdez Sanchís, 2005: 77-117).

En Colombia hay una necesidad absoluta individual y colectiva de hacer los duelos de nuestros muertos. Pero un duelo solo es posible bajo la condición de tener un cadáver, como lo ha observado Elsa Blair (2005). Y en nuestras guerras, ellos por lo general no están. Han desaparecido. Lo que los deudos tienen entre las manos no es un puñado de huesos, ni siquiera un montón de cenizas. Nada. No hay allí nada. ¿Cómo tramitar entonces la ausencia?

Es en este sentido que los cuerpos de nuestro conflicto, además de “ser matados”, han sido “rematados y contramatados”, como se argumenta en el ya clásico estudio sobre la violencia colombiana realizado por la antropóloga María Victoria Uribe (1996). En muchos casos, los victimarios no se han contentado con aniquilar el cuerpo biológico de las víctimas, sino que se han empeñado en borrar cualquier elemento que recuerde

su paso sobre la tierra. Los cadáveres desaparecen, nunca se entierran, la duda sobre su muerte, o incluso sobre su existencia, corroe el presente. El tren macabro cargado con los muertos de las bananeras que surca Macondo sin que nadie lo vea es el gran fantasma que atormenta las noches de Colombia.

Es que cuando un cuerpo desaparece, también lo hace su inscripción en un sistema familiar, social, civil. Ya no es un cadáver con nombre, con historia, con rostro, sino un amasijo de carne deshumanizado. Y esta precisamente es la circunstancia que ha originado aquel lúgubre desfile de personas que reclaman con una foto colgada al pecho, por todos los caminos del país, el derecho a la identidad y a la memoria de sus seres queridos, más que muertos, borrados de la faz de la tierra.

El relato en este punto empieza a tomar tintes bíblicos y míticos. Después de siglos de cristianismo, el cuerpo ausente que obsesiona a los colombianos ya no es solo el de Cristo, sino el sacrificado en nuestras guerras. Ese cuerpo que desaparece en las fauces de la violencia, que no se puede enterrar, ese cuerpo perdido que impide que los duelos se lleven a cabo. Ese cuerpo cuya falta no deja descansar a los vivos. Ese cuerpo al que se le ha negado el derecho a la memoria.

La Verónica, el sudario de Cristo en Turín, despejaba para los creyentes los interrogantes que nunca respondieron los evangelios: ¿Había dejado Cristo pruebas de su presencia sobre la tierra? ¿Había huellas corporales de su vida entre nosotros? Aquella imagen desleída, esa *Vera Icon*, esa verdadera imagen, era la respuesta (Gélis, 2005). En nuestros tiempos, las fotografías de los seres desaparecidos parecen ser las particulares verónicas de los deudos de hoy. Y esta es, precisamente, la lúcida conexión que hace en esta obra Restrepo.

Toda ella podría leerse desde la perspectiva que de la fotografía analógica tiene Barthes, quien piensa que su principal



Mientras la pintura puede fingir la realidad, crear cosas que el pintor nunca ha visto con sus ojos, una fotografía es una prueba irrefutable de que un objeto, un cuerpo, se ha puesto alguna vez frente a un objetivo.

característica es la capacidad que tiene de demostrarnos que “una cosa ha sido” (Barthes, 1989). Mientras la pintura puede fingir la realidad, crear cosas que el pintor nunca ha visto con sus ojos, una fotografía es una prueba irrefutable de que un objeto, un cuerpo, se ha puesto alguna vez frente a un objetivo. Es decir, las emanaciones de un cuerpo han impresionado y alterado, físicamente, un papel fotográfico sensible que es el que ahora se puede mirar. Aunque ese cuerpo ausente en el momento en que observamos su imagen sea ya solo algo diferido, alguna vez estuvo presente, como lo testifica irrefutablemente su foto. Alguien alguna vez vio el referente en carne y hueso.

La fotografía entonces, siguiendo a Barthes, sería “la impresión de los rayos luminosos emitidos por un objeto”. Así, de un cuerpo real habrían salido unas radiaciones que son las que impresionan a quien después de los tiempos observa la foto. Después de este argumento, Barthes acuña una frase plena de una poesía contundente: “La foto del desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella”. Por ello, el efecto que produce en quien la ve no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia); es decir, no se trata de un fetiche que compensa simbólicamente una ausencia, sino el testimonio de que “lo que veo ha sido”. Una prueba irrefutable de existencia. En este sentido, la fotografía tendría algo de resurrección: “¿No podemos de ella decir lo mismo que los bizantinos decían del santo sudario, que no estaba hecha por la mano del hombre?”. Así, tanto sudario como foto serían entonces “certificado de presencia”.

La *Verónica* de José Alejandro Restrepo ha hecho una actualización de *La Dolorosa* portando el santo sudario en sus manos.
Colisión de mundos, de ideologías, de mitologías.
Imágenes que hablan y se conectan con otras a través de los tiempos.

Es esta simple y demoledora evidencia la única que portan hoy las madres del conflicto para demostrar que sus hijos matados (cuando los asesinaron) y rematados (cuando se abolió toda su materialidad corporal) alguna vez habitaron la tierra que ahora se les niega física y simbólicamente. La foto entonces es su único capital, su único argumento, su única prueba. También, su gran acusación. Con ella van por los campos de Colombia, con el reclamo que sin sensiblería, pero sí con todo respeto, ha captado Restrepo.

Juan José Hoyos escribió alguna vez: “Cuando visitó nuestro país el escritor José Saramago dijo una frase que jamás voy a olvidar: ‘Colombia debe vomitar a sus muertos’. Creo que tiene toda la razón. Pero pienso que Colombia también tiene que enterrarlos” (2008: 2). A falta de cadáver, buenas son estas fotos para realizar alrededor de ellas los duelos postergados que permitirán seguir adelante.¹

La *Verónica* de José Alejandro Restrepo ha hecho una actualización de *La Dolorosa* portando el santo sudario en sus manos. Colisión de mundos, de ideologías, de mitologías. Imágenes que hablan y se conectan con otras a través de los tiempos. Efectos subversivos y políticos del montaje, diría Didi-Huberman. Los rayos en diferido de una estrella que ya no está: emanaciones que hoy reverberan en la piel oscura de la Casa de las Memorias, una Casa-Antígona, una Casa-Verónica de una ciudad que ha dejado a muchos sin enterrar. ■

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha participado en proyectos editoriales y curatoriales del Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno y el Centro de Artes de la Universidad EAFIT. Colaboradora de revistas nacionales y latinoamericanas. Autora de libros y catálogos de arte

Referencias

- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bernárdez Sanchís, Carmen (2005). “Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo xx”, en: Bozal, Valeriano (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros, La Balsa de la Medusa.
- Blair, Elsa (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Gélis, Jacques (2005). “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”, en: Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges. *Historia del cuerpo. I - Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus.
- Hoyos, Juan José (2008). “Hijos de la tormenta”, *El Colombiano*, 8 de marzo, p. 2.
- Uribe, María Victoria (1996). *Matar, rematar y contra-matar*. Bogotá: Cinep.

Notas

- ¹ Esta es la idea central del “Laboratorio de narrativa mediante la fotografía”, dirigido por la reportera gráfica Natalia Botero, en el que participaron familiares de víctimas de desaparición forzada, quienes rememorarón a sus ausentes: padres, hijos, hermanos y esposos, por medio de la creación de un álbum fotográfico, bajo su propia estética y narrativa, en el que plasmaron sus rostros, huellas e historias. De este trabajo colectivo surgió la exposición *Des-Apariciones*, que complementaba de muchas y profundas maneras, en una sala contigua a la Casa de la Memoria, la instalación de José Alejandro Restrepo.



Bienales de Arte Coltejer También una convergencia entre arte y tecnología

ISABEL
RESTREPO
ACEVEDO

A finales de los años sesenta, y muy particularmente durante los setenta, la ciudad de Medellín fue testigo de una serie de exposiciones artísticas bastante novedosas, que sirvieron de referencia fundamental para el desarrollo posterior de propuestas artísticas locales, que se insertaron, con gran fuerza y pertinencia, en las dinámicas de exploración estética establecidas por el arte contemporáneo global. Me refiero a las Bienales de Arte Coltejer, Medellín, las cuales lograron reunir obras de artistas nacionales e internacionales, que daban cuenta de indagaciones y rupturas disciplinares al interior del arte. Estas rupturas han sido entendidas por algunos críticos y teóricos como una suerte de derramamiento formal, es decir, como una serie de disoluciones de los límites convencionales de medios como la pintura, la escultura y el grabado —límites determinados bajo las consideraciones del arte moderno—. En este sentido, las bienales, especialmente las de 1970 y 1972, sirvieron de puerta de entrada a exploraciones artísticas desarrolladas bajo otros medios, como instalaciones, arte óptico y cinético, video, arte tecnológico y computarizado, entre otros.

Como elementos comunes de gran parte de las obras de dichas bienales, se encuentran el carácter híbrido de los medios seleccionados, y la expresión de nuevas dinámicas en su producción y recepción. Es importante señalar también que muchas de las obras allí expuestas implicaban la integración del espectador o de los dispositivos tecnológicos como elementos activos en su conformación. De esta forma se rompía con la fijeza de la obra acabada y se introducía el aspecto procesual, en virtud de lo cual la obra deviene experiencia interactiva. En este sentido las experiencias se convertían en enunciados formales de nuevas dinámicas artísticas, en las cuales el acto creativo del artista se abría a la emergencia de acciones creativas compartidas con los espectadores o con los dispositivos o medios. Esta apertura es de vital importancia para el análisis y comprensión de las prácticas digitales y tecnológicas posteriores.

El interés particular del presente texto es mostrar que muchas de las características que asumimos como propias de las prácticas artísticas digitales y tecnológicas actuales estaban ya presentes en algunas exploraciones artísticas desde la segunda mitad del siglo xx, y Medellín pudo presenciarlas en el marco de las bienales. Con esto propongo que la reflexión sobre la convergencia entre arte y tecnología, y particularmente sobre las prácticas artísticas digitales actuales, conlleva una serie de relaciones históricas, que no solo responden a desarrollos tecnológicos sino también a exploraciones estéticas desarrolladas por el arte.

Pero ¿de dónde viene este planteamiento? Para responder esta inquietud, me gustaría hablar de la exposición que visité en el año 2012 en el New Museum, de Nueva York, titulada *Ghosts in the machine* (Fantasmas en la máquina). Allí se hizo explícito el interés por facilitar un espacio de exposición y reflexión histórica sobre la convergencia entre arte, tecnología y cultura. La variedad de medios de las obras que constituían la muestra incluía el arte óptico y cinético —Jesús Rafael Soto, Victor Vasarely, Julian Stanczak, Julio Le Parc, entre otros—; películas y dibujos computarizados —Lillian F. Schwartz, David R. Garrison, George Nees, Sylvia Roubaud, etc.—; dispositivos tecnológicos —instalaciones y, muy particularmente, videoinstalaciones, como

las de Stan van der Beek, Otto Piene y Aldo Tambellini—. Finalmente, cabe resaltar la presencia de dibujos, esquemas y diagramas que se alimentan del lenguaje proyectual de las ciencias y la ingeniería. En muchos casos las obras de la exposición mostraban una integración de la tecnología con el arte, sobrepasando su utilización como herramienta e incluyéndola como elemento formal o medio de expresión. En otros, las obras insinuaban búsquedas que más tarde serían potenciadas por la utilización de nuevas tecnologías.

La experiencia de primera mano frente a las obras seleccionadas en *Ghosts in the machine*, sumada a la indagación sobre las Bienales de Arte Coltejer, Medellín (1970 y 1972), me permitió descubrir grandes similitudes entre ambos eventos, sobre todo en lo referente a las experimentaciones artísticas y tecnológicas. De las bienales puede decirse que han servido de referente en el desarrollo y reflexión sobre el arte contemporáneo en Medellín, y para la experimentación e inclusión de la tecnología en el arte. En ellas el público asistente tuvo contacto con obras de arte óptico y cinético —Luis Tomasello, Jesús Rafael Soto y Rogelio Polesello—; instalaciones —Julio Le Parc, Carlos Colombino, Ruben Gerchman, entre otros—; obras mecánicas, lumínicas o tecnológicas —Gyorgy Kepes, Lygia Clark, Feliza Bursztyn, etc.—; propuestas de arte computarizado —Charles Csuri, William Allan Fetter—, así como con las obras de la exposición *Arte y cibernética*, incluida como un módulo expositivo paralelo a la bienal de 1970. Finalmente, hay que señalar las producciones de videoarte realizadas por Les Levine y Earl Reibak.

Llama la atención que las obras que pueden ser ubicadas en la convergencia entre arte y tecnología enfatizaban la participación activa del espectador o de los dispositivos. Eran obras dinámicas y procesuales que posibilitaban múltiples configuraciones, y que sirven de antecedente para entender la emergencia de acciones creativas en los espacios de interacción digitales y tecnológicos actuales.

A pesar de que las bienales constituyeron un espacio introductorio en la ciudad, con gran influencia y resonancia en los desarrollos posteriores del arte local, su importancia como antecedente

fundamental para el análisis de la convergencia entre arte y tecnología en nuestro medio no ha sido abordada. Esta situación ha generado que las bienales se conviertan en una especie de antesala silenciosa, aspecto que no les quita su relevancia. Al contrario, este aspecto justifica la necesidad de iniciar estudios serios que permitan medir su importancia, no solo como activadoras de experimentaciones artísticas innovadoras en nuestro medio, sino también como acontecimientos esenciales para el análisis histórico sobre la convergencia entre arte y tecnología.

