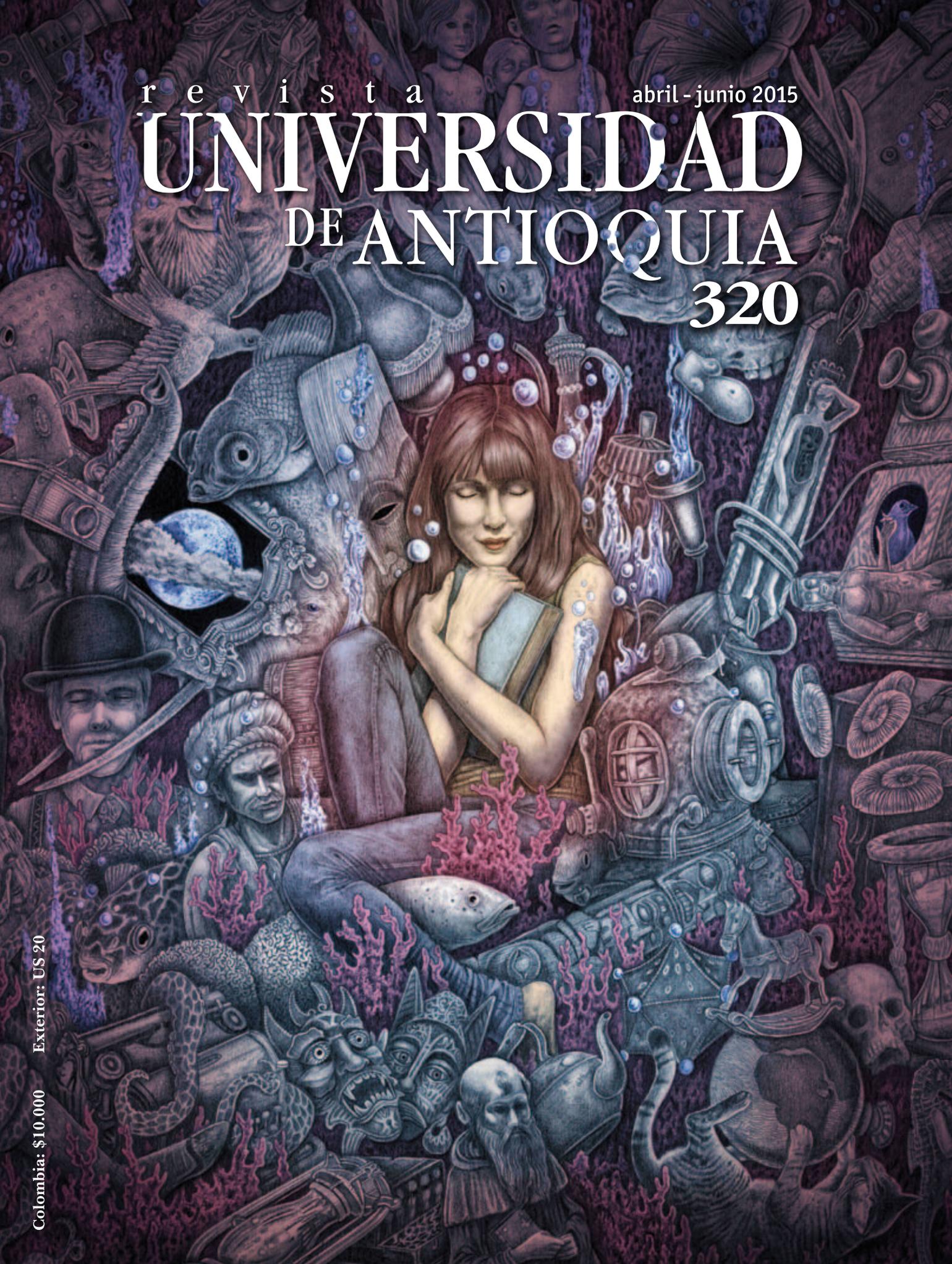


r e v i s t a

abril - junio 2015

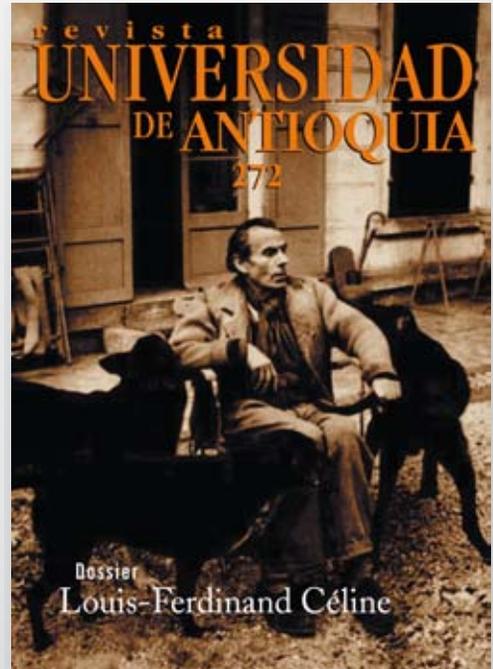
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA 320



Colombia: \$10.000 Exterior: US 20



NÚMERO 214
OCTUBRE-DICIEMBRE
1988



NÚMERO 272
ABRIL-JUNIO
2003



NÚMERO 26
SEPTIEMBRE
1938



NÚMERO 304
ABRIL-JUNIO
2011

revista
**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**



Contenido 320

ABRIL - JUNIO 2015



Tobías Divad Nauj
El Aleph (2015)

4

MINÚSCULAS



EN PREDIOS DE LA QUIMERA



16

Zuleta y la democracia liberal
Alejandro Gaviria

Ensayos

26

La mariposa como fantasma de la oruga
Efrén Giraldo

32

Las voces de Marrakesh
Julia Escobar Villegas

37

Vidas y muertes del señor T.S. Eliot
Lina María Aguirre Jaramillo

43

Entre los pulgares de Montaigne
y los dedos de Dalí
Adolfo Castañón

47

La evolución de la física
Guillermo Pineda

53

La enfermedad desconocida
de Rafael Núñez
Orlando Mejía Rivera

59

Las brujas y otros terrores nocturnos
Charles Lamb





Música

- 103 El poeta Horacio Ferrer y el tango
Jaime Jaramillo Panesso

Cuento

- 107 Entre los rieles
Cristian Romero

Arquitectura

- 113 Cartagena y Mompox:
patrimonios de la humanidad
Luis Fernando González



EL SOMBRERO DE BEUYS

Plástica

- 121 El subhéroe y la ciudad
Sol Astrid Giraldo



LA MIRADA DE ULISES

Cine

- 126 Ser Orson Wells
Juan Carlos González A.



RESEÑAS

- 132 *La espiral del alambique* de José Zuleta Ortiz
Harold Kremer
- 133 El Franco de siempre
Ángel Castaño Guzmán



Entrevista

- 64 La doble vida de Alejandro Gaviria
Ana Cristina Restrepo Jiménez

Cuento

- 76 La Cima
Tim Keppel



FRAGMENTOS A SU IMÁN

Libros

- 84 Orhan Pamuk: la novela-archivo
y la colección emocional
Efrén Giraldo
- 89 *La carroza de Bolívar: epifanía de Pasto*
Juan Carlos Orrego Arismendi
- 93 La bicicleta nuestra de cada día
Ángel Castaño Guzmán
- 96 *Lost* y su premonición del arte futuro
Campo Ricardo Burgos López
- Poesía
- 100 Monodia
Pedro Arturo Estrada





REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367

Fundador

Alfonso Mora Naranjo

Rector

Mauricio Alviar Ramírez

Vicerrector de Extensión

José Edinson Aedo Cobo

Jefe Departamento de Extensión Cultural

Oscar Roldán-Alzate

Director

Elkín Restrepo

Asistente de dirección

Janeth Posada Franco

Diseñadora

Luisa Santa

Auxiliar administrativo

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: Panamericana Formas e
Impresos S.A.S.

Calle 65 No. 95-28 Bogotá, D.C.

- Colombia

Teléfonos: 4302110 - 4300355

Fax: 2763008 - A.A.: 095557

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.

minísculas



La esencia de la escritura

ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

Cuando en sueños contemplo
tu hermosa sombra
Sombra que en sueños despierta
a la mañana durmiente
La diaria penumbra de mi amor
traicionado
Odiosa noche le presta a la forma
diluída del sueño

La estrofa anterior suena
sin duda mejor en inglés
antiguo.¹ Sin embargo,
no fue escrita por Shakespeare,
Marlowe, Milton o algún poeta
anónimo del siglo XVII. Fue
escrita hace un par de años. Y
aunque eso en sí mismo no sea
sorprendente, pues los imitadores
del Bardo de Avon sobran,
lo que sí es sorprendente es que
su autor no haya experimentado
nunca ninguna de las emociones
y sensaciones que describe; ni el
amor, ni la traición, ni siquiera
contemplar la luz de la mañana.
Y no las ha experimentado porque
no solo no es humano, sino que
no tiene ojos, ni corazón. Su
“autor” es el software Dr. Johnson,
un programa tipo Swiftkey, como
el que usamos al componer un
mensaje de texto en nuestros
celulares y que

predice cuál será la siguiente letra o expresión que utilizaremos. La diferencia es que el creador del software, J. Nathan Matias, un estudiante del Instituto Tecnológico de Massachusetts, mejoró el algoritmo que predice cuál será la siguiente expresión a partir de un análisis combinatorio de las obras de Shakespeare (inspirado en parte por los comentarios satíricos de J.M. Coetzee sobre la obra de Becket, según afirma en la página de su proyecto “Poesía estadística”).²

Y aunque esto podría tomarse como un hecho aislado, lo cierto es que no lo es. En un esclarecedor artículo publicado en el *New York Times* el 7 de marzo de 2015 titulado “Si un algoritmo escribió esto, ¿cómo lo sabría usted?”,³ Shelley Podolny afirma que gran parte de lo que leemos hoy, sobre todo noticias e información de productos, ha sido generado por software, gracias a algoritmos de escritura (o árboles lógicos de toma de decisiones) cada vez mejores. Entre otros ejemplos mencionados, la Associated Press genera más de 3.000 informes en la plataforma Automated Insights cada trimestre. Y aunque en un principio era imprescindible la corrección humana, ya no lo es. Así, un informe sobre el rendimiento de una compañía puede ser publicado un minuto después de conocerse los datos y además reducir la nómina de periodistas. Kristian Hammond, cofundador de Narrative Science, la compañía detrás de uno de los programas que “enseñan” a las computadoras a hacer informes periodísticos, estima que para 2020 el 90% de todas las noticias

que se leerán en el mundo será generado por computadora.

Pero no se trata solo de las noticias. En el artículo de Podolny se menciona a Philip M. Parker, doctor en economía por la Escuela Wharton de la Universidad de Pensilvania y profesor en el instituto francés INSEAD, quien ha desarrollado un software que ha escrito más de 200.000 libros (parte de los cuales están disponibles en Amazon) y publicado más de 1.300.000 poemas (el proyecto es escribir un poema por cada palabra presente en la lengua inglesa). Parker, quien nació disléxico según su página de Wikipedia y desarrolló una pasión por los diccionarios,⁴ usa un conjunto de programas llamado, apropiadamente, “Eve”. Su software autómatas no solo se encarga de buscar en internet y en bases de datos referencias sobre diversos temas, desde enfermedades hasta problemas técnicos, sino de redactarlos para un lector humano, simulando, según su creador, el proceso de pensamiento de alguien que escribiera sobre el tema. Y aunque los libros suelen tratar sobre temas exóticos y no suelen tener las mejores reseñas de los usuarios, justo también es decir que algunas de las iniciativas de Parker han sido útiles para muchas personas, como es el caso de programas que escriben guiones para videos para enseñar inglés de forma gratuita a través de YouTube, o que consolidan la información dispersa sobre plantas tropicales para programas de desarrollo en África, entre ellos algunos financiados por la Fundación Melinda y Bill Gates.

Existen ya también novelas producidas por software, como *Amor verdadero*,⁵ “escrita” por una computadora en tres días en San Petersburgo en 2008. Dicha novela toma la historia de los personajes centrales de *Anna Karenina*, pero la reescribe en el estilo de Murakami, a partir de un programa alimentado con la prosa de 17 escritores humanos de los siglos XIX y XX (algo que recuerda, por cierto, al cuento “El electrobardo de Trurl”, de Stanislaw Lem). Eso sí, la computadora tuvo que escribir la novela dos veces, porque la primera versión no convenció a los editores. ¿Pero a cuántos escritores humanos no les ha pasado lo mismo?

Si se asume que los programas de escritura serán una competencia para los autores humanos (y sería ingenuo pensar que una tecnología que aún está en pañales pero ya ha producido resultados sorprendentes, no lo será), el futuro económico de los escritores humanos luce aún menos prometedor de lo que ya es. Sobre todo si se tiene en cuenta que la edición está cada vez más concentrada y regida por los gustos y preferencias de un mercado transnacional. Algo especialmente notable en Latinoamérica, un continente balcanizado y en buena parte incomunicado literariamente gracias a la forma en que las editoriales transnacionales han impuesto un sistema de costos imposible de mantener para las editoriales nacionales, y donde las decisiones centrales ya ni siquiera se toman en un país hispanohablante, pues la propiedad de las grandes editoriales en español se concentra crecientemente en manos de grupos económicos

de Alemania, Estados Unidos e Inglaterra. ¿Le importará a una editorial del futuro encontrar al “próximo García Márquez” o al “siguiente Borges” cuando haya programas que escriban obras *a lo García Márquez* y *a lo Borges*? ¿Programas que además analicen el mercado y a partir de obras exitosas (por ejemplo, *Harry Potter*) escriban en una semana nuevas obras bajo esos parámetros? Quién sabe. La mayor limitante de los programas de escritura literaria es que, al menos hasta el momento, aquello que llamamos “originalidad” parece limitado, pues los programas se encargan básicamente de simular estilos humanos que han sido exitosos. Aun así, ¿no es la originalidad en un autor humano la recombinación de lo que ha leído a partir de sus propias experiencias y emociones? ¿Qué impide que llegue el momento en que el software pueda también incorporar nuevas vivencias y emociones humanas (por ejemplo, creando nuevos perfiles de personalidad gracias al análisis de comentarios en internet o de diarios íntimos)?

Pero el futuro económico de los escritores no es el futuro mismo de la literatura, a pesar de que la sociedad de mercado en que vivimos y las reseñas serviles de muchos medios nos lo quieran hacer creer así. Lo más probable es que mañana, como hoy, miles de humanos sigan escribiendo sin esperar vivir de lo que escriben e incluso sin esperanzas de alcanzar un público mayor que sus amigos, sino simplemente porque necesitan escribir y no pueden dejar de hacerlo. Y esos escritores seguirán leyendo y aprendiendo, incluso de lo producido por los

nuevos “Maestros” sintéticos. Si los humanos seguimos pensando a partir de conceptos, uno de nosotros escribirá un día un nuevo *Fausto* y otro un nuevo *Quijote*. El que alguien los lea o no, el que su obra sea apreciada o no por un público formado por los grandes mercados, es otro punto. Uno que, en esencia, tiene poco de nuevo, tanto para el escritor, como para el artista. Practicantes de disciplinas que, forzoso es admitirlo, no serían las que son si la mayoría de quienes las ejercen conocieran menos la injusticia económica en su profesión o el peso íntimo de la falta de reconocimiento. De hecho, como ilustran las vidas de tantos creadores, el mejor arte suele producirse en condición de desventaja. Y es bajo ese espíritu que quizá convenga mejor recibir a los futuros colegas digitales. Bienvenida sea la competencia. Nos obligará a los escritores, como mínimo, a reinventarnos, a preguntarnos de nuevo en qué consiste el arte que practicamos, y a buscar cuál es su esencia más allá de reordenar palabras gastadas por el uso intentando que parezca que se leen por primera vez. ■

agarlon@hotmail.com

Notas

¹ Traducción personal. El original en inglés dice: “When I in dreams behold thy fairest shade / Whose shade in dreams doth wake the sleeping morn / The daytime shadow of my love betray'd / Lends hideous night to dreaming's faded form.” (www.psfk.com/2014/01/shakespeare-machine-learning-poetry-app.html)

² <http://natematias.com/portfolio/DesignArt/Swift-SpeareStatisticalP.html>

³ http://www.nytimes.com/2015/03/08/opinion/sunday/if-an-algorithm-wrote-this-how-would-you-even-know.html?rref=homepage&_r=0

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Philip_M._Parker

⁵ <http://www.sptimes.ru/story/24786>



La Historia en historieta

IGNACIO PIEDRAHÍTA

Joe Sacco es dibujante y periodista. Publica sus reportajes en forma de cómic. Le gustan los temas signados por la tragedia de la guerra, como Bosnia y Palestina. En este último territorio estuvo durante un par de temporadas: la primera entre 1991 y 1992, y la segunda entre 2002 y 2003. De estos viajes salieron dos de sus mejores trabajos: *Palestina, en la franja de Gaza* y *Notas al pie de Gaza*. En Bosnia estuvo en 1995, presenciando el incierto proceso de vuelta a la paz de la pequeña ciudad de Gorazde, a orillas del río Drina, después de resistir varios años como uno de los enclaves musulmanes rodeados y controlados por ejércitos serbios al mando de Ratko Mladić. El título de esta última obra, *Gorazde, área de seguridad*, lleva implícita la ironía de un asentamiento supuestamente protegido por fuerzas internacionales, donde realmente las guerrillas serbias realizaban las más cruentas incursiones.

Las historietas de superhéroes acostumbraron a los lectores a que el cómic era sinónimo de ficción, pero la publicación de un libro testimonial como *Maus* por parte de Art Spiegelman a principios de los noventa quebró ese prejuicio de manera definitiva. Esta obra, que cuenta las vivencias sufridas por el padre del autor en los campos de concentración de la Alemania nazi y la posterior —y difícil— relación del padre y el hijo varias décadas después, abrió la posibilidad de que cualquier drama humano real pudiera ser tratado en profundidad a través del arte del cómic. El relato vivencial o periodístico cobra una interesante dimensión a la hora de ser representado a manera de viñetas, pues la descripción de personajes o de lugares no está destinada ya a explicar un mundo recién creado, sino a dar a conocer una realidad que intentamos imaginar a tientas a partir de las noticias, pues estas rara vez se proponen mostrar el contexto material, espacial, estético, etc., de los hechos que las generan.