Entonces, con el presente análisis planteo algunas características que encuentro comunes entre algunas de las obras de estas bienales y las prácticas culturales desarrolladas actualmente a través de la integración tecnológica. En particular, propongo un puente analítico que conecte prácticas artísticas que, aunque distanciadas temporalmente, se relacionan en el tipo de inquietudes generadas sobre la relación entre arte y tecnología. Para construir esta conexión establezco los siguientes paralelos iniciales:

I. Variabilidad en la percepción de la obra y modularidad formal

Si bien es cierto que el arte digital contemporáneo, en general, ha detonado la explosión de un sinnúmero de propuestas que implican el movimiento del espectador como agente activo, es posible advertir este tipo de inclusión en obras provenientes del arte óptico. En el marco de la bienal de 1970, por ejemplo, los asistentes a la exposición pudieron visualizar de forma activa y lúdica exploraciones ópticas bidimensionales, dotadas de un gran dinamismo, que expresaban una especie de búsqueda de espacialidad de las unidades discretas constitutivas, permitiendo múltiples lecturas, dadas por la relación entre el movimiento corporal del espectador en el espacio y la composición modular de dichas obras. Por ejemplo *Atmosphère cromoplastique*, del artista Luis Tomasello, dejaba entrever una invitación a la experiencia corporal del espectador, aspecto que también constituye un elemento fundamental en muchos de los espacios de interacción digital propuestos por el arte actualmente (ver Imagen 1). Por otro lado, en la condición modular de este tipo de obras ópticas

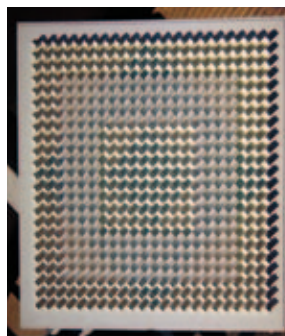


Imagen 1. Luis Tomasello, *Atmosphère cromoplastique*, 1970 II Bienal de Arte Coltejer Medellín, 1970 Fotografía: León Ruiz Cortesía: Biblioteca Pública Piloto de Medellín



```
case 18:
    choque[0].loadObj("PANTALLA1/ESCENA18/bus.png", "PANTALLA1/ESCENA18/mask_bus.png",
                    cvPoint(460,200), &escenario1);

    choque[1].loadObj("PANTALLA1/ESCENA18/moto.png", "PANTALLA1/ESCENA18/mask_moto.png",
                    cvPoint(0,200), &escenario1);

    video1.loadVideo("PANTALLA1/ESCENA18/choque.avi");

    //chroma fondo video, persona + interactividad choque
    if(scene.frame!=NULL){
        scene.persons.SearchPerson(image);
        for(int i=0; i<scene.persons.numPersons; i++){
            scene.persons.objPerson[i].move();
            scene.persons.objPerson[i].realDisplacement();
            scene.persons.objPerson[i].drawObj(scene.frame1);

            interact.personVSobjs(&scene.persons.objPerson[i], scene.choque, image, 2);

            scene.persons.objPerson[i].releaseObj();

        }
        scene.persons.deletePersons();
        scene.choque[0].drawObj(scene.frame1);
        scene.choque[1].drawObj(scene.frame1);
        interact.objsVSobjs(scene.choque, scene.frame1, 2);
        cvShowImage("w6", scene.frame1);
    }
    break;
```

Imagen 2. Ejemplo de la modularidad del código de programación digital de la propuesta interactiva *Entránsito*. Grupos de investigación Hipertrópico y Gepar, Universidad de Antioquia, 2007-2011. Imágenes cortesía del Grupo de Investigación Hipertrópico



Imagen 3. Rogelio Polesello, *Dioxazine*, obra en lámina de acrílico II Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1970
Fotografía: León Ruíz
Cortesía: Biblioteca Pública Piloto de Medellín

se advierte un proceso formal que antecede las lógicas de programación requeridas por las prácticas artísticas digitales (ver Imagen 2).

2. El espectador en la obra

Uno de los efectos más atractivos de las prácticas digitales contemporáneas tiene que ver con la forma como posibilitan la creación de espacios de interacción que no solo incluyen al espectador activamente, sino que generan en él un sentido de presencia en la pantalla. Esta posibilidad de integración tiene antecedentes importantes en exploraciones como las realizadas en el marco de la bienal de 1970 por el artista Rogelio Polesello, quien, al utilizar pantallas y lentes acrílicos como elementos intermediarios entre el espectador y la obra, implicaba al espectador a través de su reflejo. La obra *Dioxazine* estaba constituida por tres pinturas y tres paneles especulares, que no solo permitían ver las pinturas a través de ellos —dinamizando de esta forma la experiencia perceptiva—, sino que también generaban un juego de reflejos del espectador, que de cierta forma lo convertían en parte de la obra (ver Imagen 3).

En el ámbito de los espacios de interacción digital actuales, este sentido de integración y presencia del espectador en la pantalla, posible



Imagen 4. Arriba (izquierda): Lina Crespo, *Inmersión*, 2004; arriba (derecha): Mauricio Velásquez, *Skins*, 2010; abajo (izquierda): Isabel Restrepo, *Atandocabos*, 2010; abajo (derecha): Jorge Ocampo, *El olor de la piel es como el olor del papel*, 2013.
Imágenes cortesía de los artistas

gracias a la utilización de sistemas de monitoreo remoto digitales, ha sido trabajado por artistas de Medellín como Lina Crespo, Jorge Ocampo, Isabel Restrepo y Mauricio Velásquez (Ver Imagen 4).

3. La interacción del espectador en la (re)configuración de la obra

La posibilidad de brindar al espectador un potencial activo en la (re)configuración de la obra es un aspecto que ha estado presente en distintos medios del arte contemporáneo. En este tipo de exploraciones se proponen espacios de interacción que remplazan el rol contemplativo de la recepción por uno más protagónico y, de cierta forma, más creativo. Desde esta perspectiva, surgen otras denominaciones para el receptor, como interactivo, participante, actuante, navegador, entre otros. Ejemplos de este tipo de propuestas tuvieron presencia en nuestra ciudad en el marco de las bienales. Por ejemplo, la artista Lygia Clark presentó, en la II Bienal de Arte Coltejer, en 1970, una obra interactiva denominada *Bichos*, en la que, como señala la artista, no existía pasividad entre el espectador y el bicho. Los bichos eran unas figuras realizadas en placas metálicas que podían tener múltiples configuraciones, como resultado de

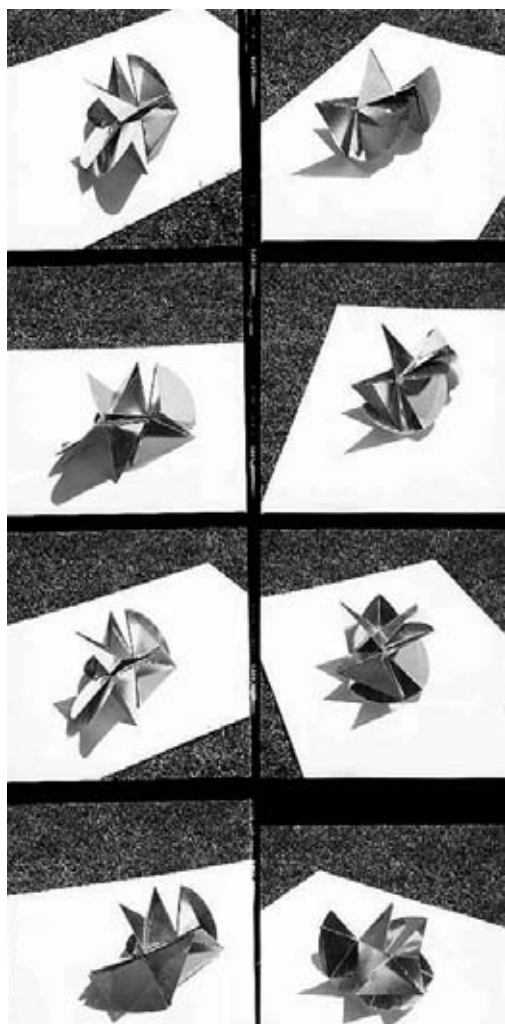


Imagen 5. Diferentes configuraciones de los bichos. Lygia Clark, *Bichos*, II Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1970. Fotografía: León Ruiz. Cortesía: Biblioteca Pública Piloto de Medellín

la manipulación del espectador y de la estructura base del bicho; de este modo se integraban el gesto del espectador y el del bicho (ver Imagen 5).

Esta posibilidad interactiva ha sido desarrollada con tal fuerza en el ámbito de la producción digital, que el término ha sido asimilado como si fuese una característica propia de su medio, y se ha convertido en una de las formas de exploración estética entre artistas, colectivos y grupos de investigación. Su fuerza ha implicado que se piense en su adición a los currículos de formación de artistas en las universidades. Obras como *Terror nocturno*, de Julián Bedoya, implican al espectador activamente en la construcción narrativa y la

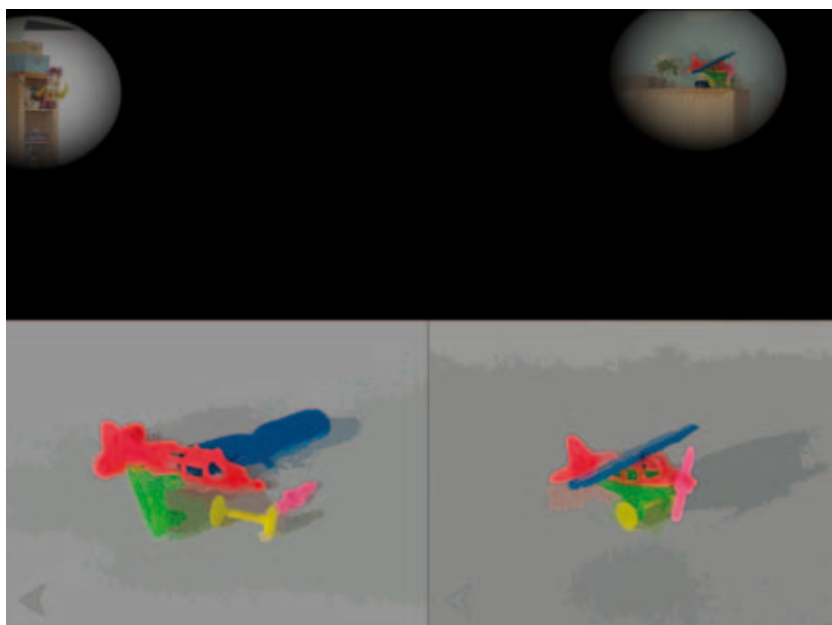


Imagen 6. Arriba: imágenes de las opciones visuales facilitadoras de la interacción. Abajo: ejemplo del contenido generado a partir de la selección de una de las opciones gráficas. Julián Bedoya, *Terror nocturno*. Galería virtual Hipertrópico, 2007. Exposición alterna al 12.º Salón Regional de Artistas. Imágenes cortesía de la artista

visualización de los elementos, a partir de la selección y activación de distintos objetos gráficos que invitan a la interacción (ver Imagen 6).

4. La autonomía de los dispositivos

Llama la atención que en 1972 la artista colombiana Feliza Bursztyn introduce un dispositivo mecánico en la obra *Construcción en movimiento*, presentada en Medellín en el marco de la bienal. En esta obra se le adjudica al dispositivo tecnológico cierta vitalidad, dado que la pieza escultórica está dotada de un movimiento constante y autónomo, generado por un dispositivo eléctrico escondido debajo de una manta. La obra de Bursztyn introduce posibilidades de interacción con la tecnología, mediante la generación o modificación de contenidos artísticos (ver Imagen 7).

Un uso posterior de los dispositivos tecnológicos que parecen integrarse autónomamente en el proceso creativo, aparece en las experimentaciones tituladas *Naturalezas móviles*, realizadas por el artista Yosman Botero en el año 2009. La reapropiación que el artista hace de un dispositivo



Imagen 7. Feliza Bursztyn, *Obra en construcción*. Tercera Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1972.
Fotografía: Gabriel Carvajal Pérez
Cortesía: Biblioteca Pública Piloto de Medellín

Uno de los efectos más atractivos de las prácticas digitales contemporáneas tiene que ver con la forma como posibilitan la creación de espacios de interacción que no solo incluyen al espectador activamente, sino que generan en él un sentido de presencia en la pantalla.



Imagen 8. Yosman Botero, N.º 2, de la serie *Naturalezas móviles*, 2009. Dibujo con hilo y reloj de cuerda. Dimensiones variables.
Imagen cortesía del artista

de reloj de cuerda en la obra número 2 de la serie da cuenta de cierta autonomía del dispositivo, no solo por su movimiento sino también por la forma como este se convierte en el agente activo que propicia el desdibujamiento del elemento gráfico (una silla), esbozado con un hilo rojo (ver Imagen 8).

5. El uso de los computadores como herramienta para la creación audiovisual

El protagonismo de dispositivos tecnológicos para la generación de contenidos artísticos tiene otra posibilidad de análisis cuando se piensa en la utilización de computadores, aspecto que en las artes se conoce con denominaciones emergentes como “arte digital” o “nuevos medios”. A pesar de que este tipo de experimentaciones comienzan a darse en nuestra ciudad en la última década del siglo xx, y adquieren mayor auge en los últimos años, la ciudad tuvo una referencia inicial de este tipo de exploraciones en las bienales, mediante el trabajo de artistas como Charles Csuri y de la exposición *Arte y cibernética*, ambos en el marco de la bienal de 1970. Asimismo, en la bienal de 1972 se expuso la obra de uno de los pioneros de lo que en su momento se llamó “gráficas computarizadas”. Me refiero al artista estadounidense William Allan Fetter, cuya obra *Animación humana por computador* consistía en la impresión de una serie de gráficos modulares, en los cuales

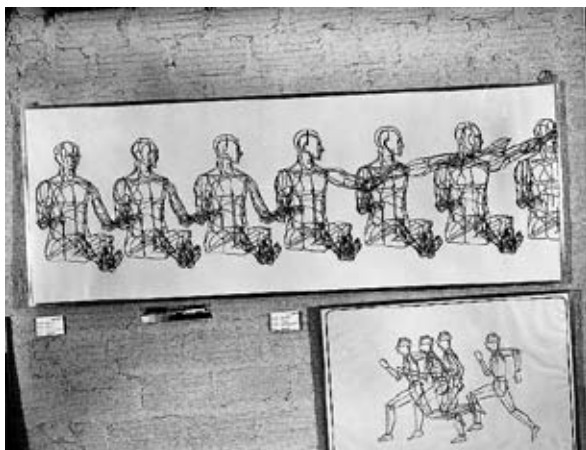


Imagen 9. William Allan Fetter, *Animación humana por computador*. Tercera Bienal de Arte Coltejer, Medellín, 1972.
Fotografía: Gabriel Carvajal Pérez
Cortesía: Biblioteca Pública Piloto de Medellín



Imagen 10. Lindy María Márquez, *Nieve blanca*, 2011
Imagen cortesía de la artista

parecían acoplarse en un mismo plano los fotogramas requeridos para un segmento de la animación de un cuerpo (ver Imagen 9).

En las bienales, los ejemplos de gráficos computarizados requerían el trabajo colaborativo entre artistas e ingenieros. Más tarde, con los avances en computación se popularizaron una serie de programas para la creación y manipulación de imágenes digitales, que le daban autonomía al artista en la utilización del computador. Como resultado de esto emergen varios artistas que utilizan el computador para realizar procesos audiovisuales bastante diversos. La artista Lindy María Márquez, por ejemplo, genera narrativas autobiográficas en formatos diversos, que integran múltiples estrategias gráficas provenientes de medios como la fotografía, la pintura, el collage, el dibujo, etc., aspecto que se evidencia en la imagen gráfica *Nieve blanca*, realizada en 2011 (ver Imagen 10).

Con los paralelos y anotaciones expuestos anteriormente, espero contribuir a la construcción de un análisis sobre la convergencia entre arte y tecnología en nuestro medio, a partir de la relación entre dos momentos históricos. A pesar de la distancia temporal entre los procesos digitales y tecnológicos en el arte local actual y las obras tecnológicas expuestas en las bienales, es fundamental señalar las resonancias, influencias y paralelos entre las obras desarrolladas en ambos momentos. De esta forma deseo subrayar la importancia de

las bienales como acontecimientos seminales para la inclusión de la tecnología en el arte. Aunque el objetivo explícito de estas exposiciones no fue el de contribuir a la construcción de una perspectiva histórica sobre la integración entre arte, tecnología y sociedad —como fue el caso de la exposición *Ghosts in the machine*—, sí abonaron el terreno para desarrollos posteriores, pues brindaron elementos y referencias importantes en la apertura hacia una producción artística más experimental e interdisciplinar. Por tanto, es posible decir que en las Bienales de Arte Coltejer, Medellín, encontramos no solo las primeras referencias de asuntos que muchos han denominado como *nuevos medios* en el arte actual, sino también ejemplos de exploración en los que emergen cuestionamientos similares a muchas de las exploraciones artísticas y culturales actuales, respecto a esa convergencia entre arte y tecnología. Este análisis apenas comienza en nuestro medio, y son muchas las reflexiones por desarrollar. ■

Isabel Restrepo Acevedo (Colombia)

Profesora asociada de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Líder del grupo de investigación Hipertrópico: convergencia entre arte y tecnología, de la misma institución. Es candidata a doctora en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, magister en Multimedia de San Diego State University, USA, (MFA in Arts), y maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. En sus investigaciones y propuestas artísticas se articulan cuestionamientos artísticos, tecnológicos y sociales.



UN VALLE PLANTADO DE EDIFICIOS

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR



LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ

Al sur de Suramericana y al norte de Norteamérica el paisaje artificial sigue arrasando con el paisaje natural del valle de Aburrá. Suramericana es una urbanización cerca del Ancón Sur que tiene varios años de desarrollo, mientras que su contraparte, en las montañas del noroccidente, cercanas al área urbana del municipio de Bello, es de años más recientes. Pero, igual, los edificios no se detienen allí, siguen más al sur y todavía más al norte, de aquel que fuera un idílico territorio, descrito por los viajeros cuando lo contemplaban en toda su longitud desde los altos de las montañas orientales, especialmente desde Santa Elena. Uno de ellos fue el sueco Carl August Gosselman, quien en 1826 dejó constancia de la visión impresionante que tuvo al contemplar el valle desde aquel alto, al punto de embargarlo una “emoción de belleza inenarrable”, considerarlo un verdadero paraíso y “uno de los escenarios más bellos que pudiera descansar la vista humana”; para, a renglón seguido, describirlo:

Desde ambos costados del mirador se extendían las montañas, bosques, paredes rocosas y abismos que formaban un semicírculo en intenso contraste con la uniformidad de la cordillera lejana, que a medida que avanzaba tomaba tonos de claridad mayor. La vista empezaba a descender por las pendientes y sembrados que alcanzaban tonos de verde claro hasta llegar a los pies de las casas, alamedas y plantaciones que rodean el valle como un anfiteatro que reposa con sonrisa infantil en medio de este jardín ideal.

Como si tuviéramos en las manos un mapa, se ven los prados, arroyos, alamedas, cuestras, bosques, campos de cultivo, plantaciones, casas de campo y chozas, mezclándose en forma tan exuberante que los ojos no saben dónde detenerse y avanzan siguiendo el recorrido del río Nechí [Aburrá o Medellín] que, cual una cinta de plata, descansa a un lado de Medellín, enclavado con sus casas rojas y blancas en el centro del paraje.¹

En poco menos de doscientos años de la visita y descripción del sueco Gosselman, la paleta de verdes se ha reducido considerablemente y avanza inexorable la paleta de ocre y grises. El anfiteatro cortado por la cinta de plata no es ya el jardín ideal de alamedas, plantaciones, sembrados y bosques, con casas de ensueño, de campo o chozas idealizadas en la visión romántica; ahora es un río mortecino, que se trata de revivir artificialmente, el que cruza un valle denso, con sus casas de techos rojos, terrazas grises y edificios y más edificios que suben y suben por las laderas de tierra rojizas y paredes rocosas. La naturaleza, tornada en el concepto de los espacios verdes o metáforas de la misma, es apenas un indicador de metros cuadrados por habitante, detrás de lo cual se siguen talando los árboles, rebanando las colinas, desapareciendo los cultivos o las fuentes hídricas naturales, cuando no convertidas en parques geométricos lineales.

La exuberancia no es vegetal sino artificial. Edificaciones que hacen malabares para quedar plantados en las laderas, ya de manera precaria en los barrios pobres o con presuntas calidades técnicas en los barrios ricos. La malla urbana se compacta y se expande, en un doble movimiento que implica más edificios en lo que ya está estructurado y, a la vez, la incorporación de suelos rurales para los nuevos edificios, en una continuidad que va desde el municipio de Caldas al sur del valle hasta el municipio de Copacabana al norte, y pronto seguirá hasta Girardota, y en unos pocos años hasta Barbosa, la frontera norte del valle de Aburrá. En total, serán diez áreas urbanas las que estarán contenidas en una sola, en el que fuera el escenario idílico para descansar la vista humana, y hoy escenario de las *afugias* del 50% de toda la población del departamento de Antioquia.

En la actualidad, de manera generalizada, caemos en la trampa de hablar del valle de Aburrá como una sola área urbana: la de Medellín. Tomamos la parte por el todo. Es cierto que en términos históricos la villa de Medellín fue una sola entidad administrativa cuando se creó oficialmente en 1675; dependiente de Aná —el núcleo central y administrativo—, estaban los parajes, sitios o pueblos de valle arriba o valle abajo: Ancón, Tasajera, Fontidueño, Otrabanda, Hatoviejo, La Culata, Guayabal, San Lorenzo o Itagüí, algunos de los cuales serían los núcleos poblacionales de los actuales municipios que comenzaron a desagregarse desde 1757, cuando se creó el partido de San Juan de la Tasajera —hoy Copacabana—, hasta el año de 1967, cuando se creó el municipio de Sabaneta; en ese lapso de 210 años se crearon los nueve municipios, por tanto autónomos, aunque sus incipientes estructuras urbanas antecedieron los actos de las figuras político-administrativas. Pese a todo, el centro, antiguamente Aná, hoy Medellín, siguió siendo el epicentro funcional, geométrico y simbólico de todo el valle, desde el momento en que fue villa

hasta hoy que se configura en un entorno metropolitano.

Las distancias existentes entre los distintos poblados del valle y su centro determinaron el desarrollo y consolidación de las incipientes estructuras urbanas alternas. Se configuraron, como todos los pueblos, a partir de una plaza presidida por una capilla o un templo, al principio elemental, y posteriormente monumental como para destacarse en el paisaje. Ese hecho definió un desarrollo con cierto endogenismo, debido a las características históricas particulares y aun de índole etnocultural, pocas veces valoradas y estudiadas, como las adscripciones a ritualidades religiosas particulares que hoy siguen siendo determinantes. Ese sabor pueblerino se mantuvo hasta hace pocos decenios en marcos de plazas, en mercados y en elementos de sociabilidad, y en la relaciones de los centros poblados con sus ruralidades, entre otros aspectos fundamentales. Pero, con la llegada de las fábricas, los procesos de industrialización del valle desde principios del siglo xx y las consiguientes presiones demográficas y de urbanización determinaron el inicio de los cambios en las pautas culturales y de aquellos elementos de sociabilidad y ritualidad pueblerina. No en vano el inicio de la industrialización fue en Hatoviejo, es decir, en Bello, y en Itagüí, buscando las fuentes hídricas de la García al norte y de la Doña María al sur del valle, pero no propiamente en Medellín. Así, las fábricas y sus obreros y sus barrios obreros fueron fundamentales para la introducción de cambios en las arquitecturas tradicionales, lo mismo que en la música y, en general, los hábitos culturales y sociales de aquellos pueblos tradicionales. Una incipiente modernidad o, como diría Renato Ortiz, una nueva tradición moderna.

Otro tanto se puede decir de la ocupación de la parte sur del valle que, desde finales del siglo xix, y especialmente en las primeras décadas del siglo xx, fue el lugar predilecto para que las elites ubicaran sus casas de campo, sus quintas de recreo y, posteriormente, sus primeras residencias. No solo era el sector de El Poblado sino también



municipios como La Estrella, el cual era considerado para 1930 como el “centro de veraneo más importante del país”. Esa prolongación de la mancha urbana mediante las casas de campo aceleró las rutas de la urbanización, como en la actualidad ocurre en la parte norte del valle de Aburrá, entre Copacabana y Barbosa.

La dinámica y funcionalidad del sistema urbano del valle de Aburrá ya era un fenómeno reconocido en la década de los cuarenta, cuando las mismas autoridades municipales señalaron la importancia de unir esfuerzos para solucionar problemas que eran evidentes, mientras que otras personas interesadas plantearon la realización de un plano regional. Estos aspectos fueron recogidos en el diagnóstico y la formulación del Plan Piloto, adelantado con la dirección de los urbanistas José Luis Sert y Paul Lester Wiener, entre 1948 y 1951, cuando se aprobó, quienes, a pesar de ser contratados para plantear una formulación para Medellín, lo reconocieron como un hecho de escala metropolitana. Los planos, análisis y propuestas se definieron como Área Metropolitana. Desde entonces también viene la tradición de hablar de Medellín como un todo urbano del valle.

La observación de aquel Plan Piloto sobre las dinámicas urbanas del valle era clara: “Las poblaciones del valle están perdiendo sus viejos caracteres. Fueron una vez sitio de quietud, pero la industria se ha inmiscuido en las áreas residenciales y las grandes carreteras pasan a través de ellas, cruzando frecuentemente las cuadras principales, destruyendo los viejos parques y cambiando su carácter”;² no obstante, su arquitectura seguía siendo casi al 100% de un piso, con muy pocas excepciones.

El inusitado crecimiento demográfico posterior y la expansión urbana tanto de Medellín como de los municipios aledaños entre las décadas de los cincuenta y los setenta, trajeron como resultado la conurbación, esto es, la continuidad de estructuras urbanas que una vez estuvieron lejanas. Fenómeno que fue incentivado desde la construcción del corredor multimodal del río, eje de toda la movilidad del valle desde la década de los cincuenta; y se acentuó a partir de 1995, con la inauguración del Tren Metropolitano del valle de Aburrá que, pese a su carácter y condición metropolitana, terminó por conocerse como el “Metro

de Medellín”. De ahí que la jornada de un día que hiciera el sueco Gosselman en 1826 entre las plazas de Medellín y Hatoviejo (Bello) hoy se hace en apenas veinte minutos. Toda la infraestructura construida ha llevado a que en los últimos veinte años el fenómeno de urbanización y densificación en altura se expanda de Medellín hacia los demás municipios del valle. Los edificios —primero los llamados de renta y luego de propiedad horizontal, los comerciales y bancarios— se concentraron en Medellín; pero ahora los nuevos edificios de apartamentos, de construcción tradicional o de muros vaciados, se construyen en cualquier parte del valle, a un ritmo cada vez más creciente y acelerado, de tal manera que cada confín del mismo está amenazado en el futuro próximo, pese a los planes de ordenamiento territorial o, tal vez mejor, gracias a ellos mismos y su laxitud normativa.