La presencia de Joe Sacco como autor es explícita en sus trabajos, y agrega una nota de humor a los duros temas que trata. El periodista se dibuja a sí mismo con una boca demasiado grande y unas gafas de aumento gruesas y opacas que no le dejan ver los ojos. Y cuando sale de cuerpo entero vemos a un hombre delgado y de baja estatura, muy distante físicamente de la idea del aventurero que recorre las zonas más peligrosas del planeta. Es más, a menudo este se describe gráficamente

temblando de frío —cuando otros aguantan los rigores del invierno en los lugares aporreados por la tragedia—, o comiendo a dos carrillos —cuando los demás ayunan voluntariamente ante el ofrecimiento de un alimento que no abunda—. Esta representación de sí mismo es la base de la construcción de un punto de vista narrativo que aspira al rigor de lo visto y visitado, aunque no a la objetividad.

Aunque para este autor el dibujo fue su elemento desde niño, una experiencia en el periódico del colegio lo llevó a estudiar la carrera de periodismo. Encontró las clases interesantes y se graduó rápidamente, pero pronto se decepcionó. Dice que no encontraba un espacio ni la manera de escribir cosas que realmente pudieran hacer vibrar al lector. Desencantado de la vida decidió viajar a Malta, la isla mediterránea donde nació, para dedicarse a hacer lo que realmente le gustaba: dibujar cómics. En esta especie de ostracismo voluntario Joe Sacco trabajó sin sentirse intimidado, y aprovechó para ganar seguridad antes de volver a los Estados Unidos a fundar su propia revista: *Portland Permanent Press*, que salió al público durante quince números. Allí puso el dibujo al servicio de la sátira política.

A finales de la década de los ochenta Joe Sacco renunció a su trabajo como dibujante en Los Ángeles y se fue de viaje. Recorrió Europa y se estableció dos años en Berlín, mientras contaba su experiencia en historietas propias y trabajaba como diseñador de carátulas de discos y de pósters de conciertos.

A finales de 1991 y comienzos de 1992 emprendió un recorrido por Israel y Palestina, y después regresó a instalarse en Portland, Oregon, donde decidió dedicarse de lleno a poner esta última experiencia en un libro acerca del conflicto entre musulmanes y judíos. De ahí nació *Palestina, en la franja de Gaza*. Habiendo encontrado esa “manera” que venía buscando desde que era periodista recién graduado, Joe Sacco planeó sus viajes a Bosnia y más tarde de nuevo a Palestina con el objetivo de mostrarle al mundo el punto de vista de aquel que ha sido vejado en la refriega de la guerra deshumanizada.

Tanto en Palestina como en Bosnia, Joe Sacco toma el lado del pueblo que ha tenido menos recursos para defenderse. Su interés no es presentar un escenario imparcial de un conflicto, sino las causas y el contexto de una tragedia humana ocasionada por una guerra desigual. O, como él mismo dice, citando a Robert Fisk, intenta ser “neutral y objetivo en favor de los que sufren”.

En *Notas al pie de Gaza*, su último gran trabajo, Joe Sacco decidió dar un paso arriesgado al tratar un tema histórico: las masacres en las ciudades de Khan Younis y Rafah por parte de los ejércitos israelitas en su invasión a Gaza en 1956. Reconstruir una situación del pasado le significó un trabajo aún mayor, pues no solo los documentos oficiales eran escasos y ambiguos, sino que los testimonios fueron aportados por ancianos cuya memoria estaba contaminada con un panorama

de tragedia continuado desde entonces, muy propicio para la reelaboración de los recuerdos dolorosos. De ahí esa parte del título de “notas al pie [de página]”, refiriéndose a esos momentos de la historia que van saliendo del cuerpo central del recuento oficial, sea por lejanía en el tiempo o por “exceso de nueva historia”, pero cuya importancia puede ser fundamental para entender el presente.

Las tres obras mencionadas no son los únicos trabajos de este periodista dibujante que muchos califican como único en su género, pero sí quizá los más profundos y estremecedores. Además de tener la sensación de comprender la raíz y los móviles de un conflicto, el lector tiene la oportunidad de sentir compasión —no en términos de lástima, sino de ponerse en la situación del otro— por el grupo más afectado por la tragedia de la guerra, además de penetrar en su mundo a partir del dibujo, una experiencia que se enraíza en la imaginación de una manera diferente y complementaria a la narrativa tradicional, compuesta únicamente de palabras. ■

agromena@gmail.com



La niña, el dibujo y el sonajero

PALOMA PÉREZ

En cuanto cumplió los tres años, mi nieta tuvo que someterse por segunda vez, y a sangre fría, a un procedimiento médico de diagnóstico llamado cistografía. Todo el año habíamos anticipado con temor ese momento. La cita era el lunes a la una de la tarde. Por la mañana mi hija me llamó llorando; le dije que debía estar muy convencida de la bondad terapéutica del examen para que le transmitiera seguridad. Mientras tanto, yo no dejaba de hablar con mi abuela muerta, pidiéndole que protegiera a mi monita, así como ella me había protegido.

Al fin supimos que durante el procedimiento la niña había estado consciente de la situación y que “había sido fuerte”. El defecto congénito, un reflujo *vesicoureteral*, había cedido pero todavía no se curaba; al cumplir los cinco, habría de repetirse la tortura. Esa noche se despertó llamando a su papá y se volvió a dormir con él. La noche siguiente volvió a despertarse,

pero esta vez con un llanto profundo y sentido. Deambuló por la casa sin que nada la pudiera consolar. Los padres debieron limitarse a acompañarla hasta que se durmió rendida, llorando aún. Era evidente que la niña estaba afectada. El miércoles por la tarde no pudo ir a la clase de música porque le harían un análisis de sangre; pero después iría a una fiesta de cumpleaños y suponíamos que esto la distraería.

A las siete de la noche, inesperadamente sonó el timbre de mi casa. Eran ella y la mamá. Se veía muy compungida. En silencio, me tendió los brazos y, cuando la cargué, soltó el peso de su cuerpo sobre mi pecho. No había logrado integrarse a la celebración y quería dormir con su abuela. Se negó a despedirse de la mamá, pese al fuerte apego que siente por ella y a que la prefiere a todos. Ya resultaba extraño que hubiera querido venir, pero lo interpreté como un reproche a la “complicidad” de los padres con quienes le habían infligido dolor. Ida mi hija, di un paseo largo por el patio con la niña en brazos. Luego, a la pregunta de si quería ver el juego nuevo que le tenía, su cuerpo empezó a recuperar el tono.

Cenamos jugando sobre la barra de la cocina y siguió tranquila hasta que quise quitarle la camiseta para ponerle el pijama. Hizo repulsa y me señaló el lugar del bracito donde la habían chuzado para sacarle sangre. Acudí a *Pedro y el lobo* para terminar de ponerle ropa limpia y fresca. Así durmió plácida toda la noche en la camita de al lado. Al otro día, sacó de su mochila un tarrito metálico lleno de

dulces que le habían dado en la fiesta del día anterior, sonoro como un cascabel. Luego me condujo hacia el tablero, y dibujó con tiza un círculo grande, dentro del cual representó con pequeñas espirales todos los elementos de una cara humana y también las extremidades.

Lo más sorprendente fue lo que vino después: una vez concluido el dibujo, tomó el sonajero con la mano derecha sobre la palma, lo proyectó hacia el dibujo y empezó a agitarlo lenta y rítmicamente, a la vez que, con el índice izquierdo, repasaba cada una de las líneas que acababa de dibujar. En silencio y muy concentrada, pasó el dedo por todas las líneas, a la vez que producía sonidos. Terminada la ceremonia, retomó su rutina de juegos y al atardecer regresó alegre a sus papás y a su casa. Siguió durmiendo bien y no volvió a mencionar los hechos que la atormentaron.

Creo que el deseo de observar a un recién nacido es universal e incontenible. Yo contemplaba a mi nieta sin cansarme; veía en ella una criatura venida del limbo del que provenimos; un ser sagrado, testigo y pedazo de infinito; portador hermético de las claves del secreto de la vida y la muerte. Esta contemplación en nada resuelve nuestra angustia frente a la ignorancia fundamental pero, aun así, consuela. También me he fascinado viendo a la niña crecer, sus fantasías y sus aprendizajes, pero presenciar este ritual extraordinario fue algo nunca vivido ni sospechado.

Imagino una especie de fontanela psíquica que conecta a los

humanos con la memoria ancestral, fuente de un conocimiento que no pasa por el aprendizaje ni la experiencia. La pequeña trasladó su ser al dibujo y se puso en el lugar del que observa su ser para organizar, por el camino de la imagen, las energías emocionales alteradas por los sucesos traumáticos. Para los chamanes el conocimiento no aparece como una visión, sino como una percepción auditiva, una “luz auricular”. Así, el sonajero encierra la síntesis de los sonidos; tiene diversos registros y puede imitar el viento, el agua, la voz.

Hoy, un año después, observo a la niña danzar. Tan pequeña, tan frágil. Y pensar que con una tiza y un tarrito de confites fue capaz de encarrilar unos espíritus desordenados. ■

sastreperez@gmail.com

Profesora de la
Universidad de Antioquia



Una bruja, un gato y un búho, dibujos de un travesti

ÁLVARO VÉLEZ

Esé día Búho cumplió años y sus amigos, después de hacerle un mal comentario, decidieron resarcir su afrenta regalándole un cigarrillo de marihuana e invitándolo a lo que sería su segundo regalo de cumpleaños: toda una sorpresa. En medio de un mal vuelo montaron a Búho en un automóvil y lo llevaron donde su amigo común Warewolf Jones. En casa, los tres amigos, la bruja, el gato y Warewolf Jones, decidieron mostrarle su segundo regalo sorpresa a Búho: lo condujeron a una habitación vacía y, al someterlo, decidieron sodomizarlo. Después de un rato de vejación, Búho logró liberarse de sus amigos y estos celebraron, al unísono, el maravilloso regalo sorpresa que le habían dado. Como era de esperarse, días después, Búho se sentía muy mal, ultrajado, manchado, por eso la bruja y el gato decidieron alegrarlo regalándole un juego de video y una bolsa con marihuana; al final Búho

revista
**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**



www.udea.edu.co/
revistaudea



/revistaudea



@revistaudea

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO



revistaudea@udea.edu.co

sintió que esos eran sus verdaderos amigos.

Historias como estas aparecen en el libro de cómics *Hechizo total* (Ed. Fulgencio Pimentel, 2014), de Simon Hanselmann. Se trata de una serie de situaciones que, en su mayoría, involucran a tres amigos que viven juntos: una bruja, llamada Megg, el gato Mogg y Búho. Pero su relación es un poco más particular pues casi todo el tiempo se la pasan intoxicados de alcohol, marihuana, metanfetaminas y, quizás, porque no parece muy claro, de crack. Hay pipas y botellas por todos lados de la casa, además de un caldero donde Megg también parece mezclar drogas. Es una típica casa de yonquis.

A pesar de lo que se pueda pensar, *Hechizo total* no es un libro pesado, denso o depresivo; todo lo contrario, se trata de una serie de historietas frescas, con algunos pases de absurdo, de nihilismo, pero sobre todo muy divertidas e hilarantes. Las aventuras de estos tres, sumadas a las apariciones esporádicas del mago Mike y del casi im-potable Warewolf Jones, son en muchos casos para reír a carcajadas (bueno, eso como siempre depende de los prejuicios que cargue a costas el lector). Megg y el gato Mogg son novios, y casi todo, incluso drogarse, lo hacen juntos. Búho, en cambio, siempre trata de corregir el rumbo de su vida, de dejar las drogas, de enderezarse, de conseguir un trabajo y una relación amorosa estable, pero todo parece torcerse y volver por el camino malo de la vida. Gran parte de las recaídas de Búho son causadas por

sus amigos Megg y Mogg que, en parte, quieren burlarse de él y, por otro lado, no quieren que los abandone, o que abandone la vida de esta casi perfecta relación de trío de yonquis. Ese ir y venir de Búho, entre el buen camino y el tortuoso mundo de las drogas es parte del *leitmotiv* de *Hechizo total*. Búho es, en muchos casos, el muñeco de prueba de bromas pesadas de sus dos amigos.

Pero, aún más, *Hechizo total* es un libro que habla sobre la amistad, no importa en qué circunstancias se dé o bajo qué tipo de características. Megg, Mogg y Búho mantienen una relación férrea de amistad que los une en las aventuras, en la aburrida cotidianidad y en el consumo de drogas. Uno podría decir que el dibujo de Hanselmann refuerza esa cualidad especial en las historias de *Hechizo total*, pues sus cómics están dibujados de una forma naíf, con un trazo sencillo y, en algunas ocasiones, con un coloreado básico en donde abundan los colores planos y primarios. Eso sí, también vemos una fuerte presencia de un verde amarillo en el rostro de Megg y en las sustancias que consumen, que hace de este tono de color un distintivo estético del libro.

La vida del autor de *Hechizo total* es también muy particular. Simon Hanselmann (Launceston, Australia, 1981) viene de una familia descompuesta: su madre es una adicta a la heroína; criado por su abuela, vivió en medio del mundo del desempleo, la pobreza y las drogas en Launceston, una población con los más altos índices de criminalidad en Australia.

Así que Hanselmann ha hecho lo de muchos autores, retratar su propio mundo, en donde se crio y lo que tiene alrededor. Una particularidad más hace que Hanselmann se destaque, pues es travesti, así que casi siempre se le puede ver en fotografías muy a gusto con sus vestidos de mujer. Incluso algunos han visto en esta actitud y en la existencia de la bruja Megg un álter ego del mismo autor.

Hechizo total es una obra que muchos pueden considerar transgresora, fuera de lo políticamente correcto, que son características de algunas historietas que ya hemos visto antes en otros autores —en especial, los del llamado cómic underground norteamericano, de las décadas del sesenta y setenta, en particular figuras como Robert Crumb—. Pero Simon Hanselmann lo trae renovado, con nuevos giros que hacen, o vuelven a hacer reír y a divertir. Se siente un aire fresco en las obras de Hanselmann, sobre todo en estos últimos tiempos en los que la historieta, y en especial el formato de novela gráfica, ha tomado un tono tan adusto y serio (tan “adulto”, pensarán otros). *Hechizo total* nos recuerda que la historieta también es para reírnos, para sentir que cometemos alguna afrenta por leer algo que parece inmoral, impúdico, escabroso, prohibido. ■

truchafrita@gmail.com





Periodismo literario versus literatura

LUIS FERNANDO AFANADOR

Yo crecí con la idea de que el periodismo era una escala previa a la literatura. Y cómo no pensarlos si Hemingway y García Márquez habían sido periodistas para aprender a ser escritores. Si Zavalita, el protagonista de *Conversación en la catedral*, la novela que más me había impresionado del Boom, se volvió un escritor frustrado porque el periodismo lo jodió para siempre. Un género menor, muy útil, aunque peligroso: el prometedor Álvaro Cepeda Samudio también quedó atrapado en sus redes.

El periodismo: una manera más honrosa de ganarse la vida antes de convertirse en escritor. Mejor que el derecho —¡qué horror!— que lo volvía a uno pomposo y grandilocuente o que una carrera de ciencias sociales, el camino más seguro para convertirse en teórico y alejarse aún más de la literatura. Así lo veíamos y así nos lo ratificaban los periodistas que escribían en sus ratos libres y los profesores que nunca escribían.

¿Qué cambió esa percepción desfavorable? Sin duda, *A sangre fría* de Truman Capote, y luego, *El secreto de Joe Gould* de Joseph Mitchell, *La guerra del fútbol* de Richard Kapuscinski y las crónicas de *El periodismo canalla* de Tom Wolfe. El buen periodismo, o el periodismo literario, como se lo llamó después, no tenía nada que envidiarle a la literatura. Esa fue la revelación, el dato básico, que por supuesto no acaba el dilema porque, como lo dice Juan Villoro, “la vida está hecha de malentendidos: los solteros y los casados se envidian por razones tristemente imaginarias. Lo mismo ocurre con los escritores y los periodistas”.

La polémica —o el malentendido— no acaba. Hace poco, un renombrado cronista me confesaba —“explicación no pedida...”— la superioridad artística de la literatura sobre la crónica. ¿Era simplemente un soltero que envidiaba a un casado? Para Leila Guerriero, una de las más reconocidas cronistas contemporáneas, sin duda lo es: “No creo en crónicas que no tengan fe en lo que son: una obra de arte”. Tomás Eloy Martínez, periodista y escritor, autor de *Santa Evita*, una novela que narra los hechos ficticios como reales y los hechos reales como ficticios, suscribe la misma idea: “Antes, los periodistas de alma soñaban con escribir aunque fuera solo una novela en la vida; ahora, los novelistas de alma sueñan con escribir un reportaje o una crónica tan inolvidables como una bella novela”.

No me cabe duda de que la crónica, género que amo y en el que he incursionado, puede

llegar a ser arte. Por cierto, creo que en América Latina, en los últimos años, los cronistas han subido de estatus. Se les reconoce y se les invita a festivales literarios y a conversatorios en calidad de autores. En el sube y baja histórico que son los géneros literarios, el prestigio de la crónica tiende al alza. Sin embargo, la confesión de aquel renombrado cronista me quedó sonando: sin desconocer que la crónica es un arte, ¿resulta inferior a la literatura? Es difícil responder eso, pero vale la pena intentarlo.

Si enfocamos la disyuntiva desde el punto de vista formal, no hay diferencias: una crónica bien escrita no tiene nada que envidiarle a un cuento, un poema, una novela o un ensayo. La crónica —y ese fue su gran paso adelante— logró apropiarse de las técnicas literarias. ¿De cuáles? De todas, de las que necesita una historia o un personaje para contarse mejor. No hay fórmula para escribir una narración, la técnica, lo que llamamos técnica, es una solución formal a un problema concreto. Los cronistas trabajan de la misma manera que los escritores: palabra a palabra y viendo al lenguaje como un objeto.

El problema surge cuando aparece la verdadera frontera que separa al periodismo literario de la literatura: la imaginación. El periodismo no puede inventar, es esclavo de los hechos; la literatura, en cambio, no. Por eso se habla ahora, con más rigor, de ficción y literatura de no ficción. Y, ahí sí, empezamos a ver diferencias notables. La literatura no tiene límites

mientras que el periodismo literario se encuentra limitado. La realidad también incluye la fantasía, los sueños, y los seres humanos son a la vez lo que son y lo que quisieran ser (a veces, en un alto porcentaje, son más lo que quisieran ser). “Hay muchas más cosas entre el cielo y la tierra de lo que imagina tu filosofía”, le dice Hamlet a Horacio.

La literatura es más, simplemente, porque abarca más. Recuerdo las excelentes crónicas —de Juan José Hoyos y Alberto Salcedo— que he leído sobre las masacres en Colombia y las comparo con una obra de teatro, *Labio de liebre*, de Fabio Rubiano, que vi recientemente y cuyo tema es también una masacre. En las crónicas, los muertos se han quedado muertos, y los mutilados, mutilados. En la ficción, en cambio, los muertos han regresado de la muerte para burlarse de ellos mismos y del paramilitar que los mandó matar. Han regresado, con sus animales y su paisaje tropical, a la confortable casa por cárcel de un país donde cae la nieve. Nos reímos cuando deberíamos llorar. Hay simultaneidad de tiempos y de espacios, diálogo entre muertos y vivos, situaciones imposibles pero creíbles. ¿Es superior artísticamente la ficción a las crónicas? No lo sé, ambas me han hecho reflexionar aunque la experiencia de la obra de ficción ha sido más honda, más completa. Y me ha dado más realidad. ■

afanadorluis@outlook.com



La duración de Dios

LUIS FERNANDO MEJÍA

*Aquí no estaré yo,
que seré parte del olvido
que es la tenue sustancia
de que está hecho el universo.*

Jorge Luis Borges

Algunos racionalistas puros esperan, sin afanes, que la ciencia descubra más y más leyes del universo para que el ser humano abandone la idea de Dios. Piensan que muchos fenómenos de la naturaleza dejarán de ser un misterio, lo cual permitirá expedir un certificado de clara e incuestionable explicación. Dios, que todo lo entiende, sería desplazado por las luces de la inteligencia, provenientes de genios como el astrofísico Stephen Hawking.

Sin embargo, el asunto no parece tan sencillo. Dios no sirve exclusivamente para poblar vacíos cognoscitivos, es también un refugio y una trinchera para defenderse el bípedo humano del bípedo humano.

Así, entonces, Dios presenta muchos usos, además de servir para explicar lo inexplicable. Es bastante útil para consolar, para

engañar, para manipular, para sosegar, para amenazar, para castigar y para soñar con la felicidad eterna.

Es probable que se acelere y mejore el conocimiento del universo pero esto no significa que avance al mismo ritmo el conocimiento y el mejoramiento del ser humano. ¿Cuántos miles de años se requerirán para eliminar el egoísmo básico de los nacidos de mujer? ¿Cuándo se descubrirá o inventará un método que elimine la mezquindad humana, madre de todo tipo de corrupción?

Se universaliza, por ejemplo, la corrupción, haciéndose visible en los que ostentan algún poder, sin que nadie esté exento de ella, solo que poco ruido público irradian los deslices de los modestos y anónimos ciudadanos, con sus faltas éticas menores a la espera de la ocasión para realizar infracciones éticas superiores. ¿Sí será cierto aquello de que los buenos somos la mayoría? ¿Hasta cuándo nos seguiremos idealizando?

Unos resisten la falta de escrúpulos de un poderoso dirigente político, social, religioso o económico; y otros apenas son conscientes de la malicia de su humilde vecino. Pero todos son víctimas o victimarios de un despojo o de una ruindad. Jorge Luis Borges se refiere a “este mundo tan lleno de errores, tan lleno de horror, tan lleno de pecados, tan lleno de dolor físico, tan lleno de sentimientos de culpa, tan lleno de crímenes”. La ciencia con sus razones sigue avanzando pero los males registrados por el poeta se perpetúan y hasta se avivan.

Dios no se irá todavía mientras el ser humano sea una amenaza para el ser humano. El presbítero Tomás de Kempis en el siglo xv lo advertía al predicar que “cada vez que me aventuro entre los hombres, regreso menos humano”. En el mismo tono, Hobbes en el siglo xvii y Schopenhauer en el siglo xix popularizaron el aforismo de que “el hombre es un lobo para el hombre”, y Sartre remató en el siglo pasado con la célebre frase de que “el infierno es el otro”. Con tanta agresividad y tanto miedo hace falta Dios para contener, proteger y consolar.

Los marxistas aseguran que el bípedo humano creó a Dios y no viceversa, pero eso no significa que Dios no exista en la cotidianidad de los hombres y las mujeres, pues persiste un impulso religioso feroz, casi que universal. Quedan como ateos los recién nacidos y un pequeño e invisible grupo que sin la presencia y ayuda de Dios vive en alegría.

Dios no se puede ir todavía. Falta que el ejemplar humano supere la etapa de la razón para que comprenda a plenitud el origen del universo. Falta evolucionar a una fase superior, más allá de la inteligencia, para entender el truco mágico que hay detrás de la vida.

Sin embargo, ¿cómo superar la época en la que el ser humano es un lobo para el ser humano? Parece impensable, por el momento, la aparición de hombres y mujeres magníficos que no sientan ni generen angustias, seres sin pequeñas o grandes vilezas. La ciencia conocida, poco o nada ha hecho

al respecto. Los experimentos sociales impulsados desde la llamada dictadura del proletariado o desde el reino del mercado o desde las oraciones de todas las creencias religiosas han fracasado. Las teorías y sus seguidores siguen vivos, pero dando tumbos como sonámbulos, sin que surja el ansiado “hombre nuevo” previsto por variadas doctrinas que han concluido en simples utopías o en recetas ingenuas plasmadas en incontables libros de autoayuda, que no evitan que los humanos sigan inhumanos.

Parece, entonces, natural un refugio divino para esquivar los sistemáticos actos inhumanos, para sobrellevar la tempestad de la vida. Dios es infinito para los creyentes, aunque sería mejor afirmar que su duración no está prevista, mientras se consume como un remedio contra los horrores de nuestro pequeño y extraviado mundo.

Para la criatura humana, frágil y solitaria, Dios es una buena compañía, donde no se cumple aquello de “dime con quién andas y te diré quién eres”. ■

luis.mejia@udea.edu.co



Saborear texturas. Una travesía por los sentidos

¿Qué ritmos esperan por mi paladar más allá de la frontera?

CARLOS ANDRÉS SALAZAR MARTÍNEZ

Quiero hablar de los sentidos y, como tal vez a los lectores también se les conquiste por el estómago, comenzaré por el del gusto. Porque es que ahora, luego de años de comer muy cerca de casa, puedo decir que esa comida con la que crecemos termina adquiriendo una monotonía severa. Su presencia impone una cadencia rutinaria de la que no somos conscientes hasta que aparecen nuevos ritmos. El primero de ellos —uno vertiginoso e impredecible— fue, para mí, la comida santandereana; sus platos parecen estar en otra escala musical, una para la que mi gusto, quizás, se había estado preparando. Una que valía la pena escuchar. En el momento en que una extraña cebollita ocañera liberó su sabor en un temperamental pequeño trozo de carne oreada, se produjo una explosión

en la que el aburrimiento había terminado. Era como si Paco de Lucía interpretara acordes para que mis papilas gustativas se sintieran invitadas a una eufórica e inesperada fiesta.

La poderosa habilidad que tenemos los seres humanos para interpretar la realidad a través de los sentidos, y la aún más curiosa capacidad de estos para mezclarse con otros, queda también ilustrada en una película infantil. Para poder resolver el asunto de enseñar a los espectadores qué sensaciones deberían venir a nuestro paladar ante algún modesto gesto de los protagonistas, los realizadores de Pixar decidieron utilizar explosiones multicolores. En *Ratatouille*, al encontrarse con su hermano —un insaciable devorador de basura— Remy quiere hacerle entender que comer es más que una simple ingesta de alimentos. Que aquello de comer, más allá de buscar satisfacer una necesidad fisiológica, implica gozarse las proezas de las que es capaz nuestro sentido del gusto y, tal vez con ello, atreverse a disfrutar el vínculo que tiene con todos los demás sentidos. Es así como, en la escena, cada alimento y cada mordisco imponen al espectador la presencia de unas impredecibles burbujas de colores que cambian de forma y de tono en la medida en que el hermano de Remy entiende la propuesta.

La posibilidad de relacionar el sabor de las comidas con la música, los movimientos o los colores plantea un juego del que tanto artistas, en general, como poetas, en particular, han sabido sacar provecho. Qué otra cosa

es una metáfora que la posibilidad de mezclar en una frase dos sentidos. Para algunos, de hecho, es mucho más simple de lo que parece, su cerebro mismo tiene la capacidad de descubrir relaciones insospechadas entre las sensaciones que producen texturas, sonidos, sabores, colores, olores y procesarlas a través de un sentido que no es el encargado de ello. Personas que tienen la capacidad de saborear sonidos, de oler colores, de ver olores, de olfatear texturas —solo como por exagerar—.

Aunque todos, de una u otra forma, somos sinestésicos. Es popular ya el ejercicio que retoma el neurocientífico estadounidense David Eagleman para demostrarlo: un ejemplo en el que pronunciar palabras como Kiki y Buba revelan desde texturas hasta distribuciones geométricas.

Vilayanur Ramachandran, neurobiólogo, en una de sus charlas TED, reconoce a Francis Galton como el descubridor de la sinestesia. Resalta también que investigaciones recientes permiten determinar que es justo en la región conocida como la circunvolución fusiforme donde se producen en algunos inusuales casos conexiones que generan sinestesias color-tono o color-número. Memorizar tantas cifras decimales del número pi como veinte mil, incluso más, es solo proeza para personas en las que los números llegan a su conciencia como colores y no como símbolos.

La sinestesia es resultado de un gen que irrumpe en la distribución habitual de ciertas regiones del cerebro.

Aproximadamente 2% de la población mundial tiene alguno de los cerca de 65 tipos de sinestesia reportados. Sin embargo, eso no impide que el resto de los mortales tengamos la capacidad de comprender no solo alguna genialidad, sino también producir abstracciones, metáforas y con ello darse la oportunidad de encontrar nuevos campos de sentido. La prueba más fiel de todo esto es que aún nos maravillamos con la poesía y sus formas. Somos capaces de estremecernos con alguna astuta y, por demás, cada vez más escasa metáfora o figura retórica. ¿Cuál será el poeta que nos sorprenda cuando sea imposible renovarlas?

Respecto a los sentidos hay una literatura que los prefigura y una ciencia que intenta entenderlos. Proust propone, con esa curiosa suspicacia que le es propia, qué pasaría si tuviéramos unos sentidos mucho más sensibles, qué extraña realidad nos depararía haber sido seres de otro planeta:

Aunque dispusiéramos de alas y otro aparato respiratorio que nos permitiesen atravesar la inmensidad, no nos servirían de nada, pues, si fuéramos a Marte y a Venus conservando los mismos sentidos, revestirían con el mismo aspecto que las cosas de la Tierra todo lo que pudiéramos ver. El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, con otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es. (Proust, 2006: 266)

Ese solo fragmento abre una discusión respecto a la cual lo único que puedo hacer es extenderla. Solucionar este debate dependerá de que la filosofía y la neurobiología quieran entenderse. Solo me es permitido mostrarles la puerta. Dice también Proust que ciertos pensadores materialistas, sin estar de acuerdo con ellos, se imaginan que el hombre sería más feliz y capaz de una poesía más alta, si sus ojos pudieran ver más colores, las ventanas de su nariz conocer más perfumes. Fue obvio, incluso para Proust, que esa afirmación no tenía sustento alguno. Aunque, por el momento que está atravesando la ciencia, quizás encontremos lugares más altos para poner nuestra felicidad o lugares mucho más bajos para poner nuestra tristeza. Tal vez no hubiera sido necesario provenir de otro planeta para tener otro tipo de sentidos. Qué clase de poesía nos depararía poder tener la sensibilidad de criaturas como los murciélagos, las palomas, las abejas. Qué hubiera pasado si, en medio de esos caprichosos caminos de la evolución, nuestra audición fuera tan sensible como un sonar, si pudiéramos percibir los campos magnéticos para determinar el rumbo como una

brújula, si viéramos el mundo en infrarrojo como *Depredador*. Quizás, como responde Eduard Punset a Galileo —que tuvo una inquietud muy parecida a la de Proust—, tendríamos otra matemática, esa otra forma en que hacemos poesía con la naturaleza:

[...] las matemáticas que hemos inventado se adaptan a nuestra percepción del universo, lleno de líneas rectas, perfiles precisos, bordes —al astrónomo Mario Livio, gestor del telescopio *Hubble* durante muchos años, le gustaba decir que si hubiésemos tenido visión infrarroja y, consecuentemente, borrosa, hubiésemos inventado unas matemáticas distintas a las euclidianas. (Punset, 2005:91)

En la actualidad, los avances de las matemáticas nos han permitido ver el universo desde otras perspectivas, considerando otras texturas y formas. Matemáticas que exigen otro tipo de intuiciones. Eso demuestra, tal vez, que no hubiera sido necesario nacer en otro lugar del cosmos. Pero qué sensibilidad es necesaria más allá del *horizonte de sucesos*.

De otro lado, en el mundo no todos tenemos las

mismas capacidades sensoriales. Investigadores del Instituto de Investigación Biomédica de Bellvitge - IDIBELL han encontrado que, de hecho, y gracias a técnicas de imágenes de resonancia magnética, en una de cada veinte personas la música no motiva ninguna reacción fisiológica. Más claros son los ejemplos de personas, cercanas a nosotros, que no poseen sentido del olfato, del gusto o que no pueden reconocer colores. Un fenómeno muy parecido a ese no poder entender con precisión ciertos versos o que la mayoría sean realmente malos para comprender las matemáticas. La sensibilidad es un factor clave para que el otro tronco del conocimiento humano funcione. Y solo como para que se entienda ese asunto del *tronco*, según Kant hay dos troncos del conocimiento humano, que proceden acaso de cierta raíz común, pero desconocida para nosotros: la *sensibilidad* y el *entendimiento*; por la primera, *se nos dan los objetos*; por la segunda, *los pensamos*. ■

casalazar@gmail.com

Bibliografía

Proust, Marcel (2006). *La prisionera*. Barcelona: DeBolsillo.
Punset, Eduardo (2005). *El viaje a la felicidad*. Barcelona: Ediciones Destino.



Fotografía Diego González

El 31 de marzo murió en Bogotá el distinguido jurista, político y pensador colombiano, doctor Carlos Gaviria Díaz, amigo y colaborador de nuestra Revista.

ZULETA Y LA DEMOCRACIA LIBERAL

Conferencia dictada por el doctor Alejandro Gaviria, durante el evento de presentación del número 319 de la *Revista Universidad de Antioquia*, el 26 de marzo de 2015.

ALEJANDRO
GAVIRIA

Quiero comenzar con algunas aclaraciones, con unas cuantas salvedades. Esta no es la disquisición de un experto en filosofía política. Tampoco de un especialista en Estanislao Zuleta. Es la reflexión de un funcionario que ha sacado las ideas de Zuleta de las aulas y los claustros para llevarlas a los salones del Congreso, a las salas de juntas y a los despachos públicos. De allí el tono más personal. Si se quiere intimista.

Creo en el mundo de las ideas. Con el tiempo las ideas determinan el rumbo del cambio social. Pero también inciden, directa o indirectamente, sobre las decisiones de la coyuntura. Creo, en particular, que los funcionarios con una visión bien formada, más o menos definida, del cambio social pueden tomar mejores decisiones.

No soy un experto zuletista, ya lo dije. Pero sí un practicante consuetudinario de su doctrina, un utilitarista de sus ideas. Leí por primera vez a Zuleta a los dieciséis años. Recité algunas de sus ideas (mal digeridas) en un discurso de grado que escribí a los veintidós años. Un tiempo después, recién graduado de maestro en economía, llegué a trabajar a Planeación Nacional con la mente llena de teorías entremezcladas y dos libritos con las conferencias de Zuleta. Desde entonces los llevo a todas partes (casi como un talismán).

Introducción

Entremos en materia. Voy a empezar con una suerte de conclusión preliminar: Estanislao Zuleta fue un liberal. Y un demócrata. Pero estos rótulos, así, sueltos, sin matices, sin salvedades, dicen poco.

Zuleta tuvo una relación problemática, compleja, con la democracia y el liberalismo. Nunca aceptó una afirmación resignada, negativa, minimalista, instrumental de la una o del otro. Todo lo contrario. Promovió una afirmación positiva y ambiciosa de la democracia y el liberalismo.

Zuleta fue un pensador liberal peculiar. Nunca, por ejemplo, citó o mencionó a los pensadores liberales clásicos del siglo XIX. Nada dicen sus escritos sobre John Stuart Mill, Benjamin Constant o Alexis de Tocqueville. Tampoco hay referencias a las principales mentes liberales del

siglo XX: John Rawls, Isaiah Berlin, Karl Popper, Joseph Schumpeter y Albert O. Hirschman, entre otros. Cuando menciona a los grandes filósofos liberales, habla de Kant y Spinoza, ambos anteriores al surgimiento del liberalismo propiamente dicho. Omite sistemáticamente a los filósofos ingleses a pesar (como lo veremos) de sus muchas afinidades.

Zuleta era un germanófilo empedernido. Admiraba a los metafísicos alemanes. Parecía desdeñar a los empiristas ingleses. Su omisión al por mayor de los autores anglosajones es curiosa. Conspicua. Saliente. Parece deliberada. Pero más allá de sus afinidades intelectuales, Zuleta fue un liberal y un demócrata expansivo, ambicioso. Tal vez el más importante exponente del pensamiento liberal en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX.

Voy a dividir mis argumentos en tres partes. Haré referencia primero a las ideas de Zuleta sobre la democracia. Después a sus ideas sobre el liberalismo. Y por último a sus opiniones sobre el conflicto colombiano.

Democracia

Hay una concepción minimalista, procedimental de la democracia. No voy a insistir mucho en los detalles. Quiero solo traerla a cuento en algunas de sus voces más representativas. La democracia no es un resultado, es un método, sugieren Norberto Bobbio, Joseph Schumpeter y otros pensadores liberales.

Para Schumpeter, por ejemplo, la democracia no es el gobierno del pueblo para el pueblo. Tampoco es una forma indirecta de garantizar la representatividad popular. Es un simple método competitivo para elegir a quienes detentan el poder, a quienes toman decisiones públicas.

Somos antidemocráticos, casi por instinto. Somos reticentes a enfrentar hechos incómodos (la frase es de George Orwell). Practicamos la disonancia cognitiva, esto es, rechazamos la información que contradice o cuestiona nuestros prejuicios y convicciones.

“¿Qué cosa es la democracia sino un conjunto de reglas (las llamadas reglas del juego) para solucionar los conflictos sin derramamiento de sangre?”, pregunta Bobbio haciendo eco de Schumpeter (citado en Herzog-Márquez, 2006). La democracia liberal, dicen muchos, no garantiza la prosperidad, tampoco la igualdad, ni siquiera un ejercicio más equilibrado del poder, tan solo asegura un poder menos brutal.