Sin duda este es el fenómeno urbano contemporáneo por excelencia. Ya no se trata únicamente de la disolución de los límites urbanos. De no saber dónde termina un área urbana y dónde comienza la otra. Eso es irrelevante en tanto la competencia está en proveer suelo urbano, densificarlo al máximo y hacerlo más rentable tanto para las políticas fiscales municipales como para las rentas inmobiliarias, sin medir las consecuencias ambientales, de sostenibilidad o de movilidad urbana, entre muchas consecuencias negativas que traen aparejadas estas intervenciones poco afortunadas en su mayoría. Pero a los dineros legales se les sumaron los ilegales para usufructuar las rentas del suelo urbano; hace unos años los dineros del narcotráfico entraron de manera discreta o encubierta a la actividad edificadora, pero en los últimos años de manera abierta se construyen sus propias torres, generalmente de vivienda de interés social, aprovechando las laxitudes normativas para legalizar dineros y generar rentas; hoy se ven descaradamente en el paisaje, desde el mismo centro a los barrios de Medellín, y de este a los municipios del norte y del sur del valle de Aburrá.



El inusitado crecimiento demográfico posterior y la expansión urbana tanto de Medellín como de los municipios aledaños entre las décadas de los cincuenta y los setenta, trajeron como resultado la conurbación, esto es, la continuidad de estructuras urbanas que una vez estuvieron lejanas.

Dada la autonomía administrativa municipal, cada uno de los diez municipios del valle de Aburrá tiene su propia política de ordenamiento territorial, haciendo más o menos caso a las llamadas directrices metropolitanas, emanadas precisamente por el Área Metropolitana. Autonomía que ha servido para que aquellos municipios receptores de vivienda obrera en un tiempo, o de vivienda social o, en últimas, vivienda para pobres, dejaran de serlo para transformar su oferta habitacional hacia otros grupos socioeconómicos, como ha sido el fenómeno urbano de Bello, cada vez más centrado en los estratos medios y altos. Parapetados en argumentaciones que son sofismas, el gremio de los constructores ha encontrado una gran disculpa para seguir creciendo en altura, densificando, generando déficits en infraestructuras, espacios públicos, zonas verdes, etc., trasladando sus problemáticas derivadas al ámbito público. Consideraron que las exigencias de Medellín son excesivas en términos normativos, por lo cual pasaron sus inversiones una calle más al norte o al sur del límite urbano, donde las laxitudes normativas les han permitido construir más pisos, en menos áreas y sin muchas concesiones, de ahí que se pasaron de los 17 pisos de Medellín a los 32 pisos de Bello, con pocos o mínimos espacios públicos y verdes, y los mismos accesos viales; por ejemplo, un proyecto en construcción, en un lote estrecho triangular y esquintero, sobre calles aledañas estrechas y una avenida, de tres torres, tendrá más de setecientos apartamentos. A este proyecto se le pueden sumar otros, incluso cercanos,

que inverosímiles e inquietantes son implantados sin un urbanismo destacado que se articule y aporte a la futura ciudad metropolitana y, por el contrario, multiplicarán los problemas hasta el absurdo.

Ni que decir de Sabaneta al sur, donde incluso ciertos desarrollos urbanísticos implicaron una dramática transformación paisajística de suelos rurales de veredas como La Doctora, Las Lomitas o María Auxiliadora, cuya modelación topográfica implicó grandes movimientos de tierra, con afectación a los ecosistemas, para implantar allí torres de apartamentos que no tenían garantizada el agua de consumo y cuyos primeros habitantes fueron víctimas de los problemas derivados de la equivocada intervención constructiva e inmobiliaria.

Y así se viene repitiendo, de sur a norte y de oriente a occidente del valle, una intensa actividad edificadora que crea otro paisaje, cada vez más artificioso y vertical, más problemático y de consecuencias impredecibles en términos ambientales, de movilidad e, incluso, de convivencia y seguridad.

Como dice el ecólogo brasileño Antonio Nobre sobre los responsables de la destrucción de la Amazonía, algo similar se podría decir sobre las razones de la destrucción cada vez más acelerada del valle de Aburrá: “el principal problema es ‘la ignorancia arrogante’ de muchos empresarios y políticos. Una ignorancia impenetrable, que no acepta evidencias”,³ obviamente hay una distancia enorme entre la Amazonía y su impacto en el clima mundial y el valle de Aburrá como hecho ecológico y ambiental



local y regional, pero eso no impide señalar que la “ignorancia arrogante” predomina para no entender que se ha llegado a una saturación, que la expansión hacia las zonas de producción agrícola o de protección ambiental es equívoca, y la conservación de estas áreas es más importante que la denominada producción de suelo urbano, algo reclamado de manera permanente por quienes han hecho de las rentas del suelo su gran negocio en detrimento del beneficio colectivo, las formas de vida y la calidad habitacional.

Expandir las fronteras urbanas y plantar más edificios en ellas es uno de los mayores suicidios programados. Cada nuevo apartamento al sur o al norte del valle es el incentivo para usar un nuevo automóvil como mínimo. Es lo que los especialistas llaman “tráfico inducido”. El prestigio del apartamento y del carro —o los carros— satura el espacio metropolitano cada vez con el incremento paulatino del número de vehículos privados, que para el 2013 era de 48.889 por cien mil habitantes, solo para Medellín, con lo que llegamos al inmovilismo en tiempos de la llamada “modernidad cinética”.

Pero no se trata solamente de saturación e inmovilidad. Es también la gran contaminación producto del aumento del parque automotor, bajo la absurda idea del prestigio social que culturalmente sigue

predominando. Un área urbana metropolitana en medio de un valle con una configuración geomorfológica como la que tenemos, con tal número de vehículos moviéndose para conectar habitantes lejanos de sus trabajos, dispara constantemente las alertas y los indicadores de salud, como lo demuestran los incrementos de las enfermedades cardiorrespiratorias producto, en gran medida, de la quema de combustible fósil. Ya no se trata de invocar el agotamiento del suelo urbano para seguir expandiendo las fronteras y plantar edificios, con el único beneficio de la multiplicación de las rentas de los inversionistas privados; hay una realidad incuestionable de crisis que demanda respuestas específicas, creativas y conjuntas de orden metropolitano. Las autonomías y argucias municipalistas, hoy más centradas en empresas políticas que en realidades urbanísticas y socioculturales cada vez más extinguidas, se agotan para dar paso a aquello que Jacques Aprile-Gniset hacia 1975 denominó el “gran Medellín” y bautizó la “ciudad Aburrá”, es decir, una ciudad metropolitana, como el río que, también, es el Aburrá.

Pero ¿cuál será la ciudad que verá el viajero del futuro? ¿Se extasiará con el paisaje?, acaso, ¿un equilibrado paisaje entre lo artificial y lo naturalizado? O seguirá siendo una constante del presente: un valle plantado de edificios desagregados, anárquicos, insípidos, vacuos y poco creativos que solo sirven a los intereses económicos de los urbanizadores privados y del capital inmobiliario, tanto legal como ilegal. ■

Luis Fernando González

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

Notas

¹ Carl August Gosselman (1981). *Viaje por Colombia 1825-1826*. Bogotá: Publicaciones del Banco de la República - Archivo de la Economía Nacional, p. 213.

² *Pórtico*, Medellín, núm. 7, septiembre de 1950, p. 31.

³ *El Espectador*, núm. 36.547, Bogotá, 10 de agosto de 2014, p. 31.



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





D.W.

GRIFFITH'S

- AMERICAN INSTITUTION -

THE BIRTH OF A NATION

"THE SUPREME PICTURE OF ALL TIME"

NEW YORK MAIL

MAY 2ND 1921

CENTENARIO DE *El nacimiento de una nación*

El tormentoso amanecer de un arte

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

Cumple cien años de su estreno la primera obra maestra del cine norteamericano, un filme que desde su estreno, y aún un siglo después, suscita amores y odios por partes iguales.

En *El nacimiento de una nación* hay imágenes que es imposible olvidar una vez que se han visto, como ciertas de las páginas más grandes y más simples de la música o de la poesía.

James Agee

Es difícil de encontrar una obra de arte popular del siglo xx que haya pasado por completo de convencer y conmover a su audiencia original, a ahora defraudar al público en todo nivel ético, emocional y quizá aún artístico.

Scott Simon

“Nos sepultaremos en California trabajando duramente por espacio de cinco años y realizaremos la película más grandiosa que se haya visto. Haremos un millón de dólares y nos retiraremos” (Ramírez, 1972: 39), le dijo David W. Griffith al camarógrafo Gottlieb Wilhelm “Billy” Bitzer para convencerlo de abandonar la compañía Biograph a finales de 1913 y acompañarlo en sus nuevos proyectos independientes. Habían trabajado juntos desde 1908 cuando Griffith se vinculó a la American Mutoscope and Biograph Company como escritor y actor. Estando allí empezó una carrera como director en la que Bitzer lo acompañó en todos sus filmes para esa empresa, excepto en ocho de ellos. Griffith, que había nacido el 22 de enero de

1875 en una granja al norte de Kentucky, era hijo de un oficial del ejército confederado que luchó en la Guerra de Secesión. Aunque la derrota del bando sureño dejó a la familia en la ruina, David siempre conservó ínfulas aristócratas. Aficionado a las bellas artes, se inclinó por la actuación, algo que su familia desaprobaba. También cultivó la dramaturgia, la poesía y el ensayo. Es tratando de vender algunas de sus obras originales y de sus adaptaciones como Griffith llega al cine, primero tocando las puertas de la Edison Company y posteriormente las de la Biograph, donde llegará a realizar alrededor de cuatrocientos cincuenta cortometrajes, a razón de dos por semana.

Refiriéndose a la labor encomendada a Griffith, el crítico de cine Luis Alberto Álvarez comentaba que “dirigir, por entonces, era una cosa muy simple y con muy pocas pretensiones artísticas. Se trataba de supervisar una acción bastante primitiva filmada en largos planos desde la misma perspectiva y bastaba saber gritar ‘acción’ y, más tarde, ‘corten” (1990c). A los directores se les instruía para seguir aplicadamente una especie de manual de estilo bastante rígido —heredado de las convenciones teatrales— que nadie parecía atreverse a criticar y mucho menos a alterar. Lo que hizo Griffith fue empezar a experimentar con las posibilidades del cine como un nuevo medio digno de desarrollar de manera independiente.

No es que Griffith fuera un innovador. Muchos de los avances técnicos y desarrollos cinematográficos que se le atribuyen ya habían sido utilizados previamente de manera intuitiva o aleatoria por otros, pero fue él quien supo reunirlos, consolidarlos y darles un uso consciente. El *close-up*, el *fade out*, el *tracking shot*, la toma panorámica, el montaje paralelo de dos escenas separadas espacialmente, las elipsis temporales, la acción fuera de campo, los *flashbacks*, el enmascaramiento de la imagen para llamar la atención sobre un detalle, el cambio de la posición de la cámara varias veces en una misma escena, la iluminación como creadora de atmósferas, el control gestual de los actores... con todo esto Griffith fue conformando una nueva gramática. “No todas las películas de uno y dos rollos realizadas por Griffith en este periodo son obras maestras y ni siquiera lo son la mayoría de ellas. Pero es fascinante ver cómo en una y en otra van apareciendo

y se van depurando los elementos de un lenguaje. Cómo un mismo argumento se repite una y muchas veces mientras se van ajustando las técnicas narrativas elegidas para él” (Álvarez, 1990b).

Las dificultades que Griffith tuvo en la Biograph tienen que ver con la miopía de la empresa, que insistía en obligarlo a hacer filmes de solo un rollo de extensión o de presentar como seriados los de mayor extensión; en no darle crédito respectivo ni a él ni a sus actores, ni en ofrecerle la posibilidad de hacerlo accionista o de brindarle participación en las ganancias de la empresa. Además, la Biograph quería embarcarse en la producción y distribución de dramas teatrales filmados, como la película francesa *Queen Elizabeth*, protagonizada por la gran diva Sarah Bernhardt, y ahí el estilo visual de Griffith no tenía cabida. Su insistencia en hacer filmes más largos de lo habitual, con elementos de decorados muy elaborados y con presupuestos demasiado altos, hizo que se retirara de la Biograph en 1913, luego de rodar su cinta más ambiciosa hasta el momento, *Judith of Bethulia*. Ese mismo año firmó un contrato con Harry Aitken, propietario de las compañías Reliance-Majestic y Mutual. Con él se fueron muchos de los actores y técnicos que trabajaban para la Biograph, incluyendo al renuente Bitzer. Ahí filmó cuatro películas, una de las cuales es una magnífica adaptación de Poe, *La conciencia vengadora* (*The Avenging Conscience*).

Griffith quiere emular las grandes producciones europeas de largometraje que habían llegado a Estados Unidos, como *Dante's Inferno*, *Quo Vadis* y *Cabiria*, y le propone a los hermanos Aitken financiar un proyecto basado en dos novelas del clérigo bautista Thomas Dixon, llamadas *The Clansman* y *The Leopard's Spots*. Es muy probable que *The Clansman* haya llegado a sus manos a través de Frank Woods, un guionista que había estado involucrado en una adaptación de esa obra a cargo de la Kinemacolor Company, que experimentaba con el rodaje a color. Sin embargo, el proyecto fue abandonado. Woods aparentemente le mostró a Griffith una versión del guion que había escrito y le sugirió hacer una nueva versión del libro de Dixon. Para el imaginario sureño de Griffith estos libros constituían la fuente perfecta de la película a gran escala que quería emprender.

A través de los hermanos Harry y Roy Aitken, se aseguró los derechos de adaptación de ambos libros, pero la junta directiva de la Majestic no aprobó la financiación del futuro filme. Los Aitken formaron junto a Griffith una sociedad aparte —la Epoch Producing Co.— para poder respaldar el proyecto y lograron reunir los cuarenta mil dólares que el director calculaba que el largometraje iba a costar.