El filósofo inglés Michael Oakeshott va incluso más allá, tiene una visión casi cínica de la democracia. Exceso de realismo, podríamos llamarla. “La democracia debe ser aceptada como inevitable, no como buena” (Oakeshott, 2014), escribió en su cuaderno de notas publicado el año anterior en su país natal. “La pregunta relevante es: ¿no será que el fracaso es más tolerable en una democracia que en otra forma de gobierno? Como todas las formas fracasan, la mejor forma de gobierno no es aquella que tiene el mayor prospecto de tener éxito (esto es en buena medida una ilusión) sino aquella donde el fracaso sea más tolerable”.

Debo confesarlo. Tengo ciertas simpatías por esta visión realista de la democracia, el exceso de realismo es uno de mis problemas, de mis sesgos más acentuados. Esta doctrina del más o menos, esta lógica resignada, esta idea de que en cuestiones prácticas uno no debe apuntarle a la perfección, me parece atractiva. Nos protege contra la demagogia (una forma de corrupción). Nos pone de presente que las democracias siempre incumplen sus promesas, que todas sin excepción se empeñan en ofrecer lo que no cumplen, lo que no pueden cumplir.

El poeta ruso Joseph Brodsky denunció, con particular elocuencia, la demagogia de las democracias occidentales en una famosa carta al expresidente checo Václav Havel:

Quizá la verdadera cortesía, Sr. Presidente, consiste en no crear ilusiones. El “nuevo entendimiento”, la “responsabilidad global”, la “metacultura pluralista” no son, en esencia, mejores que las utopías retrospectivas de los nacionalistas de antaño o que las fantasías empresariales de los nuevos ricos de ahora... Este tipo de dicción les viene bien, quizá, a los inocentes o a los demagogos que manejan los asuntos de las democracias industriales, pero no a usted, que debería conocer la verdad acerca de la condición del corazón humano. (Brodsky, 1995)

Pero Zuleta no se queda allí. No acepta esta visión resignada. No acepta la instrumentalización de la democracia. No acepta el reduccionismo: la democracia circunscrita a un torneo electoral con reglas claras y protección formal de las minorías.

“En el desarrollo progresivo de la democracia es necesaria una afirmación positiva, no una afirmación resignada” (Zuleta, 1995), escribe con frecuencia. “Creo que los acontecimientos actuales en nuestro país y en el mundo imponen la tarea de elaborar una concepción positiva de la democracia. Esta es una tarea más difícil de lo que pudiera parecer, porque ahora domina una concepción negativa, es decir, una concepción de la democracia como el sistema político menos malo” (2003a), reitera con vehemencia. “Una de las virtudes menos democráticas es la resignación, una de las más democráticas es la esperanza”, dice con elocuencia.

En la obra de Estanislao Zuleta, la afirmación positiva de la democracia tiene al menos tres elementos. Primero, para Zuleta, no hay verdadera democracia sin posibilidades reales para todos. “No es

suficiente con decretar la democracia”, escribe. “Es importante también definirla en términos de la igualdad de posibilidades.” “A los pueblos no se les puede juzgar por lo que declaran en sus cartas de derechos, sino por las relaciones sociales, por la manera como vive la gente” (2003b), afirmó de manera reiterada, casi obsesiva en sus muchos ensayos sobre la democracia.

Segundo, tampoco hay democracia sin participación. “Una democracia debe buscar la participación del pueblo, no solo en el gobierno, sino sobre todo en la transformación de su propia vida... La lucha por una apertura democrática no puede existir sin participación popular”, escribió aquí y allá. Innumerables veces. “En los barrios la gente tiene que aprender a hacer sus casas y sus cooperativas, a construir sus organizaciones. Es allí donde se amplía la democracia” (2003b), enfatizó en uno de sus últimos ensayos.

Como el francés Alexis de Tocqueville, el primer crítico de la democracia, un liberal con añoranzas aristocráticas, Zuleta estaba convencido de que la apatía popular lesiona la democracia, la minimiza, la convierte en una ficción. Y como Tocqueville, creía que las organizaciones populares, las comunidades motivadas, lo que hoy llamamos capital social, fortalece la democracia. O mejor, la hace posible.

Pero la insistencia más frecuente (y más importante) de Zuleta no es tanto sobre la democracia participativa, como sobre la democracia deliberativa. Para Zuleta, no hay democracia sin diálogo. “Salir del maniqueísmo es una de las exigencias de la democracia”, dice con frecuencia.

La democracia implica modestia de reconocer que la pluralidad de pensamientos, opiniones, convicciones y visiones del mundo es enriquecedora, que la propia visión del mundo no es definitiva ni segura porque la confrontación con otras visiones podría obligarme a cambiarla o enriquecerla, que la verdad no es la que yo propongo sino la que resulte del debate, del conflicto. (1995)

La ecuación es clara: la democracia es democracia deliberativa o no es.

Aquí vale la pena hacer una conexión, plantear una alianza intelectual, una suerte de conjunción entre dos pensadores afines que probablemente nunca se encontraron: Albert O. Hirschman y Estanislao Zuleta.

Hirschman nació en Alemania. Participó en la resistencia francesa. Emigró a los Estados Unidos después de la guerra. Se convirtió en economista. Vino a Colombia a finales de los años cuarenta en una misión del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF), la primera de su clase. Nunca se entendió con Lauchlin Currie, el jefe de la misión, un economista canadiense que tuvo una vasta influencia en Colombia. Tenían dos visiones diferentes del cambio social, Currie más tecnocrática; la de Hirschman, más oblicua, más abierta. Hirschman fue macartizado. No pudo volver a los Estados Unidos. Tuvo que quedarse en Colombia varios años. Montó una pequeña oficina de rebusque sofisticado, esto es, de consultoría. Su experiencia colombiana lo llevó a escribir *La estrategia sobre el desarrollo económico*, un clásico en su campo. Murió en 2012. Sin todo el reconocimiento que merecía.¹

Hirschman se decía autosubversivo. Le gustaba cambiar de opinión. Creía en la necesidad de “mantener cierto grado de apertura o provisionalidad en nuestras opiniones”. Invitaba a “estar dispuestos a modificar nuestras convicciones como resultado de los argumentos de las contrapartes o de la nueva información que pueda surgir de los debates públicos” (Hirschman, 1996). Fue uno de los exponentes más precisos de la democracia representativa.

Como resultado de su contacto con Colombia (y otros países latinoamericanos), Hirschman nos dejó esta reflexión: “Muchas culturas (incluidas la mayor parte de las culturas latinoamericanas que conozco) le atribuyen un considerable valor a tener, desde el principio, opiniones firmes, prácticamente sobre cualquier cosa, y a salir vencedores en el debate, más que a escuchar y a comprender

que a veces se puede aprender algo de los demás. En eso, dichas culturas están, después de todo, más predispuestas para una vida política autoritaria que democrática” (citado en Meldolesi, 1997, cap. VIII).

Hirschman y Zuleta apuntan a lo mismo. Trascienden o quieren trascender la democracia como procedimiento o torneo electoral. Enfatizan las mismas virtudes democráticas: “la apertura intelectual, la flexibilidad, la alegre autoironía, la presteza para apreciar un argumento nuevo y quizá también el placer en abrazarlo” (1997). La democracia requiere, como lo repitió Zuleta tantas veces, la práctica permanente del racionalismo kantiano: ponerse en el lugar del otro, practicar en el diálogo una doble empatía: usted se pone en mis zapatos, yo me pongo en los suyos.

Pero no es fácil. Somos antidemocráticos, casi por instinto. Somos reticentes a enfrentar hechos incómodos (la frase es de George Orwell). Practicamos la disonancia cognitiva, esto es, rechazamos la información que contradice o cuestiona nuestros prejuicios y convicciones. “A los oponentes no hay que convencerlos, hay que derrotarlos”, afirmó recientemente quien es considerado el mejor senador de Colombia. “Si acaso hay discusión será un típico diálogo de sordos, un diálogo que funcionará por un buen tiempo como una prolongación y un sustituto del conflicto. Incluso en las democracias más avanzadas, muchos debates son una continuación de la guerra por otros medios”, escribió Hirschman en tono de lamento (1997).

En fin, Zuleta quiso trascender la democracia formal. No para hacer demagogia. O prometer lo incumplible. No, como dice Brodsky, porque desconociera las inclinaciones del corazón humano. Todo lo contrario. Sabía bien que la democracia no venía grabada en nuestra mente, que nuestros instintos son antidemocráticos. La democracia, nos recuerda Zuleta, comienza por nosotros y requiere entrenamiento.

Debemos por lo tanto y por lo pronto volver con frecuencia a Zuleta y a

Hirschman. Su mensaje es imprescindible, a saber, sin flexibilidad, sin dudas, el debate democrático se transforma en una superposición de dogmatismos que se excluyen mutuamente: nadie oye a nadie pues cada quien está ocupado en la preparación de su propio alegato inamovible. En últimas, la democracia no debería concebirse como el enfrentamiento de opiniones ya formadas, sino como el intercambio de opiniones provisionales, maleables. La democracia deliberativa no existe sin cambios de opinión, sin la posibilidad de los reversazos (tan mal vistos) así sea de vez en cuando.

Pasemos ahora a un segundo aspecto del pensamiento de Estanislao Zuleta. Hablemos de su liberalismo.

Liberalismo

El liberalismo clásico enfatiza la libertad y llama la atención sobre su principal amenaza: el poder omnímodo, sin controles, sobre todo el poder del Estado y de la opinión pública, “la extorsión moral de las mayorías”, como decía John Stuart Mill, el más importante de los liberales clásicos, el gran teórico de la tolerancia.

Para decirlo de otra forma, en un lenguaje del siglo xx, el liberalismo clásico enfatiza la libertad negativa. Tenemos que preservar, dicen los liberales clásicos, un ámbito mínimo de libertad personal para “no degradar o negar nuestra naturaleza”. Benjamin Constant, un vigoroso defensor de las libertades civiles, argumentaba que, como mínimo, las libertades religiosa, económica, de opinión y expresión deberían ser protegidas, aisladas de los embates de Leviatán y las arremetidas de las masas.

En palabras de Isaiah Berlin:

La defensa de la libertad tiene como fundamento el fin negativo de evitar la interferencia. Amenazar a un hombre con la persecución a menos que se someta a una vida en la que no puede ejercitar elección alguna de sus fines; cerrarle todas las puertas menos una... es pecar contra la verdad de que es un

hombre, un ser con vida propia. Esta es la libertad tal como ha sido concebida por todos los liberales desde Erasmo. (Berlin, 1988)

Esto es, libertad como ausencia de coacción, como rechazo a la opresión, como desconfianza en el poder del Estado y las mayorías.

Zuleta creía en la importancia de la libertad negativa. “La libertad nos hará verdaderos”, repite muchas veces en sus ensayos, invirtiendo la promesa evangélica, enfatizando la conexión entre libertad y conocimiento, la misma conexión enfatizada por Mill en su famoso ensayo *Sobre la libertad*. “Los hombres no pueden acceder a la verdad si no son libres: libres de dudar, de ensayar opiniones y sus hipótesis, de compararlas y criticarlas”, escribió en un corto ensayo sobre la filosofía liberal (2003c).

Pero Zuleta no se queda en la idea de la libertad negativa, en la mera crítica al poder establecido. Va más allá. Quiere ir más allá. Como en el caso de la democracia, no acepta una versión resignada del liberalismo. “No asumamos nunca una definición negativa de la libertad”, escribe. “Asumamos una definición positiva: la libertad es aquello que la vida nos permite hacer”, reitera.

Zuleta fue un crítico del liberalismo clásico. O mejor, del liberalismo anglosajón del siglo XIX. Veía con preocupación su énfasis casi exclusivo en el bienestar material, en el utilitarismo. Compartía la crítica de Marx al individualismo utilitarista. Pero al mismo tiempo afirmaba que Marx “nunca comprendió el inmenso acontecimiento político que significó la limitación del poder del Estado por los derechos y las libertades civiles”. “Creo no exagerar al decir que Marx no comprendió la importancia de los derechos humanos”, escribió con acento y énfasis liberal (2003d).

Hay otra característica interesante del liberalismo de Zuleta. Su incomodidad, su rechazo casi absoluto al concepto de tolerancia, una de las ideas fundamentales del liberalismo clásico. Mill, escribió



“Una de las virtudes menos democráticas es la resignación, una de las más democráticas es la esperanza”, dice [Zuleta] con elocuencia.

Isaiah Berlin, “no pedía necesariamente el respeto a las opiniones de los demás; lejos de ello, solamente pedía que se intentara comprenderlas y tolerarlas, pero nada más que tolerarlas. Desaprobar tales opiniones, pensar que están equivocadas, burlarse de ellas o incluso despreciarlas, pero tolerarlas [...] Podemos discutir, atacar, rechazar, condenar con pasión y odio, pero no podemos exterminar o sofocar...” (Berlin, 1988).

Zuleta no acepta este precepto minimalista. No se conforma con el liberalismo resignado de Mill. Le gusta más el liberalismo expansivo de Kant. “El concepto de tolerancia”, decía, “es pretencioso, implica que es inevitable tolerar las opiniones de los otros pero sobre la convicción inmodificable de que yo tengo la razón” (Zuleta, 1995). Zuleta prefería el concepto de respeto, entendido no como una aceptación pasiva de las ideas de los otros, no como un liberalismo indiferente, no como una superposición de monólogos, sino como diálogo, como la necesidad de debatir “sin agredir, sin violentar, sin ofender, sin intimidar, sin

desacreditar el punto de vista del otro”, sin burlarse, sin aprovechar los errores o los malos ejemplos, sin ganar por el gusto de ganar, sin condenar con pasión u odio, sin atacar, en fin, sin irrespetar.

Pero el liberalismo de Zuleta tenía un énfasis particular. Iba más allá del respeto. El liberalismo de Zuleta puede resumirse en una palabra: conflicto. En un libro reciente sobre la evolución de las ideas liberales, el periodista británico (y por muchos años colaborador de la revista *The Economist*) Edmund Fawcett escribe lo siguiente: “Para la mente liberal, los conflictos de intereses y de creencias son inescapables. La armonía social es imposible. Y su búsqueda, una tontería. Esta realidad no es tan oscura como parece, pues la armonía no es ni siquiera deseable. El conflicto puede ser productivo, da frutos a través del argumento, el experimento y el intercambio” (Fawcett, 2014).

Para Fawcett esta idea del conflicto, esto es, el conflicto como inevitable y provechoso, resume o encapsula el espíritu liberal. Si nos atenemos a esta premisa, Zuleta fue un liberal paradigmático. Su insistencia en el conflicto fue permanente, obsesiva. Y sobre todo, elocuente.

En su corto ensayo “Sobre la guerra” (2003e), un ensayo que resume su liberalismo expansivo, Zuleta escribió:

La erradicación de los conflictos y su disolución en una cálida convivencia no es una meta alcanzable ni deseable ni en la vida personal ni en la vida colectiva... Si alguien me objetara que el reconocimiento previo de los conflictos y las diferencias, de su inevitabilidad y su conveniencia, arriesgaría paralizar en nosotros el entusiasmo en la lucha por una sociedad más justa, organizada y racional, yo le replicaría que una sociedad mejor es una sociedad capaz de tener mejores conflictos.

En la idea del conflicto, hay implícita una crítica al conservatismo y al socialismo, las doctrinas antagónicas del liberalismo en el siglo XIX. Como afirma el mismo

Fawcett, para el conservatismo, la sociedad era armoniosa, sin conflictos, antes de que la modernidad y el capitalismo promovieran el descontento y sembraran el odio. Para el socialismo, la sociedad sin conflictos no vivía en el pasado, sino en el futuro sin propiedad privada y plena igualdad material. El liberalismo, para usar la expresión de Zuleta, no cree en esos paraísos de cucaña. Rechaza por igual las nostalgias conservadoras y las utopías socialistas.

En la idea del conflicto, en el liberalismo zuletiano, también hay un rechazo a los dos principales enemigos del liberalismo en el siglo XX, el fascismo y el comunismo. “El fascismo apelaba a la falsa unidad del nacionalismo, particularmente del nacionalismo basado en la raza. El comunismo apelaba a la falsa unidad de clase, particularmente a la unidad del proletariado, representativo de la humanidad”. El comunismo, escribe Fawcett, “era un extremismo de la esperanza. El fascismo, un extremismo del odio”. Ambos negaron la existencia inevitable del conflicto y ambos produjeron (paradójicamente) millones de muertos.

Vale la pena en este punto plantear otra alianza intelectual, señalar otra coincidencia entre dos liberales afines, separados por el mundo pero unidos por sus ideas: Isaiah Berlin y Estanislao Zuleta. Para Berlin (y para Zuleta): “Los valores de la vida no son solamente múltiples, suelen ser incompatibles. Por ello el conflicto y la tragedia no pueden ser nunca eliminados de la vida humana”. Bajo esta perspectiva, aceptar el conflicto no solo es imprescindible, es también un primer paso para afianzar un espíritu conciliatorio, para reconocer al otro, para respetar a los demás. En fin, las ideas de respeto y de conflicto están unidas. Aceptar el conflicto nos hace respetuosos. Y predicar respeto nos permite, a su vez, entender la universalidad (antropológica, digamos) del conflicto. Berlin y Zuleta aquí coinciden de manera exacta, calcada.²

Si llevamos la idea del conflicto a la vida colectiva, al mundo de la política, llegamos al liberalismo trágico (para usar

la expresión del ensayista mexicano Jesús Silva Herzog-Márquez), a las tensiones entre libertad e igualdad, entre seguridad y libertad, entre justicia y paz, al conflicto entre principios inobjetables, la libertad de expresión y el respeto de las minorías, por ejemplo; al conflicto entre los derechos de la generación actual y las generaciones futuras, esto es, a la discusión entre sostenibilidad y derechos sociales. “Vivimos arrastrando la pena de elegir el bien sacrificado. Y la política será, si bien nos va, la elección del mal menor”, escribió Berlin.

Zuleta no se resigna, no acepta las disyuntivas del liberalismo trágico. Prefiere refugiarse en la crítica de la política. Asume la perspectiva de un artista.³

Rechaza por igual al totalitarismo de estado y al anarquismo de mercado. Parece proclamar el derecho a no escoger. Reniega de las transacciones y las pequeñas miserias de la política. No creo exagerar si digo que no hay en Zuleta una visión acabada del cambio social, de las dificultades prácticas del reformismo, de los problemas mundanos de la política. Su obra puede leerse también como “las consideraciones de otro apolítico”. A diferencia de Popper y Brodsky, nunca compadeció a los políticos.

Pero volvamos al liberalismo de Zuleta. En un mundo en el cual la democracia y el liberalismo se han reducido a los torneos electorales y a al consumismo masivo, al mercado de la política y a los mercados de chucherías, su llamado de atención sobre la necesidad de una concepción afirmativa de la democracia liberal es necesaria, casi imprescindible. Las democracias modernas tienden a un conformismo jactancioso, a “las sonrisas de satisfacción idiota”, como escribía el mismo Octavio Paz. De allí la necesidad de insistir en el diálogo, en el respeto y en la conveniencia del conflicto. La democracia, para Zuleta, es una forma de vida civilizada, de apertura intelectual, de diálogo permanente, de preguntas sin respuesta, de rechazo a las falsas ilusiones, de “dudas y buen gusto” como decía el mismo Joseph Brodsky.

Una democracia enigmática

“Una democracia enigmática”, así catalogaba Zuleta la democracia colombiana: de un lado, “una democracia muy viva, en proceso de apertura y renovación”; de otro lado, “una democracia habitada por el terror en toda la trama de relaciones”, “una democracia asediada por la guerra sucia” (Zuleta, 2003f).

Pero a pesar de todo, cabe recordarlo, Zuleta nunca perdió el optimismo: “la mezcla explosiva de democracia y guerra sucia puede todavía resolverse a favor de la democracia”, escribió al final de su vida.

La Constitución de 1991 fue una respuesta democrática a una amenaza terrorista. No acabó con la guerra sucia. Pero mostró que los problemas de la democracia se pueden combatir con más democracia, que el Estado no responde (no puede responder) a la agresión con más agresión y a la muerte con más muerte. Zuleta no vivió para contarlos. Pero habría, en mi opinión, visto nuestra nueva realidad institucional con beneplácito.

Quisiera terminar con un mensaje optimista: “La sociedad colombiana no está polarizada”, escribió Zuleta:

Hay organizaciones y grupos políticos que tratan de polarizar y llevar a todos los conflictos a posiciones extremas. Pero la población quiere la paz y la democracia y no la victoria de uno de los bandos. Cuando la población misma (y no sus autoproclamados voceros) está dividida en dos tendencias irreconciliables, ya no quiere la paz sino la victoria de su campo. Pero cuando la inmensa mayoría reclaman paz y democracia, como ocurre entre nosotros, el camino para lograrlas sigue siempre abierto. (2003f)

Estanislao Zuleta, el liberal, el demócrata, nos mostró ese camino. O mejor, nos invitó a recorrerlo. A construirlo día a día, a dialogarlo. Por mi parte, yo seguiré rastreando los libros de sus conferencias de un lugar a otro. Ahora están, acompañados de los de Hirschman y Berlin, en un rincón

de mi oficina, de mi escueta biblioteca de burócrata. Me dan fuerzas para la lucha diaria contra el dogmatismo, la sinrazón y la indiferencia.

En conjunto me recuerdan que, a pesar de todo, a pesar de las dificultades, de los problemas de siempre y de ahora, la paz y la democracia son posibles. Tienen que serlo. ■

Alejandro Gaviria (Colombia)

Ingeniero civil de la Escuela de Ingeniería de Antioquia, magíster en Economía de la Universidad de los Andes y doctor de la Universidad de California, en la misma área. Ha desarrollado su labor profesional en la Universidad de los Andes, el Departamento Nacional de Planeación y Fedesarrollo, entre otras instituciones. En la actualidad se desempeña como ministro de Salud y Protección Social de Colombia. Algunos de los reconocimientos obtenidos a lo largo de su carrera son: becas Alfred P. Sloan (1997-1998) y Lauchin Currie (1994-1998), Premio Portafolio al Mejor Profesor (2010) y Premio de Periodismo Simón Bolívar (2009).

Bibliografía

- Berlin, Isaiah (1988). "Introducción", en: *Sobre la libertad*. Alianza Ensayo. Madrid.
- _____. "John Stuart Mill y los fines de la vida", en: *Sobre la libertad*. Alianza Ensayo. Madrid.
- Brodsky, Joseph (1995). "Letter to a President", en: *On Grief and Reason. Essays*. The Noonday Press. New York
- Fawcett, Edmund (2014). "Liberalism", en: *The Life of an Idea*. Princeton University Press. Princeton.
- Hirschman, Albert (1996). "Opiniones pertinaces y democracia", en: *Tendencias autosubversivas. Ensayos*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
- Meldolesi, Luca (1997). *En búsqueda de lo posible: el sorprendente mundo de Albert O. Hirschman*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
- Oakeshott, Michael (2014). *Notebooks, 1922-86*. Editado por Luke O'Sullivan. Imprint Academic. Londres.
- Silva Herzog-Márquez, Jesús (2006). *La idiotez de lo perfecto. Miradas a la política*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
- Zuleta, Estanislao (1995). "La participación democrática y su relación con la educación", en: *Educación y Democracia. Un campo de combate*. Corporación Tercer Milenio y Fundación Estanislao Zuleta. Bogotá.
- Zuleta, Estanislao (2003a). "Para una concepción positiva de la democracia", en: *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta. Medellín.
- _____. (2003b). "Democracia y participación", en: *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta. Medellín.

_____. (2003c). "Sobre la filosofía liberal", en: *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta. Medellín.

_____. (2003d). "El individualismo en Marx", en: *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta. Medellín.

_____. (2003e). "Sobre la guerra", en: *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta. Medellín.

_____. (2003f). "La violencia política en Colombia", en: *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta. Medellín.

Notas

¹ En su biografía de Hirschman, Jeremy Adelman describe de esta manera su particular método científico: "En sus primeros días en Colombia tomó forma lo que se convertiría en un rasgo distintivo de su estilo de investigación: conversar con muchas personas acerca de tantos temas como fuera posible, con un ojo puesto en la comprensión de los caminos por recorrer que se estaban abriendo desde su inicio. Hacer este tipo de trabajo detectivesco planteaba sus propios desafíos. Viajar no era fácil. Los caminos eran traicioneros. Había pocas vías férreas. Los aviones eran relativamente nuevos, costosos y solamente llevaban pasajeros a los destinos importantes, además de los riesgos de las montañas andinas que eran objetivos letalmente famosos de los vuelos locales. El modo preferido de transporte de Hirschman era su automóvil. Y él lo amaba: un Chevrolet, el cual había enviado al puerto caliente y húmedo de Buenaventura, en el Pacífico. Cuando el carro llegó, Hirschman fue a recogerlo y recordó su viaje inaugural de cuatro días manejando desde la costa, pasando por el Valle del Cauca, una rica región agraria por la cual él desarrolló una gran atracción, y luego a través de los cafetales alrededor de Manizales, hasta la capital". En Adelman, Jeremy. *Wordly Philosopher. The Odyssey of Albert O. Hirschman*. Princeton University Press. Princeton, 2013. Capítulo 10.

² Hirschman también compartía la idea del conflicto o tensión óptima. En palabras de su biógrafo Jeremy Adelman, "la reforma, pensaba él, no era sólo un ajuste ni un ponerse al día. Significaba darle un abrazo a la tensión misma. '¿Nosotros necesitamos tensión para funcionar, o solamente ajuste?', se preguntaba a sí mismo, afirmándose claramente en lo primero, para inferir lo siguiente: 'En el caso de un individuo, también existe, como en economía, tensión óptima'".

³ "La política es incapacidad de duda, de escepticismo, de melancolía y de autoironía, es decir, todo lo contrario al arte". Tomado de Zuleta, Estanislao, "Thomas Mann y la democracia" en *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta. Medellín, 2003.

 *mucha*
es un beso
y también es un museo



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

mua[®]
Museo Universidad de Antioquia



La mariposa como fantasma de la oruga

Formas de la vida
y de la muerte en
los apuntes de
Elias Canetti



The skull of a suicide must roll in the dust until it has saved a life.

Elias Canetti

EFREN
GIRALDO

Las notas, aforismos y entradas de diario que especulan con una forma extrema de la vida —o de la muerte—, forman clase aparte en la gran colección de textos cortos del escritor búlgaro Elias Canetti (1905-1994). Es como si, llevando al universo del texto argumentativo propiedades que solo se creerían exclusivas de la literatura de imaginación, el autor construyera un tejido verbal que halla su porqué en la exploración de lo imaginable y la reforma de las costumbres.

Esto contradice la idea de que los textos ensayísticos, género al que pertenecen los apuntes, no son representaciones, por la extendida creencia de que se refieren solo al mundo de las ideas, y no al de las acciones y los objetos. Tal vez, cuando Canetti dice que “las frases muy breves son las mejores cuando se trata de la muerte” no está queriendo decir que sus apuntes contengan su tema, ni que sean su copia. Simplemente, conmemoran a modo de “estelas entre escombros”, y apelan a un lector dispuesto a una interrogación vital, no retórica. Los apuntes de los que aquí hablamos son, sobre todo, proposiciones.

Y es que hay otra tradición, aquella que ve en las formas de argumentación artística una conexión profunda con las vivencias y las emociones intelectuales. El texto argumentativo de Canetti no tiene, en este sentido, nada que envidiar a la trama narrativa, a la organización dramática o a la invención

poética que nos estimulan como lectores. Y por ello, podemos ver que en los apuntes se levantan “mundos posibles”, si es que quisiéramos usar un término tradicionalmente usado para describir a la ficción. Estos textos ofrecen una oportunidad inmejorable para observar el encuentro entre estética y pensamiento social, entre agudeza antropológica, cultura científica y construcción poética. Por si fuera poco, los buenos libros de apuntes —pues también los hay malos y mediocres, o sencillamente extraordinarios, como el de Canetti, que es uno de sus referentes— nos cuentan su propia historia: la aventura de su consignación. En Canetti, el proceso de los apuntes es ambiguo en un principio. Surgen como ocurrencias útiles para trabajos posteriores. Pero después se convierten en una disciplina, en una práctica de fidelidad al pensamiento. Los apuntes son proyecto, pero luego se vuelven destino. Por ello, como en todos los grandes escritores, los textos breves, junto con las otras obras —Canetti escribió dramas, ensayos y una novela (*Auto de fe*)— se vuelven un solo libro, el único, aquel que el autor buscó durante toda su vida.

Resulta interesante, para una lectura de los apuntes en clave de invención social y antropológica, retomar la idea de Peter von Matt, según la cual el aforismo de Canetti tiene tanto de ancestral como de futurista. Acaso, a esto se refiera la idea sobre el apunte, la nota y el ensayo como formas de

crear una manera de vivir —y de morir—. Se trata de una propiedad que pone los apuntes en la tierra firme del arte literario y nos hace esperar del pequeño texto excelencias en la verosimilitud, en el estilo y, tal como señala Von Matt, en su capacidad para edificar una construcción “fantástica”. Esto revela en el proyecto la centralidad de la invención, que intenta crear realidades alternas con toda vividez, y que logra convertirse en una alternativa ante aquel, ya fosilizado por las convenciones. De ahí que muchos de los apuntes sean formulados bajo la forma de preguntas y condicionales, como si atendieran a la idea de que las teorías sobre lo social pueden evitar el autoritarismo solo cuando profundizan en su fuente de verdad y bien: la imaginación.

La más importante de estas nuevas opciones vitales enseñadas por los apuntes proviene de la muerte. Se trata, sobre todo, de abordar un condicionamiento esencial, para hacerle frente y explorar otras opciones: sabemos que moriremos, que podemos dar y quitar la vida, y de ahí nos vienen la cultura, la sociedad y la historia que tenemos. Imaginar una sociedad que no acoja a la muerte, y sea más bien su enemiga, es el proyecto que asoma en varios. Cuando empieza a compilar sus apuntes sobre la muerte, Canetti piensa en una novela donde un personaje sea conocido como “el enemigo de la muerte”. Pasa el tiempo, la novela no se escribe, y llega a entender que él mismo, como escritor de apuntes, es el verdadero enemigo de la muerte y que son sus textos breves y apelativos el único testimonio de su lucha.

De esta manera, los apuntes y las notas proponen también su tipo de ética, si atendemos a que, como género, buscan una relación con lo inmediato, con lo que puede haber de centelleante en el pensamiento y la ocurrencia. Son, como decía Ortega, “salvaciones”. Dice Canetti: “La más monstruosa de todas las frases: que alguien ha muerto *a tiempo*”. El apunte es producto de un sufrimiento: que lo apresado en palabras esté desapareciendo. Aún a riesgo de clichés, escribimos apuntes para no morir, para no

perecer en un plan que quizás no tendremos el tiempo de ejecutar. Se trata de una vieja idea que se remonta al humanismo renacentista, y según la cual la humana condición encuentra su mejor despliegue en las formas espontáneas de escritura, las inmediatas, las que captan el fluir de la conciencia y se regodean en los meandros del atisbo.

El destino editorial de los apuntes de Canetti, que en sus inicios podría compararse con un sumidero, es único en la historia de la literatura, pues si bien tienen su autonomía, nos muestran su indocilidad, su incapacidad para pertenecer a una obra más grande, a algo que los contenga, una vez los leemos como colecciones o libros. Esto parece conferirles independencia, pero a la vez los muestra entretejidos con un proyecto literario de magnas proporciones. Sabemos que, desde 1942, escribir apuntes, pensamientos, parábolas, pequeñas anécdotas y observaciones empezó a hacer parte del ejercicio cotidiano de Canetti y que esto ocurrió hasta el final de sus días. De ellos, se supone, debían salir los libros anhelados por el autor, como si fueran surtidores de las principales ideas y argumentos que iban a tener desarrollo más orgánico. Sin embargo, con el tiempo estas colecciones misceláneas, “cajones de sastre” como las llamó una vez Juan José Saer, lograron integrar, en su estado silvestre, los mismos libros por los que conocemos a Canetti, y que hoy se reconocen como obras maestras de la escritura contemporánea, aquella que supera géneros y no teme atender a la dimensión monstruosa y polimorfa del pensamiento.

A diferencia del fragmento, la nota o el escolio, los apuntes no anhelan una totalidad ausente o perdida. Son un pensamiento que está afuera, en las márgenes, y por ello luchan contra el imperio del sistema y la ilusión de coherencia, de manera semejante a como lo hace su hermano mayor, el ensayo. Es como si cada vez que se empezara a escribir una nota, se estuviera aspirando a la totalidad. Pero luego se le abandona y se afronta otro proyecto autosuficiente, que solo quedará realizado en pocas líneas, cuando se le deje

por otro, y así hasta que alcancen las fuerzas. “Todo cuanto *apuntamos* aún contiene un ápice de esperanza, por más que provenga de la desesperación”.

Sabemos, por el mismo Canetti, lo mucho que lo ilusionaba la idea de escribir cosas que no tuvieran relación entre sí, que fueran únicas. Y nada mejor para este propósito que elegir la forma más vecina de lo que no tiene nombre en los sistemas, de lo que anhela tener en la palabra su salto último para no ser silencio: un apunte. Quizás por ello los apuntes tienen reservada una extraña perplejidad a los lectores: no podemos demorarnos mucho en uno de ellos, debemos dejar de lado cada uno (olvidarlo) para poder pasar a otro. Morar en uno de ellos impediría disfrutar del éxtasis que viene en el otro. Los ojos están en uno pero se deslizan a la primera línea del siguiente sin haber terminado el anterior. Esta es, para quien lee con dedicación, rindiéndole justicia a la lógica de las anotaciones, la cara oculta de la tensión entre fragmento y sistema. No podemos habitar mucho en uno de estos pequeños mundos, pues no queremos privarnos de lo que nos depara el que viene.

Por eso, los transcribimos y los coleccionamos, como se hacía desde tiempos antiguos, cuando componer centones —colecciones de citas y frases célebres— se volvió una moda aristocrática. Vértigo y lentitud, quedarse y seguir, continuar leyendo y detenerse: extremos de una especie de ética de la lectura, inherente a las formas mínimas de la invención argumentativa. Quizás, esta sea la explicación de un fenómeno que asociamos a la recepción de pensamientos y formas breves. Disgregados entre intensas dosis de pensamiento, debemos fragmentarnos, abrirnos para que el silencio —el espacio en blanco— opere como lenitivo. No son pocos los lectores de Canetti, Cioran o Lichtenberg que se sienten obligados a tomar aliento entre uno y otro apunte o aforismo. Vivir entre fulgores, tal es el destino del lector de pensamientos.

Por otro lado, el carácter de colección, de selección arbitraria y heteróclita, se

evidencia en el hecho de que las ocurrencias del escritor y las citas, las anécdotas, las obras y las referencias externas tienen igual importancia. Las más dominantes, entre estas últimas, son aquellas alusivas al comportamiento de los animales, a otras culturas o al mundo prehistórico. Esto constituye la prueba de la vocación ancestral, y a la vez futurista, de los apuntes, que intentan ver en la ciencia, en las religiones y en las artes las formas posibles de experimentación humana y social. De tradiciones olvidadas, de historias perdidas y fuentes pasadas por alto, pero también de los atisbos de un descubrimiento, surgen las alternativas al presente oficial de muerte y destrucción que, a la larga, es el acicate del escritor.

Encontramos, por ejemplo, reseñas eruditas sobre las distintas concepciones y actividades asociadas a la muerte. La historia de las culturas, los ritos, las prácticas religiosas, las civilizaciones, el islam, el zen, las tribus prehispánicas, la Edad Media, pero también las anécdotas periodísticas, los artículos científicos que muestran las últimas investigaciones en biología y zoología, la literatura, la filosofía y las artes atraen a un Canetti archivista que recaba en todas esas fuentes para hallar vías en la arqueología de su tema definitivo. Canetti explora, por ejemplo, una costumbre zen. Según ella, las últimas palabras de los moribundos son consideradas por los monjes como poemas, sin importar la forma verbal que hayan tenido. O cita una de las observaciones de Marco Polo, quien anota que en uno de los pueblos que visita los padres casan a sus hijos muertos. A veces, se trata de rituales, de costumbres, de referencias perdidas en la historia de la cultura, que le indican a Canetti nuevas formas olvidadas de entender el suicidio, el asesinato, los funerales. La tarea es, entonces, la del saltador de caminos de la civilización, aquel que busca despojar al discurso de sus más preciadas pertenencias, las mismas que luego acumula y exhibe, en forma de citas, anécdotas o comentarios. Como por ejemplo, cuando practica una ingeniosa inversión: “El peor

delito no merecía la muerte, y sin el *reconocimiento* de la muerte nunca hubieran existido los peores delitos”. O como cuando urde un imposible cronológico: “Cada año debería tener un año más que el anterior. Un nuevo día en el que nunca ocurra nada, un día en el que nadie muera”.