Para dar vida a la que iba a conocerse como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*), Griffith echa mano a la experiencia acumulada en sus doce años como actor y sus seis años como director. Para la Biograph había dirigido incluso once cortometrajes que tenían a la Guerra Civil como tema, así que no era ajeno a un evento tan dramático como este. Aunque no se conserva un guion escrito de *El nacimiento de una nación*, al parecer Griffith y Woods trabajaron juntos en la adaptación de la novela y le sumaron material de una versión teatral que se había hecho de *The Clansman*. Sin embargo, parece que ese guion se desechó una vez sirvió al propósito de establecer unas líneas dramáticas generales y a partir de ahí se empezó a improvisar, a construir el relato día a día. Hubo además una extensa documentación histórica previa al rodaje. Refiriéndose a las dos novelas de Dixon, Luis Alberto Álvarez escribe que “Griffith no hizo una transcripción exacta de este material, ya que su idea era más ambiciosa, presentar una concepción épica de la Guerra de Secesión, de la derrota del Sur y del surgimiento de una nueva unión americana y sus consecuencias [...]. Si en algunos de sus cortos Biograph había mostrado la guerra desde la perspectiva del Norte, en *El nacimiento de una nación* quiso hacerlo desde la del Sur derrotado y con una mentalidad que, sin que él lo creyera así, era parcializada, feudal, sin duda alguna racista” (1990a).

Tras seis semanas de ensayos con los actores (entre ellos la gran Lillian Gish), se dio inicio al rodaje el 4 de julio de 1914 y terminó en octubre de ese año. El montaje abarcó otros tres meses adicionales. Las cifras de la cinta son impresionantes: se filmaron más de 100.000 pies de negativo y el corte final fue de 12.500 pies de filme que contienen 5.000 escenas diferentes y 1.375 tomas individuales. 18.000 personas trabajaron como extras en la película y se alquilaron 3.000



caballos. Se requirieron 37 mil metros de tela para los vestuarios. El solo costo de las escenas de batalla fue de cuarenta mil dólares. El presupuesto final superó los 110.000 dólares.

En una entrevista realizada en 1915 a Griffith se le preguntó por qué su película tenía ese título, y él respondió:

Porque así es. La guerra civil fue hace cincuenta años. Pero la verdadera nación existe únicamente desde hace quince o veinte años, porque no puede existir unión sin simpatía ni sentimientos mutuos. A pesar de que la base de la obra es la novela de Thomas Dixon, *The Clansman*, no llegamos a ella sino hasta la mitad de la película. El mismo Dixon fue lo suficientemente inteligente como para reconocer que en la novela hablaba solamente de un pequeño aspecto del conflicto: la guerra racial. Pero nosotros hemos retrocedido hasta el origen mismo de la guerra civil: hemos mostrado el incendio de Atlanta y el asesinato de Lincoln y en todo ello colaboraron con nosotros muchos veteranos de la guerra. De acuerdo con una autoridad, *El nacimiento de una nación* comenzó con los Ku Klux Klans y nosotros hemos mostrado eso. (Slide, 2012: 21)

Sin embargo, cuando la cinta se estrenó en Los Ángeles el 8 de febrero de 1915 en el Clune's Auditorium, se llamaba *The Clansman*. Cuando se estrenó en Nueva York al mes siguiente ya su

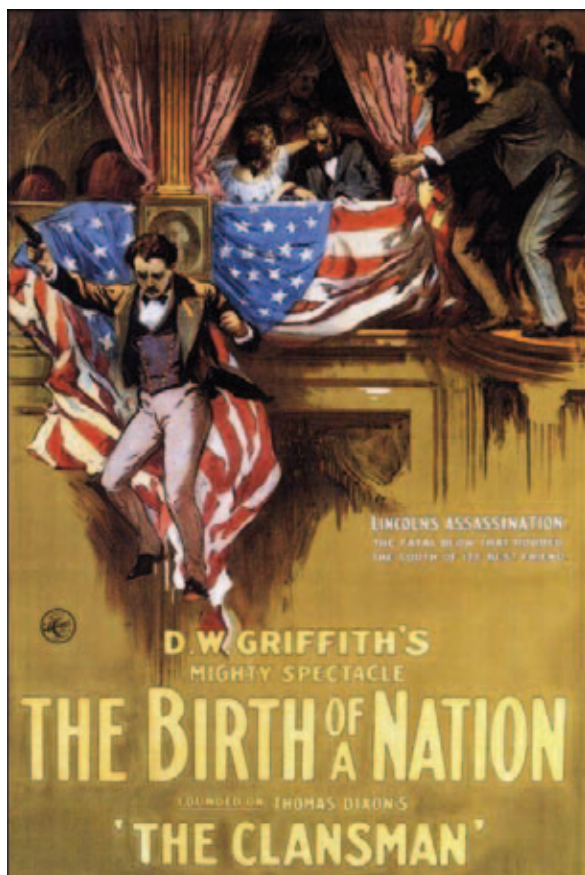
El filme fue un acontecimiento mediático y cinematográfico sin precedentes en el cine. Con una duración superior a las tres horas, *El nacimiento de una nación* no oculta sus ambiciones. Se trata de un enorme fresco histórico, político y social, que ampulosamente reproduce facsímiles históricos a la manera de *tableaux vivants*, mezclados con eventos de ficción subjetiva y peligrosamente sesgados.

nombre era *El nacimiento de una nación*. En esa ciudad estuvo en cartelera durante once meses, pese a que en los teatros se cobraba la entrada a la exorbitante suma de dos dólares. “No se dispone de cifras de las ganancias exactas de la película, pero todas las investigaciones indican que *El nacimiento de una nación* fue, de lejos, el éxito financiero más grande de la época muda” (Koszarski, 1994: 320).

El filme fue un acontecimiento mediático y cinematográfico sin precedentes en el cine. Con una duración superior a las tres horas, *El nacimiento de una nación* no oculta sus ambiciones. Se trata de un enorme fresco histórico, político y social, que ampulosamente reproduce facsímiles históricos a la manera de *tableaux vivants*, mezclados con eventos de ficción subjetiva y peligrosamente sesgados. La historia de dos familias amigas, una en el Norte (los Stoneman) y una en el Sur (los Cameron), terminará en el enfrentamiento involuntario entre ambas, cuando cada una asuma su lugar en bandos opuestos durante la Guerra de Secesión. Esta primera parte de la película, que se centra en el lado humano de un conflicto fratricida, es la más rica en matices y la más digna de admirar. Sorprende la modernidad de las técnicas visuales utilizadas acá para recrear de manera tan verosímil no solo las batallas entre los bandos, sino también las escenas familiares, dotadas de singular complejidad espacial al momento de describir los entornos que habitan. Al darle rostro y contexto a cada lado rival, la cinta humaniza de manera magnífica un conflicto que al momento del estreno del filme cumplía cincuenta años de haber concluido y que todavía era una herida en la historia de Estados Unidos. Una herida que tuvo héroes y víctimas en cada lado.

Aunque *El nacimiento de una nación* nunca deja que olvidemos que el origen de esta guerra radica en dos posiciones enfrentadas respecto a la esclavitud, la segunda parte del filme se centra en el periodo de “la reconstrucción” en la posguerra inmediata y más exactamente en Piedmont, Carolina del Sur, donde residen los Cameron, que perdieron dos hijos en la guerra, otro quedó herido y el resto de su familia está empobrecido y a merced de los inescrupulosos banqueros y negociantes del norte (los *Carpet baggers*) que se aprovechan de los antiguos esclavos, utilizándolos para adquirir poder en esos estados. Esta parte produce una bochornosa perplejidad, pues Griffith no tiene recato alguno a la hora de mostrarnos a la raza negra como compuesta por seres caóticos y malintencionados, de bárbaras costumbres y que abusan de la igualdad de la que ahora disfrutaban para humillar y arrinconar a las familias blancas. Cabe anotar que ninguno de los papeles principales fue interpretado por auténticas personas de raza negra, sino por blancos con la piel pintada de negro.

El retrato parcializado que hace tiene como único propósito la justificación de la aparición y los actos del Ku Klux Klan, que acá se constituye en caballería heroica y vengadora que busca preservar, mediante el linchamiento y el asesinato, la integridad personal y colectiva de la raza blanca. De su lado tienen la justicia divina. Pese al llamativo éxito que tuvo el filme, que fue aplaudido incluso por el presidente Woodrow Wilson, durante su misma temporada de estreno se generaron protestas por parte de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), que lograron que Griffith suprimiera un par de escenas explícitas de violencia, así como



una declaración en la que afirmaba que la solución a los problemas del país era deportar a todos los afroamericanos a África. Además, se hicieron piquetes alrededor de los teatros y hubo mucho activismo mediático quejándose del retrato que la película hacía. En estados como Ohio y Kansas su exhibición fue prohibida.

Griffith estaba sorprendido por la reacción de estos sectores ante una posición, como la suya, que él consideraba válida y apegada a la verdad histórica. Según él y su película, los esclavos vivían una existencia apacible en las plantaciones de algodón del sur, pero una vez emancipados tomaron dos caminos: el de la fidelidad a sus antiguos propietarios o el del desenfreno moral que los hacía proclives a atacar mujeres blancas, al desprecio contra todo lo establecido y a llenar de oprobio a los nobles sureños. En 1916, Griffith publicó un panfleto llamado *The Rise and Fall of Free Speech in America*, en el que se queja de la intolerancia de sus contradictores e invoca para el cine la libertad de expresión que garantiza la Constitución. Su siguiente filme, *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), fue una respuesta a aquellos que lo atacaron por este largometraje.

No hay dudas respecto a que *El nacimiento de una nación* es un punto culminante en la construcción de un lenguaje narrativo propio del cine. De acuerdo con Lewis Jacobs en su libro de 1939, *The Rise of the American Film*, esta cinta “impulsó el cine hacia un nuevo nivel artístico [...] esta película fue tan rica y profunda en organización que en los años siguientes influyó directa e indirectamente a cineastas en todas partes y mucho del progreso fílmico subsiguiente debe su inspiración a este logro magistral” (Jacobs, 1939: 175). Lo complejo es admirar, por un lado, todo lo que este filme aportó en innovaciones técnicas y en desarrollo audiovisual, mientras vemos con tristeza y desilusión cómo, al mismo tiempo, provee un mensaje inmoral racista.

Era sin duda el tormentoso amanecer de un arte, que entre aplausos de aprobación y chiflidos de disgusto marcaba la senda de la representación histórica, el subjetivismo y la manipulación de los sentimientos y las ideas del público. ■

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).

Referencias

- Ramírez, Gabriel (1990). *El cine de Griffith*. México: Ediciones Era.
- Álvarez, Luis Alberto (1990a). “Arte, historia y política”. *El Colombiano*, 30 de septiembre de 1990, p. 16C.
- (1990b). “El período ‘Biograph’ y el nuevo lenguaje”. *El Colombiano*, 23 de septiembre de 1990, p. 14A.
- (1990c). “Ser testigos del comienzo de la melodía”. *El Colombiano*, 16 de septiembre de 1990, p. 13C.
- Slide, Anthony, ed. (2012). *David Griffith Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. El artículo que se cita es tomado de *New York American*, “D. W. Griffith Producer of World’s Biggest Picture”.
- Kozarski Richard (1994). *An Evening’s Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley: University of California Press.
- Jacobs, Lewis (1939). *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace.

Humor a la carta



La salida está cerrada

Janeth Posada
Sílabas
Medellín, 2014
75 p.

El nuevo libro de cuentos de Janeth Posada, *La salida está cerrada*, invita desde el inicio. En la portada, sobre un fondo blanco, aparece la imagen de una escultura de la italiana Paola Grizi, *In Oltre (Además)* cuya textura sugiere la piedra. Una mujer asoma por el marco, casi piedra ella también, con su rostro color de arcilla. En vano intenta ocultar, tras el ocre terroso de la piel, la belleza de los rasgos y la sensualidad de la boca. Invita por misteriosa, porque se rehúsa a mostrar lo que hay dentro del espacio en donde habita y apenas si se asoma, curiosa, para otear algo que la inquieta afuera. Y no mira de frente, sino sesgada, como si conociera bien el objetivo de su búsqueda.

¿Está presa? La escultura suscita la pregunta. El título del libro apuntala la imagen: *La salida está cerrada*. La mujer, más que miedo, parece expresar cautela. No puede aseverarse qué sucede, ni el nombre de la escultura lo aclara, porque es igualmente ambiguo y porque el marco, que aparentemente la aprisiona, fue alguna vez flor u hojas. Aún perviven grabadas con delicadeza las nervaduras, aunque han perdido la tersura y se hallan detenidas en la piedra, como si también quisieran escapar de la eternidad que las sujeta.

Entramos al libro motivados por esta imagen incógnita, y al traspasar el umbral nos encontramos con un espacio vasto y generoso: su primer cuento, “Muy señor mío”. Digno comienzo que cumple a cabalidad con la promesa de la portada, porque es uno de sus mejores relatos.

Sin ningún preámbulo, inicia con una carta cuyo encabezado es igual al del título: “Muy señor mío”, sugerente por demás, pues habla de una retórica en desuso; del género epistolar, también por desgracia caduco; y anuncia un juego, teñido de humor, que se irá desarrollando a lo largo de la trama del cuento: el de la seducción.

La palabra “señor” marca distancia, es convencional; pero el adverbio resalta el señorío y el posesivo rompe la distancia; se cumple así cabalmente la intención del apelativo, porque el lector, curioso, quiere adentrarse en la intimidad de la misiva y en las vidas del remitente y del destinatario. Y en efecto, de carta en carta, se va entretejiendo una trama que atrapa con seductoras palabras.

Al principio, el lector imagina a un destinatario mayor, debido quizás al apelativo, pero a medida que las cartas avanzan, y con ayuda del narrador omnisciente, descubre que en realidad se trata de un muchacho sin mucha preparación, con más sentido práctico que reflexivo, víctima del enamoramiento de una mujer de la que apenas conoce su nombre.

Santiago, ocupado en atender a la clientela, en su mayoría femenina, entre frutas y verduras, se asombra primero, y luego, paulatinamente, se va transformando, va aprendiendo a ver el mundo con otra perspectiva, más intangible, sugestiva, erótica y llena de incógnitas: “Su vida no estaba para ofensas. Trabajaba duro y no se metía con nadie. No era su culpa no ser un hombre de academia. Su única debilidad, pensaba, eran las muchachas del barrio, que ahora convidaba con menos frecuencia que antes, enredado como estaba en los líos de las cartas y del diccionario” (Posada, 2014: 20).