Y es la muerte, precisamente, el tema dominante de los apuntes, especialmente en *El libro de los muertos*, una colección donde Canetti se dedica a especular con posibilidades individuales y sociales, con lo que podría ocurrir si pasara lo impensable, con la posibilidad de las posibilidades, esto es, que la muerte humana cesara de existir. Por eso, imagina variantes de diverso tipo: sociedades donde nadie muere, donde la gente no sabe qué es morir, donde los muertos dominan a los vivos. Observa el comportamiento de las hormigas sumergidas en el agua, que parecen volver a la vida sin mayor espaviento después de días, recuerda la actitud de los babuinos ante un compañero de la manada que ha caído. Leemos anécdotas sobre formas extremas —y extrañas, inventivas— de concebir y vivir la muerte. Como, por ejemplo, aquella que nos muestra a unos marineros chinos apresados por agentes portuarios canadienses, y a quienes les dicen que son reencarnaciones que ahora tienen nueva nacionalidad.

Ahora bien, la inquietud por la muerte, constante y obsesiva, tiene implícita una pregunta por la temporalidad humana y por la misma temporalidad del apunte y su lectura. De ahí que, como en ninguna otra obra, los apuntes se revelen como una duración para ser experimentada, una sucesión de cadenas posibles de palabras que obligan a la interrogación de la propia vida. “Siempre poseeré a pocas personas, para no tener que conformarme nunca con su partida” confiesa. Se trata de ficciones de la existencia que se vuelven societales, escenarios probables para ver si es posible lo que todos anhelamos, pero a veces tememos: que se pueda inventar maneras nuevas de vivir, en diálogo con una reconfiguración de la idea de la muerte. “A los inmortales les debería estar permitido

envejecer. De lo contrario nunca podrían ser realmente felices. Cada cual debería poder quedarse en la edad que más le guste”.

Estamos en el terreno de lo que podríamos llamar fantasías intelectuales, elucubraciones y ficciones que van más allá de las situaciones y que juegan con conceptos, ideas y valores que no merecerían ser considerados de manera abstracta, pero que corren el riesgo de dominarnos al hacer creer que se parecen a la verdad. “Mientras siga habiendo en el mundo hombres que no tengan *ningún poder*, puedo no desesperar del todo”. Son textos que derivan de la articulación privilegiada con la vida su capacidad para enseñar. Elaboraciones que buscan suscitar una respuesta, no de asombro racional, como en Borges, sino más bien de conmoción moral. No somos los mismos una vez salimos de los apuntes. Una transformación se ha operado, y esta atañe a la manera en que entendemos nuestra vida en comunidad. Se trata de una creatividad, de una capacidad inventiva, a la que solo cabría dar el nombre de “revolucionaria”, pues su cabal adopción implicaría una reforma radical de nuestras formas de sentir. En uno de los apuntes más bellos de su libro sobre la muerte, el aforista se pregunta qué pasaría si viendo a alguien dormir nos volviéramos incapaces de odio. ¿Podría extenderse este principio a todos los humanos? ¿Qué sucedería si, habiendo probado la utilidad de tal remedio, este se aplicara a toda la sociedad?

Aunque, a veces, la fantasía puede también producir esperpentos. Habla, por ejemplo, de alguien que consigue la facultad de dar años de vida a quien elija. No se queda allí. Imagina los efectos de tal fantasía. Se pregunta qué comportamientos sociales, qué estructuras administrativas y burocráticas, qué tipo de Estado y qué formas de comercio —legal e ilegal— podrían derivarse de ello. El apunte concluye en una especie de mercado negro de años, en tramitadores que se valen de su influencia para conseguir del personaje en mención años adicionales para ancianos adinerados. Como se sabe, Canetti es uno

No son pocos los lectores de Canetti, Cioran o Lichtenberg que se sienten obligados a tomar aliento entre uno y otro apunte o aforismo. Vivir entre fulgores, tal es el destino del lector de pensamientos.

de los mejores lectores de Kafka, a quien le dedicó un libro.

Esta disposición hacia la reinención de las relaciones humanas, no suficientemente explorada en sus posibilidades estéticas, le permite al lector de Canetti entender de otra manera temas inveterados como el tiempo, la libertad o la escritura. Los apuntes buscan replantear las relaciones sociales, las instituciones humanas y mostrarlas en su estado actual bajo una luz de extrañeza. Al combinar textos argumentativos con fábulas conceptuales y proposiciones estamos frente a la irrupción de dominios conceptuales que, como la antropología y la etología, se muestran claves para entender la preocupación moral de las formas ensayísticas y su interés por la invención de nuevas formas de vida. Así como, siguiendo a Lichtenberg, el lugar más seguro para que se pueda posar la mosca es el mismo matamoscas, el escritor piensa que el mejor lugar para intentar un escape a los dominios de la muerte es ella misma. Por ello, la asedia como tema, mostrando que otras maneras de entenderla y vivirla pueden llevar a sociedades distintas.

Un detalle estilístico, al parecer insignificante, merece un pequeño comentario. ¿Por qué aparece el verbo infinitivo en tantos apuntes de Canetti, especialmente en los que tienen que ver con el tema de la muerte? La respuesta no es fácil, aunque podríamos intentar una interpretación que ayude a mostrar la dimensión estética de la pregunta por la cultura, en juego con nuevos modos de vivencia y experiencia interhumana. ¿El infinitivo indica una posibilidad? Aquí, los verbos son del tipo “imaginar”, “pensar”. ¿Es una orden? Las palabras nos convocan a hacer, a emprender una obra, un amplio proyecto. ¿O es apenas un plan literario, algo que se deja pendiente

para una futura solución? Aquí, los apuntes de Canetti nos revelan su hermandad con el ensayismo, pues nos piden “esbozar”, “proyectar”, “especular”. “Vivir como si tuviéramos un tiempo ilimitado por delante. Citarse con gente para dentro de cien años”. O bien: “imaginar una muerte que no sea digna de lástima”.

Con ello, se arriba quizás a la más grande fantasía humanista, aquella en la que coinciden la ética, la invención utópica, el reformismo y el ensueño del contrato social: la de que, por alguna razón, el hombre deje de matar. Lo vemos en algunos de los más bellos pensamientos, y más potentes desde el punto de vista moral, los que imaginan posibilidades de que desterremos el asesinato, el expolio y el exterminio. Es fácil pensar que, por la época y los acontecimientos que Canetti debió presenciar, dos guerras mundiales y el exterminio judío —del que logró escapar con su familia— estas reflexiones sobre la muerte, estas fantasías sobre la abolición del imperio de la crueldad, hubieran derivado en el pacifismo. Como en Russell, el ensayo en tanto forma humanista por excelencia conlleva a la oposición radical ante la guerra, el instrumentalismo y una ciencia puesta al servicio del genocidio. La Paz es, por ello, la utopía definitiva, aquella forma de invención a la que debe aspirar el arte del apunte. Solo es posible una estética relacional que vea, en la cara del otro, como quería Levinas, “lo que nos impide matar”. Uno de los apuntes lo dice con más claridad: “La maldición de *tener que* morir debe ser transformada en una bendición: la de *poder* morir cuando vivir resulta insoportable”. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Ensayista y crítico. Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit. Entre sus libros se cuentan *Entre delirio y geometría* y *La poética del esbozo*.

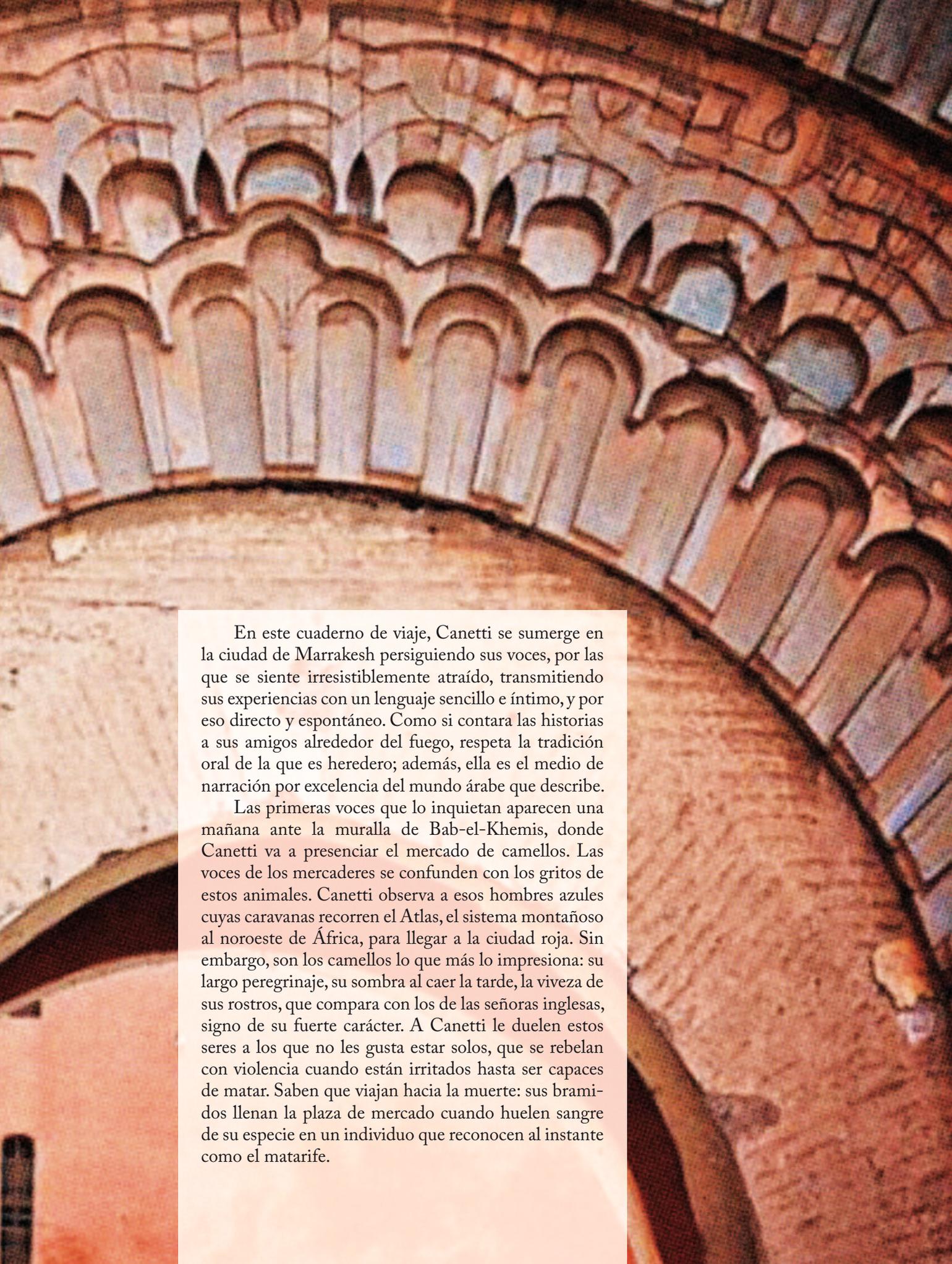
Las voces de Marrakesh

¿Dónde está el hombre que se asombra en la lejanía?
Elias Canetti, *La provincia del hombre. Apuntes,*
1943-1972

JULIA
ESCOBAR
VILLEGAS

Canetti nació a las orillas del Danubio, en una pequeña ciudad al norte de Bulgaria. Vivía en Londres en 1954 cuando unos amigos lo invitaron a acompañarlos a Marruecos, donde tenían un proyecto cinematográfico. Sobre la intensa experiencia de este viaje escribió *Las voces de Marrakesh*, catorce relatos publicados en 1968, con dedicatoria a su esposa Veza Canetti, escritora austríaca fallecida cinco años antes.

La obra de este autor, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1981, se interroga especialmente por el lenguaje. Varios idiomas atravesaron su vida: búlgaro, judeoespañol, alemán, inglés, francés. Entre ellos, el alemán fue su lengua literaria porque, como se afirma en *La provincia del hombre*, “el azar le había elegido ésta. Le resultaba dócil, podía servirse de ella, aún era rica y oscura” (Canetti, 2006: 96). La tomó prestada con la responsabilidad que él insistía que un escritor debe tener, devolviéndola “con amor y gratitud, con intereses e intereses acumulados” (96). Desde niño, todas esas ricas, distintas y numerosas voces lo maravillaron y lo incitaron a pensar en el enigma de la comunicación humana.



En este cuaderno de viaje, Canetti se sumerge en la ciudad de Marrakech persiguiendo sus voces, por las que se siente irresistiblemente atraído, transmitiendo sus experiencias con un lenguaje sencillo e íntimo, y por eso directo y espontáneo. Como si contara las historias a sus amigos alrededor del fuego, respeta la tradición oral de la que es heredero; además, ella es el medio de narración por excelencia del mundo árabe que describe.

Las primeras voces que lo inquietan aparecen una mañana ante la muralla de Bab-el-Khemis, donde Canetti va a presenciar el mercado de camellos. Las voces de los mercaderes se confunden con los gritos de estos animales. Canetti observa a esos hombres azules cuyas caravanas recorren el Atlas, el sistema montañoso al noroeste de África, para llegar a la ciudad roja. Sin embargo, son los camellos lo que más lo impresiona: su largo peregrinaje, su sombra al caer la tarde, la viveza de sus rostros, que compara con los de las señoras inglesas, signo de su fuerte carácter. A Canetti le duelen estos seres a los que no les gusta estar solos, que se rebelan con violencia cuando están irritados hasta ser capaces de matar. Saben que viajan hacia la muerte: sus bramidos llenan la plaza de mercado cuando huelen sangre de su especie en un individuo que reconocen al instante como el matarife.

Al contrario de lo que podría pensarse, Canetti resuelve no aprender nada del árabe ni de las lenguas beréberes. ¿Qué hubiera podido, en todo caso, absorber en unos pocos días? Un conocimiento, sin duda, deficiente y superficial. Mucho más enriquecedor le pareció dejarse impactar por los innumerables sonidos extraños y enigmáticos que lo rodeaban, para no “perder ni un ápice de la fuerza de esas extrañas voces” (1996: 31).

Hay en esa actitud una manera singular de acercarse a lo desconocido, se trate de lugares o de personas, que lo caracteriza como un auténtico viajero. En efecto, escribe Canetti en uno de sus libros célebres, *Masa y poder*:

Nada teme el hombre más que ser tocado por lo desconocido. Deseamos ver qué intenta apresarnos; queremos identificarlo o, al menos, poder clasificarlo. En todas partes, el hombre elude el contacto con lo extraño. De noche o en la oscuridad, el terror ante un contacto inesperado puede llegar a convertirse en pánico. Ni siquiera la ropa ofrece suficiente seguridad: tan fácil es desgarrarla, tan fácil penetrar hasta la carne desnuda, tersa e indefensa del agredido. Todas las distancias que los hombres han ido creando a su alrededor han surgido de este temor a ser tocado. (2002: 3)

Un ejemplo contundente de su inmersión audaz en el misterio es la escena pavorosa cuando se adentra en el mercado de los ciegos y se mezcla entre cientos de ellos. La mayoría solo mendigan y lanzan sus clamores a Alá. La obstinación en sus rezos, como si no les importara chocar una y otra vez contra un muro; el sentimiento poderoso de masa que proyectan, borrando cualquier característica de individualidad, fueron para Canetti una revelación de lo que hay detrás de su eterna letanía, o bien, “la seducción que se esconde en una vida que todo lo reduce a la forma más simple de repetición” (1996: 34).

Es clave también el relato de cuando Canetti observa a un morabito, una especie

de santo ermitaño, que mete monedas en su boca, las masca sin ningún afán, produciendo abundante saliva. La descripción de este acto, a primera vista grotesco, se convierte en un proceso maravilloso de comprensión de lo sagrado que hay en él: la saliva de un santo es también santa; al entrar en contacto con una limosna, bendice a quien la ha ofrecido.

Aunque todas las voces de Marrakesh son perturbadoras, hay algunas más bellas que otras. Inolvidable es la voz queda, tierna y delicada de una joven que comienza a llamar a Canetti desde una reja. Él se siente profundamente conmovido, pero también temeroso de asustarla, pues “qué haría entonces si enmudeciese” (45). Entonces se pone a recorrer las calles vecinas, sin alejarse ni acercarse demasiado. Mientras se deleita con ese murmullo de palabras incomprensibles, pero definitivamente suplicantes y afectuosas, observa una zona residencial de la ciudad, asistiendo a las actividades cotidianas de un barrio: advierte las miradas reprobadoras de las mujeres con velo, entra en contacto con los colegiales que se acercan con su barullo. A través de ellos descubre que la mujer de voz de trinos padece una enfermedad.

Por supuesto hay una lengua con la que Canetti puede conversar con la gente de la ciudad roja: el francés. Marruecos era todavía una colonia. Los niños que enternecen tanto a Canetti hablan, escriben y leen en francés. Es evidente que el estado de ánimo de los marrakechíes se transforma al usar esta lengua: una especie de severidad cubre sus rostros. Los más adultos recuerdan las guerras. Los jóvenes adoptan una actitud solemne. ¿Cuánto cambia un individuo al mudar de lengua! “¿Qué hay en el lenguaje? ¿Qué esconde? ¿Qué le sustrae a uno?” (31), reflexiona el escritor búlgaro, escribiendo en alemán, interactuando en francés, sintiendo en árabe.

Un día visita el Melah, el barrio judío que lo conmueve porque le recuerda sus orígenes: “Me sucedía algo así como si hubiese llegado realmente a otra parte en la meta de mi viaje. No quería marcharme

Aunque todas las voces de Marrakesh son perturbadoras, hay algunas más bellas que otras. Inolvidable es la voz [...] de una joven que comienza a llamar a Canetti desde una reja. Él se siente profundamente conmovido, pero también temeroso de asustarla, pues “qué haría entonces si enmudeciese”.

jamás de aquí, desde hacía cientos de años yo había estado aquí, pero lo había olvidado y ahora todo renacía. Veía expresada toda la densidad y calor de la vida que sentía en mí mismo” (56-57). Conoce a la familia Dahan, uno de cuyos integrantes le insiste hasta el cansancio a Canetti para que lo ayude a conseguir una carta de recomendación laboral de parte de sus amigos ingleses. El momento más emotivo e importante de los días en que este judío lo persigue de forma obsesiva es cuando le presenta a su padre: “Je vous presente mon père” (87). La pronunciación sublime de esa última palabra conmueve al escritor viajero, pues “jamás habría pensado que un hombre así de tonto pudiese llegar a tal elevación” (88). A su vez, cuando el señor repite lentamente el nombre completo de Canetti al estrechar su mano, “el nombre se hizo más importante y bello, [...] como si perteneciese a una lengua extraña” (88).

La Plaza de Yamaa el Fna cumple en *Las voces de Marrakesh* una función legendaria. Se vuelve el espacio mágico al aire libre donde confluyen pintorescos mercados, restaurantes, aglomeraciones de mendigos pronunciando sus salmodias y muchas otras maravillas de la cultura local, como cuenteros y escribanos. Canetti no deja escapar la oportunidad única de conocer la narración oral de ese pueblo. Una relación preciosa se entabla entre el cuentero y el extranjero. El primero se da cuenta de que hay un forastero en su público, pero lo olvida de inmediato, lo priva de su mirada porque no puede entenderlo, porque “no pertenece al reino de sus palabras” (92). Canetti, a su vez, “no entendía nada y sin embargo permanecía igualmente fascinado por el eco de

su voz” (92), pero poco a poco, a fuerza de escucharlo, de dejarse encantar por sus relatos, logra interpretar sus vocablos gracias a sus gestos y a la entonación de sus voces. Por consiguiente, el lenguaje va más allá de las palabras y la literatura no se restringe a la tradición del papel.

Por otro lado, *Las voces de Marrakesh* le dicen mucho a Canetti sobre la condición no solo humana, sino también animal. Constantemente se interroga y se asombra sobre la disposición en la desgracia que adoptan los mendigos, los mercaderes y las mujeres, así como los camellos y los asnos. A primera vista, todos ellos parecen grotescos, pobres o desvalidos. Sin embargo, la mirada de Canetti profundiza resueltamente en su espíritu, lo cual suscita casi siempre una epifanía, como la que experimentó con la saliva del morabito. También acontece en el caso del borrico, sobre el cual Canetti anota: “aspecto tan lamentable en una criatura jamás lo había tenido delante” (104), pues lo usaban en un aterrador ritual de música, parloteos, carcajadas y bastones. En otra ocasión se reencuentra con el animal y, a pesar de su aspecto todavía más mísero, surge entre sus patas un miembro de exagerado tamaño. Entonces Canetti, desconcertado, refiere: “sin carnes, sin fuerza, sin pellejo adecuado, aún poseía tanta voluptuosidad en su interior para que su mera estampa me liberase el efecto de su miseria. Pienso con frecuencia en él. Y me repito a mí mismo, cuánto quedaba aún de él cuando yo ya nada veía” (106). De modo que, en su intento por comprender la condición de los seres marrakechíes, se da cuenta de cuánta esperanza subsiste frente a la desesperación de sus vidas.

Canetti demuestra en estos entrañables relatos que es un viajero excepcional. El ser humano ha sido un viajero desde el principio de los tiempos. Los motivos que impulsan su viaje pueden ser biológicos cuando explora otras tierras para subsistir o existenciales al buscar nuevos horizontes que sacien una necesidad interior. Sin embargo, lo que diferencia a un auténtico viajero de un simple turista es su actitud hacia lo desconocido, que define la forma en que el viaje opera en el espíritu. Según Bernardo Soares, semiheterónimo del escritor portugués Fernando Pessoa, para “viajar basta con existir” (Pessoa, 2002: 458) y “quien cruzó todos los mares sólo cruzó la monotonía de sí mismo” (153), indicando que, sin importar si uno se transporta o no a otro lugar, los viajes se realizan interior, no exteriormente.

Canetti visita un país lejano en distancia y cultura, enfrentándose con gran valentía a todo lo que tiene de desconocido. A través de lo que lo desasosiega y atemoriza, se cuestiona sobre el mundo y sobre los seres. De hecho, escribe en *La provincia del hombre* que “lo incierto debería ser el verdadero reino del pensar” (Canetti, 2006: 153), el mar abierto en vez de la tierra firme. Otra de sus características como viajero es el asombro, esa actitud que en primera instancia subyacía al descubrimiento del mundo. El asombro se vincula con un término que es muy importante en la obra de Canetti: la bondad, la cual debe mediar el conocimiento y las relaciones con los demás. Bondad, según Canetti en *La provincia del hombre*,

quiere decir apertura y espontaneidad, se refiere a una infatigable curiosidad por la gente a la cual comprende e involucra. Se refiere a un sentimiento de gratitud hacia quienes, si bien no han hecho nada por nosotros, nos salen al encuentro, nos ven y tienen palabras que decirnos. [...] Se refiere a la capacidad de sorprenderse, incluso a una edad muy avanzada. [...] También se refiere al lenguaje: con seguridad no se refiere

al silencio; se refiere a la preocupación por los hombres aquí, no a una intercesión por sus almas. (1996: 361-362)

Mientras Canetti se deleita con los cuenteros de la plaza encantada, piensa para sí mismo: “También yo puedo reunir personas en torno mío a las que relatar algo” (1996: 92). Casi una década después de publicar su cuaderno de viaje, pronunció un discurso en Múnich sobre la profesión de escritor, que aparece en la recopilación de ensayos *La conciencia de las palabras*. Cuenta Canetti cómo a partir del hallazgo de una nota escrita por alguien en tiempos de guerra, se puso a reflexionar sobre el inmenso poder que tienen las palabras en el destino del mundo. Entonces resalta la gran responsabilidad que los escritores tienen, la cual deberían asumir en toda su significación. Para Canetti, el escritor es quien custodia las metamorfosis, las cuales son “un proceso misterioso, casi inexplorado aún en su naturaleza, y que, no obstante, constituye el único acceso real al otro ser humano” (2012: 586). Un escritor, para Elias Canetti, debe sumergirse en su lengua, debe concebir su oficio como una pasión para sí mismo, por fuera del reconocimiento; debe abrir todo su ser a los otros para transformarse en ellos y comprenderlos, pues el escritor es puente de comunicación entre los hombres. ■

.....
Julia Escobar Villegas (Colombia)

Nacida en Medellín en 1988. Se graduó en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Su trabajo de grado se tituló *La escritura como viaje en el Libro del Desasosiego de Fernando Pessoa*. Se desempeña como docente y traductora de lenguas extranjeras.

Bibliografía

- Canetti, E. (1996). *Las voces de Marrakesh*. Valencia: Pre-textos.
- _____ (2002). *Obras Completas I: Masa y Poder*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _____ (2006). *Obras Completas IV: La provincia del hombre. Apuntes, 1943-1993*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _____ (2012). *Obras Completas V: La conciencia de las palabras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pessoa, F. (2002). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.



VIDAS Y MUERTES DEL SEÑOR

T.S. Eliot

LINA
MARÍA
AGUIRRE
JARAMILLO

En la casa número 3 de la calle Kensington Court Gardens, al oeste de Londres, se encuentra una de las tradicionales placas azules conmemorativas de English Heritage: “T.S. Eliot - Poet lived and died here”. La placa fue erigida en 1986, veintiún años después de la muerte del personaje, el 4 de enero de 1965. Al conmemorar el cincuentenario, ¿cuánto vivió y cuánto murió el polifacético T.S. Eliot? Supo de profundos padecimientos y ciertas contenturas, de la volatilidad del “viento del este” que a veces es fresco como el agua pero muchas otras gime, llora y sopla en contra; que “abril es el mes más cruel”, y que aunque el mundo “no termina con un estallido, sino con un quejido”, este puede ser devastador.

El origen es East Coker, un pueblo en Somerset, al sur de Inglaterra, de donde provenían los ancestros de la familia paterna, quienes se instalaron al noreste de Estados Unidos, en la región de New England. El abuelo William Greenleaf Eliot partió de allí hacia el sur, al estado de Missouri, en misión evangélica con el fin de abrir una Iglesia Unitaria en St. Louis. El padre, un exitoso hombre de negocios, Henry “Hal” Ware Eliot, y la madre, de soltera Charlotte “Lottie” Champe Stearns, trabajadora social que escribía poesía en privado. De los seis hijos que tuvieron y sobrevivieron, “Tom” fue el último; su hermano inmediatamente mayor le llevaba ocho años.

De sus primeros años hasta la adolescencia, Eliot guardó una poderosa influencia vital y creativa marcada por el río Missouri. Pensaba que existía “algo en haber pasado la niñez al lado de ese gran río”, algo que una persona que no lo hubiese tenido no podía realmente entender y que para él fue una fortuna que prefería a haber crecido en Boston, Nueva York o Londres. San Luis, de otra parte, era a todas luces el lugar que le “había afectado mucho más profundamente que cualquier otro entorno”. Fue allí, entre los meandros del río y alrededor de la casa familiar en la calle Locust, donde el joven comenzó a andar, a observar y, sobre todo, a leer. En el libro de memorias de su amigo Robert Sencourt, Eliot aparece con el rostro tapado por un libro, el cuerpo encogido en el marco de la ventana, toda la atención puesta en algún relato de aventuras en el medio oeste, entre tribus salvajes o las de Tom Sawyer. Rápidamente serían también las de Sherlock Holmes: Eliot desarrolló una afición casi obsesiva por las historias de Arthur Conan Doyle, ufanándose —modestamente a su manera— por recitar de memoria extractos largos. “A la mención del nombre, se iluminaba como una antorcha”, recordaba Lawrence Durrell, y si se le olvidaba cualquier detalle relacionado con Conan Doyle, “su ojo era cómico”.

Cuando Eliot era solamente “Tom”, como lo llamaban su familia y amigos, hay que retratarlo llenando sus días de páginas leídas y escritas, de impresiones como las que tuvo en la Feria Mundial de San Luis en 1904, que inspiraron su relato *The Man who was King*, publicado en 1905, sobre un pueblo filipino llamado Igorot. Hay que sentarlo

en los salones de la Smith Academy, en donde estudió desde 1898 hasta 1905, aprendiendo latín, griego, alemán y francés, y en donde publicó su primer poema, a los catorce años, “A Fable for Feasters”. Hay que conducirlo de nuevo al noreste, a territorio yankee, a la Milton Academy de Massachusetts para un año de preparatoria antes de atravesar la gran puerta de entrada a Harvard College para hacer, y terminar aventajadamente en tres años, sus estudios de Filosofía. Hay que rastrearlo dando sus primeros pasos en la que prometía ser una carrera académica, y también haciendo sus primeras experimentaciones como autor de algunos versos publicados en la revista estudiantil *Harvard Advocate*.

En ese periodo, hay que asociarlo con dos hombres que serían muy influyentes como amigos y como literatos: el novelista Conrad Aiken y, antes, Scofield Thayer, quien se convertiría después en el editor de *The Waste Land*. Y por ninguna razón hay que abandonarlo en sus descubrimientos: Verlaine, Rimbaud y muy especialmente Jules Laforgue y Tristan Corbière, cortesía de *The Symbolist Movement in Literature*, el libro recién publicado entonces, en 1899, de Arthur Symons. Entre 1909 y 1910, ya es profesor asistente en Filosofía en Harvard, labrando el sendero hacia posteriores estudios allí, entre 1911 y 1914, de filosofía india y sánscrito, y luego el doctorado.

Pero al joven Tom también hay que retratarlo con unas orejas puntiagudas que lo avergüenzan por las burlas de los niños, y seriamente enfermo con una hernia inguinal doble, congénita, incapacitante para muchas actividades físicas de los muchachos de su edad. Hay que saberlo querido por sus padres, con una madre que lo adora al tiempo que acentúa la timidez natural del hijo mientras lo obliga a llevar un soporte bajo los pantalones por la hernia. Un padre llevado de su parecer, autoritario, represivo, para quien, según la biografía de Robert Crawford *Young Tom* (2015), sexo era sinónimo de inmundicia y la sífilis un “castigo de Dios”. Una masculinidad “encorsetada”, como la define el crítico Robert McCrum en el semanario británico *The Observer* (enero de 2015), que puede relacionarse con algunas insinuaciones de homosexualidad que el biógrafo hace esporádicamente.

Cuando T.S. Eliot murió, el editor estadounidense Robert Giroux pronunció:
“el mundo se ha vuelto un lugar menor”.

Eliot y el sexo es un capítulo con dobleces. Los poemas juveniles “King Bolo” y “Columbo” son obscenos, con una carga añadida de transgresión y tinte de pequeño escándalo. Décadas después, las sugerencias sobre su bisexualidad fueron categóricamente rechazadas por él. A los veintiséis años, en una carta, Eliot confesó ser “muy dependiente de la compañía femenina”. Después de su madre, cuatro fueron esas compañías: Vivienne Haigh-Wood, con quien se casó a los cuatro meses de conocerla; Emily Hale, una amiga de los tiempos de Harvard que no le había hecho caso en ese momento pero con quien se reencontró en una visita posterior como profesor invitado. Pasaron juntos varios veranos en Inglaterra durante la década de los treinta pero, a pesar de las expectativas de Emily, no quiso casarse con ella al morir Vivienne.

Mary Trevelyan, profesora de London University, fundadora de International Student House en Londres, mantuvo con él una relación aparentemente asexual, en la cual Eliot además no aceptaba cenar juntos dos noches seguidas, y declinó las tres propuestas de matrimonio que ella le hizo. Y finalmente Esmé Valerie Fletcher, treinta y ocho años más joven que él y quien había sido su secretaria. Se casaron el 10 de enero de 1957 en una ceremonia religiosa que mantuvieron inicialmente en secreto. La noticia del matrimonio hizo que Mary no volviera a dirigirle la palabra a Eliot, y Emily tuvo una crisis nerviosa y fue hospitalizada en Boston. “Se nos dice que debemos perdonar a nuestros enemigos”, escribía sobre el autor, en el diario *The Guardian* (mayo de 2014), la poeta Roz Kaveney, pero “Eliot no pudo ni siquiera perdonar a quienes lo amaban”. Valerie se dedicó, hasta su muerte el 9 de noviembre de 2012, a preservar la memoria de Eliot, administrar su herencia, hacer ediciones especiales y ser una mezcla de Ofelia, Mistress Quickly de las

Viudas de Windsor y Bruja Blanca: “el arquetipo de la viuda literaria”, en palabras de McCrum.

Vivienne Haigh-Wood fue la mujer con quien Eliot “solamente quería un flirteo” pero “se convenció a sí mismo de que estaba enamorado”. Ella está ligada al germen de acontecimientos que convertirían a Tom en T.S. Eliot. El punto de encuentro es Inglaterra, a donde había llegado él con una beca para estudiar en Oxford entre 1914 y 1915. Es cierto que los famosos capiteles oxonienses no causaron su proverbial ensoñación en el veinteañero estadounidense: “odio las ciudades universitarias y la gente universitaria, que es la misma en todas partes [...] Oxford es bonita pero no me gusta estar muerto”. Para resucitar, a solo 90 kilómetros al noroeste estaba Londres. La capital inglesa significó ingresar al círculo de una de las anfitrionas más obsequiosas y una de las mujeres más interesantes de la época, Lady Ottoline Morrell, quien se encontraba entre las figuras centrales del llamado Bloomsbury Group, el grupo artístico e intelectual que gravitaba alrededor de personajes como Virginia Woolf, E.M. Forster o Lytton Strachey, reunidos en Londres o en la casa campestre de Lady Ottoline, quien era también muy cercana a Bertrand Russell, casado pero desinteresado de la noción tradicional de fidelidad. Siendo también estudiante en Oxford y con un empleo de institutriz en Cambridge, apareció la señorita Haigh-Wood, danzante y vivaz, aunque también alterada. Sus mismos padres no estaban seguros de que debía casarse, y mucho menos tener hijos.

Pero Eliot estaba resuelto a “quemar sus velas” y permanecer en Inglaterra. Acordó el matrimonio rápidamente, sin avisar a sus padres, seguramente previendo su desaprobación y autoinfligiéndose un dilatado complejo de culpa por esa razón. La noche de bodas determinó el fracaso tormentoso de la pareja, y la novia,

ataviada en encaje negro, resolvió prontamente que su marido ameritaba el apodo de “queridísimo Wonkypenky”, una expresión clara de frustración que ella palió durante un tiempo con Russell (a cuya casa fue a parar la pareja de recién casados) a pesar de que él la encontraba un poco vulgar, aunque “aventurera y llena de vida”. Mientras tanto, Eliot buscaba cómo conseguir dinero y, según Crawford, “se sentía avergonzado de su matrimonio” con una esposa “extraordinariamente inmadura, casi infantil”. A la vergüenza se le sumó el desvarío. Vivienne acusaba un largo catálogo de dolencias: migrañas, cólicos, colitis, insomnio, fiebres, neuralgia, además de ataques de nervios e histeria.

La casa olía a hospital. Cuando veía cómo se desenvolvía esta tragedia doméstica, Eliot, políglota, consiguió trabajo como profesor en Birkbeck College, en la Royal Grammar School y otras escuelas públicas y privadas. También en el departamento de cuentas extranjeras del banco Lloyds. Había terminado su tesis doctoral: *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, pero nunca se presentó a la defensa. En una entrevista de *Paris Review* de 1959, el autor afirmó que las “fuentes emocionales” de su obra provenían de Estados Unidos, en donde tenía más en común con sus “distinguidos contemporáneos que con cualquier cosa escrita por [su] generación en Inglaterra”. Al año de casado le ofrecieron una plaza en Harvard, pero dudó un tiempo y finalmente rechazó la oferta por no dejar a Vivienne, quien se había negado a viajar por miedo a los submarinos. A partir de ese momento, salvo estancias temporales como conferencista o catedrático invitado (estaba en una residencia en la universidad Princeton cuando recibió la noticia del Nobel), Eliot nunca se reestableció propiamente en Estados Unidos. Su carrera como editor la comenzó en Londres en la revista *Egoist*, y después como fundador y director de *Criterion*, combinando como podía los tiempos con el empleo en el banco, hasta que en 1925 lo dejó para trabajar en Faber and Gwyer (luego Faber and Faber), la editorial en donde publicó a autores como W.H. Auden y Ted Hughes, quien en su admiración lo llamaría el “gurú jefe”.

Para el año 1919, la pareja “Tom y Viv” (el título que usaría Michael Hastings para la obra

de teatro de 1984, llevada al cine en 1994 bajo la dirección de Brian Gilbert) era atterradoramente frágil. Él decayó en una crisis nerviosa para la cual Lady Ottoline prescribió una cura en una clínica en Lausanne. Tres años más tarde, ella estaba bajo un nuevo tratamiento que resultó inútil y el deterioro presagiaba demencia. Estaban prácticamente separados, aunque esto no se formalizó sino hasta 1933, después de que Eliot regresara de una estadía que hizo solo, durante un año, como catedrático en Harvard. Desde 1932 hasta 1947, cuando Vivienne murió en el hospital mental Northumberland House, el escritor solamente se reunió con ella una vez.