En este juego los protagonistas se vuelven fieles a su nombre, son “agonistas”. Padecen y hacen padecer a merced de los mensajes, los cuales envuelven en sus redes a Santiago, un vendedor ajeno a los intrínquilos que suponen los matices de los significados, las sugerencias, las contradicciones y, en suma, las trampas del lenguaje:

No era un buen tiempo para las cartas. Escribirlas era asunto de melancólicos de poco oficio. Recibir las, una alta posibilidad de burla o amenaza. Por esto, el hombre de las legumbres tomó el sobre con desconfianza y lo guardó en el bolsillo del delantal. [...] El hombre asumió una pose desinteresada, pero, apenas tuvo

tiempo de ir al baño, sacó el papel y lo desdobló para leerlo. Su cara jugaba entre la complacencia y la extrañeza, ganando la primera al llegar al final de la misiva. (9)

Y también a Margarita, que en su esfuerzo por seducir al hombre queda sujeta entre sus artimañas. Acude primero al misterio y va dando algunas pistas sobre su identidad, pero nunca tan completas como para dejar saber quién es ella, ni al lector, ni al objeto de su amor. Debemos entonces someternos a sus rigores, y acuciados por la curiosidad, entrar en el juego hasta que llegue el momento en que los personajes destapen la baraja y muestren cada uno quiénes son. Este interrogante crea tensión en el relato; el lector queda atrapado en la búsqueda de las pistas y trata de adelantarse al protagonista en su descubrimiento: “la curiosidad lo movía como si navegara sobre un mar embravecido. Además, las cartas le gustaban. No era un hombre culto, pero tampoco un salvaje, e intuía que la dulzura de esas palabras y el cuidado de la caligrafía no podían provenir de una mala fuente” (13).

La dama, a quien no le falta ingenio, usa cuanto recurso tiene a mano. Complacidos, reconocemos sus usos, bien sea como conquistadores o como objetos de seducción. Los matices del cortejo se despliegan:

- El halago: “Margarita, que desde la distancia goza con la fuerza de su pecho” (10).
- La provocación: “Me vestí con esmero para usted, me apliqué mi perfume más fino; incluso, llevé puestos los calzoncitos más hermosos que tengo...” (14).
- El arrepentimiento: “Margarita, que espera algún día resarcir esta pequeña desventura” (12).
- La desilusión: “Algo desencantada” (14).
- La añoranza: “Con dolor de su ausencia” (15).
- El silencio: envía dos cartas en blanco.
- La distancia, el enojo: “Recibí su carta y debo decirle que está usted bastante loco. Además, no tiene estilo. Y no entiendo muy bien a qué viene eso de los calzoncitos. No lo conozco y, si he de serle sincera, no me interesa conocerlo” (18).
- El fingimiento: “Me dijo mi marido que usted vino a disculparse. Acepto sus disculpas y espero que esta escena no vuelva a repetirse” (19).
- La burla: “Todo lo que tiene es cuerpo de grandulón sin cerebro” (20).
- El sometimiento: “Mi verdugo” (21).
- La suave superioridad: “Mi dulce aprendiz de las palabras” (24).

Al final, el dictado del amor impone justicia y ambos pierden la cabeza. De esto da cuenta una carta sin encabezado que ella le dirige: “Ah, ya no sabría cómo llamarlo. Todos los nombres en los que pienso se quedan cortos para expresar eso que me ha dejado en la piel” (26).

Sin duda, el cuento es bien original. No solo recobra el olvidado ritual de las cartas, cuya hechura supone un largo proceso, muy lejano a la inmediatez de los actuales correos electrónicos, sino que de paso le da al tiempo un nuevo significado, lleno de encanto y expectación para los amantes. Hace mucho que las nuevas tecnologías dejaron en el olvido la manera en que se elaboraban las cartas, en donde, además del borrador para evitar tachones y enmendaduras, se debía elegir la palabra precisa, el saludo y la despedida adecuadas, eludir en el contenido lo prosaico y lo innecesario, sugerir entre las líneas para que hablara el silencio, cuidar la caligrafía y, como si no bastara, envolver el contenido en un sobre que hiciera juego con el papel de la misiva, elegido con cuidado, pues era una impronta más del carácter y la intención del remitente. Y luego, luego venía la espera. Para ambos mediaba un lapso eterno mientras quien la recibía asimilaba el efecto tan largamente premeditado, y decidía si contestar o no.

En lo referente a los personajes, la elección es muy atinada. El uno es romántico, Margarita; ella es quien inicia la correspondencia. El otro es práctico, Santiago; vendedor de frutas y verduras. Este contraste crea situaciones inesperadas y risibles que saltan a cada paso, rompen el tono exaltado y dan lugar a lo prosaico: “Después de mucho revolver el cajón de las naranjas decidió que sí iría, pero se haría mudo y solo lanzaría el zarpazo para bajarle los calzones, nuevos o viejos” (15).

A todo lo largo del relato se dan este tipo de situaciones: las reacciones inesperadas y caprichosas de Margarita desconciertan al muchacho; los juegos de lenguaje y las disyuntivas de los personajes tiñen los avatares de la historia de un humor refrescante. Por ejemplo, cuando Santiago llega a la casa de Margarita, y para su sorpresa le abre un hombre que le pregunta a quién busca, él contesta: “A Mar...tín” y luego, cuando ya en la calle rumia su desconcierto, se le ocurre: “pensó que quizá no era su marido, o que quizá era él la Margarita que le escribía. Se asustó ante la idea y se prometió que no volvería a leer ningún garabato que llegara en sobre gris” (12).

También el lenguaje tiene giros originales, tanto para crear metáforas de la realidad, mediante los

oficios cotidianos, como para poetizarla. Los ejemplos abundan: "Dio la vuelta y salió despacio, acariciando una hilera de manzanas [la tentación]. El vendedor se quedó inmóvil, la carta en la derecha y una cebolla en la izquierda [el dolor de la renuncia]. No era un tonto, pensó, simplemente amaba a su mujer." (28); "Después de mucho revolver el cajón de las naranjas decidió que sí iría" (15); "Se pasó la semana cavilando entre bultos de papa" (21); "Antes de quitar la dura cáscara [de las granadillas] recorrí con ellas mi piel [...] Leí su carta y lo imaginé en cada pepita" (24); "Santiago pensó en gritarle que se ocupara de ella y dejara a los demás en paz, pero lo detuvieron sus ojos, lucecitas moribundas" (20).

"Dedo meñique" es también un buen cuento. Breve, bien llevado, maneja el tema con ironía. Ese matiz del humor inteligente aparece en todo el libro. Los personajes, una pareja cuyo matrimonio lleva varios años de vida en común, son felices a su manera: "Contrario a lo que todo el mundo pensaba, eran una pareja feliz. Él se había ajustado a los gustos de Mili casi sin esfuerzo y, a cambio, ella lo cuidaba como su tesoro más preciado" (29).

Aunque el tópico es usual, se diferencia del común en la forma como muestra las sutilezas de la vida en pareja, la manipulación mediante la culpa y la forma como se posponen los conflictos en aras de una buena convivencia. Preferible evitarlos, no importa que en el camino se comprometan la libertad; los viejos ideales, que van quedando en la trastienda; o incluso, hasta lo más banal, la diversión con los amigos. El lector ve retratada la realidad allí y sonríe condescendiente. Bien sea por experiencia propia, o por la ajena, reconoce ese empeño a ultranza de las parejas por ser dichosas aun a costa de sí mismos. Insisten en ello porque no pueden o no quieren admitir el error, porque necesitan responder al paradigma de que "se casaron y vivieron felices para siempre". Y si algo falla, se inculpan en lugar de admitir lo más lógico, que a la hora de elegir pareja, se equivocaron. La línea es tan delgada entre lo uno y lo otro, que es difícil discernir la verdad.

Precisamente, el título alude a la manipulación mediante la culpa, ese instrumento prodigioso enseñado por la religión católica y tan útil a la hora de doblegar voluntades y someter al otro: "En medio del dolor, Mili sintió la más grande de las dichas. Sabía que no harían falta palabras. La presencia del dedo ausente bastaría, por los siglos de los siglos, para que el camino jamás volviera a torcerse" (34).

La elección de la víctima en "Dedo meñique" es refrescante. En el medio machista que nos rodea, y tal vez por esto mismo, es raro que no sea ella la que adolece, la que no puede, la atacada, la maltratada. Contrario a lo usual, y aunque el punto de vista de la narración muestra la perspectiva de ambos, aquí el sometido es el marido: "Y él se fue, como un adolescente que se escapa de su casa para ir a descubrir el mundo. No obstante, la llamó al llegar, y a mañana y noche durante los días siguientes. Sentía del otro lado la voz tenue de Mili, de dolor falsamente guardado, pero se hacía el desentendido" (33).

Y lo mismo sucede con "La ley de Josefina", en donde la víctima es el personaje masculino, aunque el final sorprende positivamente al lector y lo deja con un sabor agríndice, debatiéndose entre la complicidad y la censura. La autora se adentra en los sentimientos humanos y en sus contradicciones, y muestra con hechos, sin escandalizarse, la crueldad, el egoísmo, las traiciones, los afectos que se debaten entre el amor y el odio, o mejor, que son odio y amor juntos, ni más faltaba:

Han pasado dos horas o más pero mi luz sigue encendida. Oigo dos leves golpes en la puerta y abro. Eres tú. Cierras. Debajo de la levantadora no hay nada. Me tomas la mano y la llevas hacia tus pechos. Tu cuerpo sigue siendo hermoso, pienso, mientras me dices que es increíble cómo pasa el tiempo. La bata se desliza hacia el piso. Dos nuevos golpes se escuchan en la puerta [...] Me levanto y abro. Es tu hija menor. Eres tú. Debajo de la levantadora no hay nada. Mi mano acaricia sus senos y luego su vientre. No quiero hacerte daño, me digo, pero la verdad es que no puedo evitar el disfrute de saber que observas desde detrás de la puerta. (45-46)

Esos sentimientos ocultos, tan ocultos y encontrados que ni siquiera quien los experimenta es capaz de confesárselos, es el tema central de "Los viudos florecen". Desde el título, cuya deliciosa ironía promete y cumple lo que el relato ofrece, nuevamente se muestran los dilemas de la relación de pareja, y de la homosexualidad. Una manifestación del amor, tan válida como cualquier otra, pero difícil de asumir en una sociedad como la nuestra. Es grato encontrar el manejo respetuoso del tema y la forma en que se adentra en la angustia y en las contradicciones que sufre el protagonista. Los indicios se suceden como líneas finas, las palabras recurren a toda la delicadeza de que son capaces y van llevando al lector al necesario desenlace:

- "[...] con la tristeza reposada de una noche" (47).
- "después de mucho hacer el amor, comprendieron que la gracia de su relación estaba en otra cosa" (47).
- "para Lucy era señal de ese dolor que tantas veces había percibido en él y en cuyas razones un día decidió no indagar más" (48).

- “Después de unas dos horas, marido y mujer se fueron camino a casa con sus dolores respectivos” (48).
- “Ella se sentía tranquila, aun en medio del agotamiento, aun viendo la angustia en el rostro de Samuel, mientras una vieja idea que albergaba sin resentimiento empezaba a volverse nítida en su cabeza” (49).


El libro cierra con el cuento que dio lugar a su título: “La salida está cerrada”. Como la mayoría, también se centra en el tema de las relaciones de pareja, sus cercanías y desencuentros. Va y viene en el tiempo, oscila entre el presente que ocupa a la protagonista y su pasado: “La noche pasa lenta. La música ya no suena. Mi espalda descansa sobre el pecho de mi tristeza más triste. Lo que empezó como un encuentro lleno de palabras e historias se ha ido convirtiendo en un silencio plagado de memoria” (75).

Mientras los personajes dialogan, entre las frases se abre el silencio. La narradora en primera persona aprovecha estas pequeñas grietas para contarnos su vida, sus motivaciones, sus dudas. Este contraste ilustra muy bien el camino que media entre la intención y el acto. Es como si nos situara entre ambos, en lo difícil e irresoluto que puede volverse hasta el más mínimo gesto: “Cree que es seductor. Y lo es, pero no por mérito propio sino porque tengo gustos raros. No tiene tanta panza, debo aceptarlo. Se me acerca y la noche del beso de hace veinticuatro años irrumpe en la habitación. Me alejo, como entonces, pero no por miedo, sino por simple capricho, para hacerle creer que no lo quiero besar” (74).

Todo es inútil, cualquier explicación se queda corta para aclarar las motivaciones, por eso, al final, el personaje concluye: “El aeropuerto está un poco más despejado. Vuelvo a pensar en esos remotos parajes de África, pero termino por registrarme con destino a Medellín. Qué caso tiene, si por más vueltas que dé, siempre llegaré al mismo punto” (75).

El tema del viaje ilustra el recorrido por la vida. Los intentos de huida o de cambio, y en suma, la definición de la ruta que ha de tomar el destino personal se sintetiza muy bien en esta historia en donde, contrario a lo que anuncia el título, el regreso no es un cierre sino una apertura. El personaje llega a la conclusión mejor: inútil correr por todas partes cuando de lo que se trata es de arriesgarse a una travesía íntima y personal para enfrentar los demonios, porque, al fin de cuentas, ellos viajan con uno.

La mención de este último tema y la forma de tratarlo es importante porque ilustra el estilo que se va

perfilando a lo largo de todo el texto: con rasgos precisos, las historias delinear las situaciones, los pequeños gestos cotidianos, las disyuntivas y los sentimientos de los personajes. Y si bien no todos los cuentos de este libro se resuelven felizmente, hecho el inventario, puede afirmarse sin dudar que vale la pena leerlo. Es siempre motivo de alegría descubrir a una escritora que sabe de las sutilezas del lenguaje y recurre al humor para expresar los más hondos y cotidianos sentimientos de los hombres; a fin de cuentas, es de estos asuntos que se ocupa la literatura. 

Emma Lucía Ardila (Colombia)




ALMA MATER
Universidad de Antioquia

Para la U. de A., el mar también existe

Noticias y análisis de actualidad permanente

Contar lo que hacemos es un deber constitucional
Conocer lo que hacemos es un derecho ciudadano

<http://almamater.udea.edu.co> • almamater@udea.edu.co

El tríptico de Pablo Montoya



Tríptico de la infamia

Pablo Montoya
Random House
Bogotá, 2014
300 p.

Jacques Le Moyne es el primero de los tres artistas retratados en el más reciente libro de Pablo Montoya, *Tríptico de la infamia*. Le Moyne acompaña la expedición francesa de Jean Ribault y René Laudonnière en su fracasado intento por colonizar lo que hoy conocemos como La Florida, sur de Estados Unidos. Es muy probable que el motivo de su viaje haya sido su trabajo como cartógrafo en la corte de Carlos IX en vez de su oficio de ilustrador. Sus ilustraciones son, en todo caso, una de las primeras representaciones occidentales de los habitantes americanos antes de la llegada de los europeos. Los ropajes, la arquitectura y las actitudes de los indígenas dibujados por Le Moyne denotan rastros de civilización, así como rituales y sistemas sociales de enigmática complejidad. Sus trazos insinúan una relación más amistosa entre colonizadores y residentes, que deja en evidencia la riqueza del encuentro entre culturas, en un momento en el cual se discutía incluso si los de aquí podían considerarse humanos. Bajo el liderazgo de Pedro Menéndez de Áviles, nombrado por Felipe II capitán general de la flota de Indias, los corsarios españoles invaden Puerto Caroline y asesinan cerca de 300 habitantes de la ciudad regentada por Laudonnière —en su mayoría protestantes franceses que emigraron en busca de un nuevo paraíso—. Los

pocos que alcanzan a huir, entre ellos Le Moyne, dejan todas sus pertenencias a la custodia católica invasora. Se trata de una experiencia de viaje que marcaría la vida de un personaje que ha despertado interés en la historia del arte solo hasta bien entrado el siglo xx, y cuyas ilustraciones sobre el Nuevo Mundo, reelaboradas mientras se dedicaba a dibujar flores y plantas para aristócratas ingleses, contribuirían a construir el imaginario conocido como la leyenda negra y blanca de la colonización española.

Con este libro, Montoya reafirma su gusto por la ficción histórica. Desde *La sed del ojo* (Eafit, 2004), el motivo histórico ha sido el móvil de sus novelas. Su primera novela se enmarca en el contexto de la Francia del Segundo Imperio en los inicios de la fotografía erótica; *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2007; Sílabas, 2014), por su parte, aborda el exilio de Ovidio en la ciudad egipcia de Tamos; *Los derrotados* (Sílabas, 2012) reflexiona sobre la vida de Francisco José de Caldas y los dilemas entre ciencia y política; *Adiós a los próceres* (Random House, 2010) hace eco de la historia oculta de criollos elevados a próceres, creando la atmósfera de una diatriba dieciochesca a la manera de Voltaire. Sus libros mezclan detalles históricos, producto de investigaciones rigurosas, con licencias creativas que se permite el autor al indagar por la sensibilidad que caracteriza a los personajes, más que por las circunstancias precisas que lo rodean. Sobre Jacques Le Moyne, por ejemplo, existen muy pocos detalles históricos confiables sobre su vida personal, lo cual no es impedimento para narrar la vida de un hombre seducido por las extrañas pinturas en el cuerpo de los indígenas, que recuerda la voz de su sabio maestro cartógrafo, observa con reservas la administración de Laudonnière, y tiene un amorío fugaz con una mucama de la expedición. Sin embargo, la ficción en las novelas de Montoya no tiene la función de hacer más atractivo el acontecimiento o de destacar los rasgos “humanos” del héroe histórico. Al interrogar el detalle histórico mediante la ficción, el autor pretende mejor rastrear lo oculto, cuestionar la historia oficial, poner en sospecha la interpretación recurrente y hacer cruces con el presente para encontrar continuidades. Este libro podría clasificarse dentro de la denominada novela histórica, de la cual el escritor es un reconocido investigador universitario (*Novela histórica en Colombia: entre la pompa y el fracaso*, Editorial Universidad de Antioquia, 2009), pero no en el sentido de servirse del pasado como un recurso para la invención, sino en su interés por problematizar al relato histórico y descubrir, mediante su

ejercicio narrativo, la matriz de fenómenos del presente, sin sacrificar con ello su intención de una aproximación sensible al pasado, propia del trabajo literario.

El artista al cual dedica la segunda parte de la novela es Françoise Dobois. La única obra conservada de Dobois es *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* donde el pintor retrata la matanza cometida por los católicos contra sus conciudadanos protestantes en París en medio de las guerras de religión del siglo *xvi*. Allí puede verse a Catalina de Médicis, madre de Carlos IX y probable autora intelectual de la violenta empresa, inspeccionando los muertos a las puertas del Louvre. Se alude al asesinato del mariscal Gaspar de Coligni, defenestrado; Coligni era líder del partido de los hugonotes, con quienes pocos días antes se había llegado a una paz transitoria. Un extraño animal enjaulado se encuentra en la parte superior derecha del cuadro. La mujer desnuda, debajo de dos hombres colgados, deja ver al parecer un hijo que sale de su vientre. Se adivina la angustia en las mujeres y hombres arrodillados implorando piedad a hombres con lanzas en las manos, quienes parecen sordos a los ruegos. Un promedio de 100 personajes en el horror de una escena entre 155 cm de largo y 94 cm de ancho. Narrado en su mayoría en primera persona, en este capítulo se percibe la voz de un artista ya maduro que se negaba a considerar como tema de su pintura la coyuntura actual o servirse de la pintura como materia de denuncia, aunque se le muestra conocedor del trabajo de Le Moyne, e intrigado por los acontecimientos ocurridos a sus hermanos protestantes al otro lado del Atlántico. Muertos su hijo y esposa, en el exilio, y con el patrocinio de un banquero protestante de Lyon, pinta una representación para conmemorar la masacre. El narrador habla entonces de su afición a los gatos y de la sensibilidad particular que le despiertan. De su amor por Ysabeu, quien muere en la trágica escena junto a su hijo. Del París que condensa el mundo y luego se ve desfigurado.

A la manera de la clásica novela histórica, el autor recrea una personalidad y revive un momento a partir de la indagación de una obra pictórica; ve en los intersticios de un cuadro y reconstruye la manera de representar al imaginar lo que no está dicho, lo que está apenas sugerido por las figuras y el detalle. Como lo hiciera Víctor Hugo con la catedral de París, Montoya habla del contexto europeo durante el periodo de la conquista española a partir de la reconstrucción de una pintura, único testimonio de una personalidad y de la barbarie de una época. Esta relación entre imagen y texto ha sido otra de las constantes del trabajo literario de Montoya. La imagen

como dispositivo para la imaginación, tanto la pintura como la fotografía, es uno de sus temas recurrentes: está en el centro de su primera novela, ronda las imágenes evocadas en *Lejos de Roma*, y se desarrolla en su colección de postales de pinturas en prosa poética en su libro *Trazos* (Editorial Universidad de Antioquia, 2008). A través de las palabras en sus perfiles no solo describe hechos y acciones sino, sobre todo, dibuja sensaciones y da trazos de las actitudes y pensamientos. Frente a los relatos de Montoya estamos como frente a una obra pictórica; por supuesto, si la metáfora es válida, estamos frente a una pintura contemporánea. No es el fresco costumbrista o la representación épica de una escena. La técnica de mosaico, familiar en sus relatos, es aplicada para brindar diferentes facetas del personaje y abordar sus diferentes dimensiones. Vemos transitar entonces la tercera persona en el primer capítulo, a la manera habitual de la novela histórica, a la primera persona en este segundo; también aparece el narrador protagonista, quien mira de afuera con una intelección propia del narrador omnisciente, y el narrador indeciso y vacilante preso de lo inmediato. El mismo escritor se ficcionaliza al mencionar sus vicisitudes en la investigación de la novela. La textura de la obra la da precisamente ese juego de perspectivas, además de la inclinación hacia el estilo poético en la descripción de las escenas, en el cual se prefiere insinuaciones a definiciones concretas.

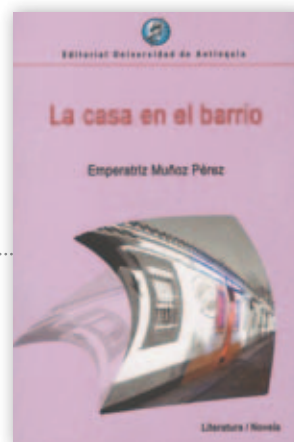
Theodor de Bry es el último de los tres artistas narrados en la obra. De Bry es conocido por las ediciones de la serie los *Grandes viajes*, en la que publica relatos sobre viajeros europeos en las nuevas tierras americanas. Sus libros se destacan por la tipografía, por la calidad de sus grabados e ilustraciones, lo cual revela una particular perfección en las nuevas técnicas de impresión, y por su popularidad, al convertirse en una de las principales fuentes de la leyenda negra y blanca de la conquista española. Sus ilustraciones de la traducción del libro de Bartolomé de las Casas *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, publicada en latín, inglés, francés y alemán en Frankfurt, su principal centro de impresión después de haber pasado una temporada en Lieja, su lugar natal, y en Londres, donde al parecer aprendió algunas técnicas, pusieron en evidencia el tratamiento cruel de los conquistadores y su codiciosa condición con los indígenas condenados al martirio de sus hostiles visitantes. El encuentro con Jacques Le Moyne en Inglaterra pareció ser definitivo para despertar su interés por las injusticias cometidas en un nuevo mundo, que le provocaba misterios y ensoñaciones como a

muchos de sus contemporáneos. El enigma rodeaba a este personaje interesado por temas ocultos y esotéricos, que publica las obras de Hans Staden, en las que cuenta sus penurias al ser apresado por una tribu indígena, o realiza veintitrés grabados sobre las acuarelas de John Wayne, cuya luz deja ver a los indígenas como si estuvieran en “un respetable parlamento de las islas británicas”. Sus dos hijos continúan una tradición que hereda de su abuelo pero que perfecciona en un recorrido por talleres de la época. Los libros editados por De Bry fueron usados por ingleses y franceses para justificar su plan colonizador y la rivalidad con los españoles en las guerras de ultramar de los siglos XVI y XVII.

Fiel a sus técnicas narrativas, Montoya nos brinda en algo más de 300 páginas, dividida en tres relatos con sus diferencias y particularidades técnicas, una obra erudita y madura que reflexiona sobre el otro imaginario de la conquista en la Europa renacentista del siglo XVI. Lleno de guiños al lector curioso y erudito, que no obstaculiza el tránsito a quienes desean sumergirse en una historia entretenida, esta obra es ante todo una meditación sobre la memoria, sobre la imposibilidad de olvidar, de dejar la barbarie atrás. El tema que articula a sus pintores es el enunciado en su título: la infamia. Un retrato de la infamia que de manera irónica pero no menos cruel fue usado para cometer otras infamias. Los tres, además, rodearon a la infamia y estuvieron cerca. La infamia no se puede borrar, tampoco se puede decir que jamás existió, o que simplemente la podemos dejar en suspenso. Frente a la tragedia, lo único que nos queda es resignificarla; de allí el papel del artista, del escritor. Así pues, medita sobre la tragedia y sobre la condición humana cuando se convierte en algo innombrable. Como en sus demás trabajos, se destaca la claridad junto a la riqueza de la expresión. El escritor configura un tejido que deja oír la voz de una literatura de autor que ha ganado una reputación importante en las letras del país. En este trabajo, Montoya confirma su obsesión por la técnica de la novela histórica y explora de nuevo sus ricas posibilidades: “Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios, de iluminar sombras, de armar pedazos de vidas y muertes que ya fueron y cuya esencia es inasible. La belleza, y siempre he ido tras ella, así sea terrible y asquerosa, así sea nefasta y condenable, así sea desmoralizadora y desvergonzada, no es más que un conjunto de fragmentos dispersos en telas, en letras, en piedras, en sonidos que tratamos de configurar en vano” (278). ■

Sergio Pérez (Colombia)

La casa en el barrio



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

Esta primera novela de la autora, cercana a las doscientas páginas, recrea la vida de una familia en un barrio pobre de Medellín, entre la década de los setenta y los ochenta, cuando la ciudad todavía no enfrentaba las violencias que hoy padece y aún era posible una convivencia tranquila con los vecinos sin necesidad de refugiarse en unidades cerradas. Y aunque estas problemáticas sociales se tocan de soslayo, pues de ellas solo se hace una breve mención en la novela, el telón de fondo sí está presente en todo momento: la vida del barrio, la pobreza de sus protagonistas, el origen campesino de los padres con sus costumbres profundamente arraigadas en las creencias religiosas y en una ética que representa el valor por excelencia, el bien máspreciado, a pesar de las carencias económicas:

El tiempo de Efraín y Estella era ese en el que solo el valor importaba. Valor para demostrar que se podía, con poco, hacer mucho; para eso estaba la intención, el deseo, y se disponía del esfuerzo físico como garantía para ser útil en la vida. [...] El resto lo aportaba la educación en la casa, la verdadera, como decía Efraín, en la que el respeto, los buenos modales, la dignidad y el proceder cristiano elevaban al hombre por encima de sus limitaciones materiales (Muñoz, 2013: 8).

Toda la historia transcurre en solo una semana. Su estructura es circular, empieza un sábado y retorna a ese mismo día para cerrarla. Sin embargo, las continuas analepsis, que van centrando la mirada en cada uno de los personajes —la mayoría de ellos femeninos—, permiten al final de la novela tener una historia completa de la vida de “los Restrepo”.

La temática gira siempre en torno a la importancia de la casa familiar. Alrededor de este tópico, y de la intención de legarla, se aglutinan y suceden todos los acontecimientos. No solo se trata, por supuesto, de la posesión material de un bien, sino del valor simbólico que significa tenerlo. En este sentido, el lugar donde se habita pasa a ser una extensión del cuerpo para cada uno de los miembros del clan, pivote en el que giran sus recuerdos, dudas y decisiones. De ahí su título *La casa en el barrio* y la pregunta que atraviesa todo el libro: ¿qué hacer con ella?, ¿qué significa su legado? Al final, la respuesta es clara: “La casita estaba llena de significado, pero para ellas no era más que un símbolo que se consumía, rodeada de edificios que la hacían ver más pequeña y sentir más fría. Sí, era un vestido viejo que había agotado su brillo” (150).

Para cumplir su propósito, la novela recurre, en primer lugar, a una introducción cuyo tono bíblico es llamativo, porque alude a una pareja primigenia cuya tarea consiste en poblar la tierra: “En el principio fueron Efraín y Estella” (7). Esta impresión se confirma en la forma como empieza el segundo párrafo, que además alude al Éxodo antes de la fundación:

Multiplicados en su descendencia, Efraín y Estella caminaron por las calles y parques de Medellín. Habitaron los espacios de otros, menudeando, de sus escasos ingresos, los arriendos de media docena de casas: primero fue en el barrio La América, después en Manrique, más adelante en Castilla, en El Obrero, en San Javier y, como preludio a la definitiva, la que fuera llamada años más tarde la casa del morro, el retorno vergonzoso a sus hogares paternos en el barrio La Floresta, cada uno por su lado, separado Efraín de Estella y de sus cinco hijos, quienes por un tiempo vivieron, arrimados, en casas ajenas. (7)

Otro recurso narrativo importante son los apuntes del padre, Efraín, quizás el único personaje masculino con algún relieve, porque Rubén, el hijo hombre, aparece solo por ratos y en general solo para apuntalar las decisiones ya tomadas por las mujeres. Estas notas se intercalan antes del inicio de algunos capítulos, y aunque su orden es más bien aleatorio, cumplen una función muy importante dentro de la novela: constituyen un punto de vista distinto al del clan femenino y es la voz del pasado, la que ayuda a recuperar la historia y a

entender la importancia que tiene la vivienda —que ya no habitan porque recibieron una herencia inesperada y lograron un ascenso social y económico importante—. Por eso, para no olvidar el origen, para saber lo que los antecedió, está el testimonio del padre.

La historia va tomando forma a través de las palabras de Efraín. Sus escritos inician cuando tiene lugar el desfalco que pone en entredicho el nombre de la familia y la crisis económica provocada por su alcoholismo. Leila, la menor de las hermanas, es quien lee estos recuerdos en contra del deseo del resto:

Y a Leila estas notas de Efraín le parecieron hermosas. Casi me pongo a llorar, le dijo a Estella cuando terminó de leerlas. Pero Leila las leyó primero sola, escondida en un rincón de la casa y sin hacer muchos comentarios porque ninguna de sus hermanas, ni Estella, querían saber lo que decían. Eso duele mucho, hija, le decía Estella, los malos momentos hay que dejarlos atrás. (10)

Gracias a estas notas la novela logra transmitir la emoción y el enorme significado que constituyó la consecución de la casa. Y dan cuenta, además, de la lucha que supone alcanzar este sueño para la mayoría de la gente en una sociedad como la nuestra:

El domingo revisamos el periódico, como todos los domingos desde que llené esa solicitud. Era un aviso grande, lleno de números chiquitos. Mirábamos a quién le habían asignado casa y ahí estaba mi número de cédula. El que la vio fue Rubén. Ganamos, papá, ganamos, dijo. Y como yo no creía, me lo señaló. Estella se puso a llorar y me abrazó. Yo también la abracé. Ahora sí nos vamos, me dijo. Solo queda esperar a que la empresa sí me preste la plata. (179)

Otro recurso importante, que ya se mencionó, es el de la analepsis. En general, toda la novela oscila entre el presente y el pasado, pero se hace más notorio en el momento de la visita a la antigua casa. Este retorno, que no es más que un viaje de reconocimiento, sirve para que finalmente todos entiendan el valor simbólico del lugar: no solo fue la oportunidad de vivir juntos, de tener un refugio permanente y seguro, sino que es, sobre todo, identidad, unión, reconocimiento y memoria. En suma, “riqueza”. Poseer este bien les evita la desintegración del núcleo familiar y les da la certeza de que, al fin, hay posibilidades de progreso económico.

Durante el trayecto en taxi primero, y en bus después, y a través de la mirada y los comentarios de los hermanos, aparece la ciudad en retrospectiva, el barrio, los vecinos y la vida de cada uno de ellos, los hijos de Efraín y Estella. Sus historias, sus amores, sus miedos, la enfermedad y la muerte. Como ya se anotó, la novela es circular, por eso el retorno es doblemente simbólico, tanto desde la forma como desde los

acontecimientos. Cuando se traza el círculo, cuando vuelven al viejo barrio en donde está la casa del morro, en realidad están recuperando el pasado para saber cómo enfrentar el presente.

De ahí, posiblemente, la intención de la autora, cuando en la introducción inicia con el tono bíblico: "En el principio fueron Efraín y Estella. Y de ellos nacieron: Rubén, Amelia, Julia, Sara y por último Leila. Más allá, con el tiempo, nacieron los nietos: Luisa, hija de Julia, y después de ella los mellizos, hijos de Rubén, que más parecían solo los hijos de Ana, su esposa" (7). Porque, así como un pueblo se funda en una tierra largamente buscada, de la misma manera, después del éxodo, esta familia funda su vida y su identidad en la casa.

Dentro del clan sobresalen las hermanas, quienes, a pesar de sus pequeñas diferencias, están unidas de manera incondicional, actúan en bloque y se apoyan unas a otras para sobrevivir. En el pasado, aparecen en compañía de la madre, que poco se diferencia de ellas, a no ser por sus consejos y por la relación con el padre y con la hermana, Greta, de quien se deja manipular. Este personaje, que al final se diluye, tiene importancia porque gracias a sus contactos el padre logra colocarse y, con su herencia, la familia logra el ascenso social y económico. Esta tía es generosa, su apoyo es incondicional, pero también es causa de molestia para los hijos por sus constantes críticas e intromisiones en los asuntos familiares:

Un castigo —decía Amelia—; ella lo castigó por el error y le daba miedo que, al ayudarlo, él volviera a hacer cosas mal hechas. Pero, ¿y eso qué tenía que ver con ella?, preguntó Leila. Culpa, afirmó Estella, ya sin asombro. Eso de la culpa de Greta lo sabía muy bien, otras veces lo había discutido con ella: No cargués con eso, Greta, no es tu culpa; fui yo quien lo aceptó. (158)

Ella es el personaje más ambiguo de todos, y con más potencial, si su presencia hubiera tenido más relieve en la novela, porque el protagonismo se lo roban las hermanas. Difícil diferenciarlas, viven juntas, se mueven casi al unísono, piensan como si se tratara de un solo cuerpo y de una sola mente, con diferentes matices, es cierto, pero muy estereotipadas. Igual pasa con Rubén. Cada uno es solo un rasgo con el que responde frente a todas las situaciones de forma previsible: Amelia es la que sabe de negocios y está empeñada en logros económicos; Julia prefiere la casa y se ocupa de los quehaceres diarios; Sara es profundamente religiosa, tímida, introvertida; Leila es la líder, la que soluciona, se entromete, pregunta, convoca y dice lo que el resto calla; Luisa, la sobrina

—hija natural de Julia—, es la rebelde; tiene actitudes de adolescente, es crítica y lucha por diferenciarse del clan; Rubén es el mutismo, una especie de satélite que acompaña a las hermanas en las decisiones importantes, pero que vive aparte, aunque siempre es solidario con la familia:

El jueves, las hermanas Restrepo tiritaban de frío, aunque estuvieran muy juntas en la cama. Amelia y Leila ocupaban la parte de arriba, Julia y Sara la parte de abajo; todas recogidas como ovillos de lana. Aunque cada una tenía su cobija, parecían estar arropadas con el mismo recuerdo. [...] Las hermanas Restrepo tenían frío. El hielo se había apoderado de sus huesos, de esos que no se ven, que sostienen el esqueleto del espíritu, dijo Leila. El frío les quedó, según ella, de la visita que hicieron a la casa del morro el día anterior. (141-142)

La trama no es intensa, la sostienen la pregunta de qué harán finalmente con la casa del morro y las pequeñas historias de los personajes. Cuando deciden dársela a Luisa, dudan. No saben cómo va a reaccionar. La verdadera hondura se logra cuando ocurre el reconocimiento grupal de la historia familiar, que confluye con la nota final de Efraín, cuando logra conseguir, al fin, la casa. Este acontecimiento permite la transformación de los personajes:

El objetivo de Leila al llevarlas se había cumplido: las Restrepo reconocieron, sin divulgarlo, que aquella casita no existía más que en sus recuerdos, en la nostalgia de los años en que ellas la habitaron. Ahora solo quedaba lo que en verdad era: un espacio para ser ocupado, para llenarse con otros sonidos, otros pasos, otras vivencias... Pero, ¿sería Luisa la indicada para hacerlo? (150)

Un ciclo de vida se cierra y otro se abre. Luisa es la nueva generación. Es ella quien recibe el legado y debe, a su vez, decidir qué hacer con él. Finalmente, ella se integra al clan, deja de luchar por diferenciarse y se funde en la argamasa que, ladrillo a ladrillo, conforma La Casa. La vida recomienza en Luisa, como una promesa, apuntalada por las tías:

Le dijeron que no era lo mismo, que la casa en ellas había cumplido su tiempo, que solo la vivirían en sus recuerdos, pero que ella, Luisa, podría hacer lo que quisiera.

—¿Y qué es lo que querés? —le preguntó Andrés.

Luisa se levantó de su rincón y abrió la puerta de la entrada [...] Se paró en la calle y miró desde afuera la casa:

—Esta es la casa de Efraín y Estella, de mi mamá, de mis tías y de Rubén, y... —se quedó callada un instante, para al fin decir—: También es mía. ¿Ves?, si la vendiera podría ser la casa de otro con su familia, pero dejaría de ser la nuestra.

Y repitió "nuestra" como si hubiera descubierto una palabra, como si se hubiera descubierto en ella:

—Nuestra, nuestra... —y entonces regresó al lado de Andrés y lo abrazó—. Soy del clan, una Restrepo como ellas, llevo sus apellidos como si fuera una hermana más [...] (195-196)

En realidad, la casa es aquí el personaje central. A la manera de un pueblo, en donde el conjunto de los habitantes y de sus miradas conforman una unidad llena de fuerza y de sentido, "el clan Restrepo" la convierte en protagonista. Allí es donde habita la familia, allí se encierran los recuerdos, las vivencias y la carga simbólica que posee. No es un objeto inamovible, es un ente que se transforma por la manera como es percibido y por las emociones contradictorias que despierta y que a su vez transforma a los personajes y les dicta el derrotero de sus vidas. La casa no es la casa, es una totalidad: es el legado, es memoria ancestral. **U**

Emma Lucía Ardila (Colombia)

Novedades



Pequeña luz
Carlos Vásquez
Pre-Textos
Valencia-España
2014
88 p.



Desde la Sala
Biblioteca Pública
Piloto
Medellín-Colombia
2014
71 p.

Desde la Sala / bpp
Nuestros Archivos * Cartografía * Fotografía * Música * Antropología y Etnografía en los contextos * La pipa del silencio * Bibliotecas universitarias * Crónica literaria * Artes plásticas * Historia * Arte visual * Bibliografía * Narrativa * Poesía



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

Experimenta

Revista de divulgación científica de la Universidad de Antioquia / Edición No. 3



HAY UNA LUZ...

Escritura
en la Pantalla

Vivian Páez
*El Desafío de la
Conservación*

Exoplanetas

Escondidos en la Luz

Caribe Sur

Desde el Aire

Encriptando la Información

5 *Nota*

- Retiro: Imagen ac
- Tiro: Número de entrega

1 *Contenido*

- Tema
- ISSN
- Autores
- Número de páginas



4 *Cabezote*

- Escudo de la Universidad de Antioquia
- Logotipo
- Fecha

2 *Creditos*

Artista invitado

3 *Imagen*

Se puede ver completa al abrir la agenda

15 *Terminación*

- Separación de colores
- Guías de corte

6 *Imágenes*

Artista invitado

7 *Número de páginas*

8 *Footer*

Mes y año

9 *Reseña*

Datos autor del artículo

10 *Logotipo*

14 *Titulos*

Helvetica67-CondensedMedium
22 puntos

13 *Autor*

Helvetica67-CondensedMedium
15 puntos

12 *Datos imagen*

Book Antiqua
8 puntos

11 *Textos*

Book Antiqua
11 puntos



En 2015, dos décadas con la Agenda Cultural Alma Máter Celebramos CAMBIANDO, para estar mucho más cerca



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"



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



Número anterior 318

- * Especial Fernando González
- * Shakespeare, "Too much of a good thing?"
- * Contra Wagner
- * Cuento: Un amor robado
- * El espacio público en el centro de Medellín
- * *The Grandmaster*: un modelo para armar

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO

por sólo \$25.000 si eres estudiante.

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

Público General \$35.000. Valor ejemplar \$10.000

www.udea.edu.co/revistaudea

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

ISSN 0120-2367