“Amo a Tom de una forma que nos destruye a los dos”, escribió Vivienne. Pero tres años antes, en el punto más álgido de su debacle matrimonial, Eliot había empezado a escribir una nueva obra cuyos últimos versos había compuesto en el tiempo de su terapia suiza “como si estuviera en un trance”, y para 1922 repasaba una y otra vez el último borrador de *The Waste Land*.

El manuscrito pasó a manos de Ezra Pound (a quien el autor lo dedicaría). Eliot lo había conocido cuando decidió pasar el menor tiempo posible en Oxford y el mayor posible en Londres. El poeta y crítico estadounidense expatriado en Europa fue uno de los motivos de Eliot para querer quedarse a vivir en Inglaterra, a pesar de que siempre se había sentido particularmente inclinado hacia Francia, como escribía en un ensayo sobre W.B. Yeats de 1940: “el tipo de poesía que necesitaba enseñarme a usar mi propia voz no existía en inglés, solamente la encontraría en francés”; y a pesar de que en algún momento calificó la poesía de su mentor como “conmoveramente incompetente” (después se retractó de ello). Pound apodó a Eliot “Old Possum”, nombre que luego usaría este último para su colección *Old Possum's Book of Practical Cats*, publicado en 1939. Seis de los poemas fueron musicalizados por Alan Rawsthorne, un trabajo que Andrew Lloyd Webber adaptó para el célebre musical *Cats* en 1981 en Londres.

Cuando T.S. Eliot murió, el editor estadounidense Robert Giroux pronunció: “el mundo se ha vuelto un lugar menor”. El compositor Stravinsky lo llamaba “no solamente el gran mago de las palabras sino el guardián mismo del lenguaje”, que

T.S. Eliot y Valerie Eliot



T.S. Eliot y Virginia Woolf



Se ha criticado a Eliot por ser demasiado académico. Aunque se le reconoce su lugar en el canon, críticos como Stephen Greenblatt lo encuentran “deficiente” en su construcción de la experiencia humana que transcurre entre los extremos del “santo” y del “pecador” examinados en la colección *Norton Anthology of English Literature*.

se nutría tanto de los simbolistas franceses como del drama isabelino. La educación “rotunda” de Eliot, como lo demuestra Crawford, marcó por supuesto una noción propia de identidad: “clasicista en literatura” (además de “monárquico en política, anglo-católico en religión”). El descubrimiento que él ha dejado para seguir haciendo tras cincuenta años de muerto es ver cómo aquellas preferencias se van entreverando, a lo largo de su carrera, con las estructuras complejas de sus poemas, con los cambios abruptos de voces, tiempo y lugar en *The Waste Land* (1922), con las constantes insinuaciones al desapego, a lugares teñidos de remembranza americana, al fluir de imágenes del inconsciente, a la experiencia de la creencia religiosa, o al torrente de referencias filosóficas y literarias de su tradición. Con la extrañeza de líneas como la tercera del comienzo de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915), con un paciente “etherised” sobre una mesa, dubitativo, acosado entre la indecisión y la inhibición; una inesperada alusión de quirófano en una canción de amor:

de niño, Eliot había conocido el Monumento al Éter en los Jardines Públicos de Boston, ciudad que a finales del siglo XIX y comienzos del XX fue pionera en el uso de la anestesia en cirugía.

Así mismo, en su obra se le escucha reconociendo “la existencia siempre al borde de la nada”, y acudiendo entonces a una meditación sobre la naturaleza del tiempo iluminada por la teología cristiana y el peregrinaje interior al tono de los cuatro elementos —aire, tierra, agua, fuego— de *Four Quartets* (1943), la obra que él consideraba maestra y señalada por la Academia cuando le otorgó el Premio Nobel en 1948. Entre la década de los cuarenta y comienzos de los sesenta, el mundo literario vivió lo que la crítica Cynthia Ozick llama “la era de Eliot”, cuando el autor era una “luminaria permanente”, colosal, culminante. Pero su influencia, inevitablemente, empezaría a decaer, y la reputación a perder el aire de infalibilidad. Él mismo decidió un día, con voz veterana, hablar de *The Waste Land* simplemente como “una pieza gruñona y rítmica”. A Eliot el

pasado lo podía poner inseguro, el futuro ansioso, y el presente lo podía paralizar: “Les mostraré el miedo en un puñado de polvo”.

Se ha criticado a Eliot por ser demasiado académico. Aunque se le reconoce su lugar en el canon, críticos como Stephen Greenblatt lo encuentran “deficiente” en su construcción de la experiencia humana que transcurre entre los extremos del “santo” y del “pecador” examinados en la colección *Norton Anthology of English Literature*. En los últimos años, además, se ha discutido sobre su supuesto antisemitismo, una acusación que él siempre negó, llegando incluso a eliminar algunas líneas polémicas de sus escritos en nuevas ediciones.

En *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar* (1920) se lee: “Las ratas están bajo los montones / el judío está debajo de todo / El dinero en pelaje”. Como en este fragmento, se encuentran otras menciones que podrían justificar el cargo. Al paso ha salido Craig Raine, con el controvertido libro *Defense of T.S. Eliot* (2001). Terry Eagleton advirtió en algún momento que los críticos no deberían estar defendiendo a sus autores como si fueran padres de niños traviesos, y aceptar tanto su reputación establecida “más allá de cualquier duda” como el hecho de que no son santos. En el caso particular de Eliot: mejor no hacerlo pasar como el “arcángel san Gabriel” y verlo en toda su complejidad, la misma que invoca el biógrafo Crawford cuando recuerda que Eliot, con su preparación filosófica, sabía que la conciencia, como la ideología, podían ser inestables. Relaciona el antisemitismo del autor con un “precondicionamiento” de su infancia, heredado de su familia. La madre, en sus propias palabras, decía tener una “antipatía instintiva contra los judíos”.

Quienes expresamente no estaban interesados en un Eliot oliendo a santidad eran varios de los *literati* de su época, desconcertados ante su conversión al anglicanismo en 1927, su ingreso —vitalicio— a la Sociedad del Rey Carlos el Mártir, su trabajo de guardia de la parroquia de St. Stephen en Londres y, en general, su religiosidad impregnándolo todo. El comentario desdeñoso del autor mismo sobre *The Waste Land* citado arriba puede estar relacionado con una expresión de la que podría llamarse “anglización” de Eliot: “se estaba volviendo bastante inglés”, observa

McCrum, con todo y la disposición a evitar autoelogios, con todo y el abrazar la fe de la Iglesia de Inglaterra. *Ash-Wednesday*, precisamente publicado en 1927, revela las preocupaciones del hombre que, sabiendo su fe perdida, la obtiene de nuevo pero no consigue dispersar sus dudas espirituales.

Mucha gente podía escapar de la realidad leyendo novelas, viendo películas, conduciendo rápido, viajando en aviones, según recuerda el autor Stephen Spender hablar a Eliot. La religión podía usarse también como un medio de escape, de hacer irrelevantes los sueños, “y puede ser muy efectivo como instrumento pero no funciona tan bien como otros”. Así es posible terminar entonces recordando a Thomas Stearns Eliot con su figura espectral, apodado “el sepulturero” por la sagaz Lady Ottoline, con cierta risa nerviosa, rechazando una invitación de Durrell a Grecia porque prefería, y lo hacía mejor, cuando escribía bajo cielos plomizos y entre aires sombríos. El escritor laureado que, aunque hubiese sido Tom alguna vez, parecía nunca haber sido joven. El hombre reducido finalmente a cenizas que fueron llevadas a East Coker, la tierra de origen y título de un *Cuarteto* en el cual ya había presagiado, en medio de la oscuridad: “Le dije a mi alma, permanece inmóvil, y espera sin esperanza”. ■

Lina María Aguirre Jaramillo (Colombia)

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

Bibliografía

- Crawford, Robert (2015). *Young Eliot - From St Louis to The Waste Land*. Londres: Jonathan Cape.
- Eliot, T.S. (1991). *Collected Poems*. San Diego: Harcourt.
- (2000), *The Waste Land*. North, Michael (ed.). Nueva York: Norton Critical Edition.
- (2009). *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber.
- Hall, Donald (1959). TS Eliot, “The Art of Poetry”. *The Paris Review*, N.º 21.
- Menand, Louis (2002). “The Women Come and Go”. *The New Yorker*, Septiembre 30.
- Poetry Foundation. TS Eliot Biography [enero-marzo 2015].

Las fotografías de las páginas 91 y 95 del artículo “El nuevo estado de la nación” (número 319) fueron tomadas por la autora, Lina María Aguirre.



Entre los pulgares de Montaigne y los dedos de Dañí

ADOLFO
CASTAÑÓN

I

Montaigne recuerda que su padre, pasados los sesenta años, hacía “pequeños milagros” o proezas, como “pasar por encima de la mesa apoyándose en el pulgar” (*Ensayos*, Libro II, Capítulo II, 344 c.). La escena, inscrita en el ensayo “De la ebriedad”, tiene aires de fiesta medieval y de plenitud renacentista. Montaigne se refiere en otros lugares de los ensayos a los pulgares y a los dedos: 24 veces al dedo, 20 veces a los dedos, 5 veces al pulgar, 4 a la pulgada.¹ El pulgar, ese dedo que no solo puede llegar a ser tomado por la mano misma, como dice en el breve ensayo “De los pulgares”, Libro II, Capítulo XXVI (que se presenta en el apartado III de este ensayo), sino que hasta puede llegar a tener identidad propia como en el cuento de *Pulgarcito*, “poucet”, “petite poucet”, voz que por cierto no aparece en los ensayos, aunque sí salen a escena la medida llamada pulgada y, desde luego una sola vez, la pulga, Libro I, XXIII, 114 c.²

II

Los dedos, el dedo, por otra parte, se yerguen en los paisajes, dibujos y aun en los escritos de Salvador Dalí: pero no se puede saber a ciencia cierta si este ya había leído a Montaigne cuando escribió a principios de los años treinta, cuando todavía no los cumplía él mismo, la provocadora estampa que da título a un pequeño libro, *L'alliberament dels dits*, ilustrada con imágenes de dedos pulgares. En cualquier caso, el motivo se remonta al menos al año de 1928, cuando realiza el cuadro *El pájaro herido*.

Apenas concluida la Segunda Guerra Mundial, y cuando todavía corría el humo de las ciudades incendiadas y de los campos de concentración, refugiado desde 1939 en Estados Unidos de América, dolorosamente consciente de las atrocidades desplegadas por uno y otro bando, Dalí, el precursor surrealista del *cynical shit*, el cortesano dispuesto a acostarse en una cama de dólares, el descarado simpatizante de la reacción dispuesto a desafiar las cabezas de los biempensantes, parecía hartado del futuro y de las visiones escatológicas del presente y vuelve su mirada interior, su mirar de artista, hacia tres personajes emblemáticos (¡oh, Johan Huizinga!) del claroscuro medieval llamado Renacimiento: el español Miguel de Cervantes, el italiano y florentino Benvenuto Cellini, y el francés, gascón y europeo como los otros dos, Michel de Montaigne, y a partir de 1945 se entrega a la ilustración de *Don Quijote de la Mancha*, entre 1945 y 1946 se adentra en la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini, y durante el otoño e invierno de 1946 y a lo largo de 1947 se baña en los *Ensayos* de Michel de Montaigne y sale de la inmersión luego de haber espigado veintiún piezas de los tres libros para poner como lema al conjunto “Homenaje a Francia”. ¿Qué puede significar en labios del cáustico Dalí la palabra “homenaje”? El espacio de civilización llamado Francia, el variado y rico

hexágono, fue sin duda el lugar, el archipiélago de lugares donde maduró su vocación artística: París, Marsella, el mediterráneo francés —la Costa Azul, la Costa Bermeja, tan próxima de su nativa Cataluña—, en compañía de sus amigos surrealistas, Paul Éluard, André Breton —de quien se distanciará en Estados Unidos—, Marcel Duchamp y de la seductora joven rusa llamada Gala. En Estados Unidos, Dalí tiene dificultades para comunicarse: ostensiblemente no habla inglés y lo pronuncia con acento atroz. Para comunicarse, debe confiar en Gala, que simula hablarlo, o en amigos que lo guían y le sirven de intérpretes en sus transacciones pictórico-comerciales. Decide escribir un libro, *La vida secreta de Salvador Dalí*, pero solo lo puede hacer en un francés bronco y cruzado de voces catalanas, italianas e hispánicas. Puede decirse que el francés fue para Salvador Dalí una tabla de salvación en el prolongado exilio. Su libro es traducido al inglés por un profesor de California, Haakon Chevalier, y aparecerá en el otoño de 1942. Diez años más tarde, un joven admirador de Salvador Dalí, Michel Déon, lo devolverá al francés, quién sabe si a su lengua original. Dalí abandonará Estados Unidos y llegará al puerto de Le Havre el 21 de julio de 1948. El “Homenaje a Francia” que cifra Dalí en Montaigne es, ante todo, homenaje a la lengua que le permitió sobrevivir en Estados Unidos, pero, más allá, a la cultura francesa de la que formaba parte, como dolorosamente se lo recuerdan la polémica con André Breton, que lo llama “Ávida dollars”, o las distancias políticas con sus amigos y cómplices, como Paul Éluard, ex amante de Gala y amigo de Dalí, y su esposa Nusch, quienes participan en la resistencia contra los alemanes (Nusch morirá el 28 de noviembre de 1946). Además de pintar algunos cuadros, Dalí baña sus ánimos epicúreos y estoicos en el agua brava de los veintiún ensayos de Montaigne, una lectura de juventud, que



Catedral de pulgares, Salvador Dalí, 1947

Los dedos [...] se yerguen en los paisajes, dibujos y aun en los escritos de Salvador Dalí: pero no se puede saber a ciencia cierta si este ya había leído a Montaigne cuando escribió [...] la provocadora estampa que da título a un pequeño libro, *L'alliberament dels dits*, ilustrada con imágenes de dedos pulgares.

trabajaré en esos años finales de su angustiada estancia en el exilio.

Cabe constatar que desde 1936 Dalí había firmado un cuadro titulado *Canibalismo ritual* y había hecho —¡cómo no!— algunas declaraciones intencionadas en torno a la práctica de la antropofagia, dignas de Jonathan Swift. Alrededor de las páginas de Montaigne, aparecen como en el reojo las siluetas de Alberto Durero —y de Rafael—, dos de sus maestros. Desde que Cosima Wagner le diera a Nietzsche los ensayos de Montaigne como regalo de Navidad, el autor de los *Ensayos* fue uno de los escritores

clásicos que se pasaban de contrabando bajo las almohadas de los lectores.

Dalí dialoga intensamente con los *Ensayos*: lo muestra su manejo contrastado del color, la firmeza de sus líneas de fuga en perspectiva, su juego con el volumen y con el claroscuro y su desenfado al trazar cuadros que rayan en lo caricaturesco, como el aterrador de los decapitados. Al pie de alguna de las imágenes —*Demócrito y Heráclito*— los nombres de Gala y Dalí se yuxtaponen, se montan de forma tal que una letra *a* queda como cargando a la otra, como dos pulgares sobrepuestos...

III

A continuación, me permito proponer un traslado original del breve ensayo de Michel de Montaigne:

“De los pulgares”, Libro II, Capítulo XXVI

Tácito cuenta que entre ciertos reyes bárbaros se acostumbraba, para sellar un pacto, juntar tan estrechamente las manos derechas una con la otra y entrelazar luego los pulgares hasta que de tanto apretar la sangre estuviese a punto de salir por las yemas que se herían punzándolas levemente y luego se chupaban la sangre uno del otro. Los médicos dicen que los pulgares son los dedos maestros de la mano, y que su etimología viene de *pollere* (que significa tener excelencia por encima de los otros). Los griegos los llamaban ἄγτίχειρ, como quien dice “otra mano”. Y parece que en ocasiones los latinos lo toman así, en el sentido de mano entera:

Pero ni las palabras lascivas
ni las sollicitaciones de un pulgar
que acaricia la deciden a erguirse

*Sed nec vocibus excitata blandis,
Molli pollice nec rogata surgit*

En Roma era signo de favoritismo dejarse apretar y besar los pulgares. En sus *Epístolas* I, XVIII, dice Horacio:

Aplaudirán tu juego, bajando los dos pulgares.

Fautor utrôque tuum laudabit pollice ludum.

Y de haber caído del favor alzarlos y ponerlos hacia afuera.

Cuando la chusma alza los pulgares,
hay que dar muerte para congraciarse con ella.

*Converso pollice vulgi
Quemlibet occidum populariter.*

Los romanos dispensaban de ir a la guerra a quienes tenían alguna herida o defecto en el pulgar, como si por esa causa no

fuesen capaces de empuñar las armas con suficiente firmeza. Augusto confiscó los bienes de un caballero romano que tuvo la maliciosa ocurrencia de amputar los dedos de dos jóvenes hijos suyos para evadir la ley que los obligaba a tomar las armas; y antes que él, el Senado, en tiempos de la guerra itálica, había condenado a un tal Cayo Vatio a prisión perpetua y le había confiscado todos sus bienes por haberse cortado adrede el pulgar de la mano izquierda para exentarse de ese viaje.

Alguien, cuyo nombre no recuerdo ahora, luego de haber ganado una batalla naval hizo cortar los pulgares de las dos manos a sus enemigos vencidos, para quitarles así cualquier medio de combatir y de empuñar los remos.

Los atenienses se los hicieron cortar a los eginetas para arrebatarles así la ventaja en el arte de navegar.

En Lacedemonia, los maestros de escuela castigaban a los niños mordidiéndoles los dedos pulgares.³ ■

Adolfo Castañón (México)

(1952). Poeta, ensayista, traductor, editor y crítico literario. Entre su obra publicada destacan: *El pabellón de la límpida soledad* (1988), *Arbitrario de la literatura mexicana* (1993), *América sintaxis* (2005), *La campana y el tiempo* (poemas 1973-2003), *Viaje a México* (2008), *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante* (ed. aumentada, 2013) y *Por el país de Montaigne* (2015).

Notas

¹ Cfr. *Concordance des Essais de Montaigne*, preparado por Roy E. Leake, David B. Leake y Alice Elder Leake, Ginebra, Librairie DROZ, 1981, tomo I, 734 pp.; tomo II, 1442 pp.

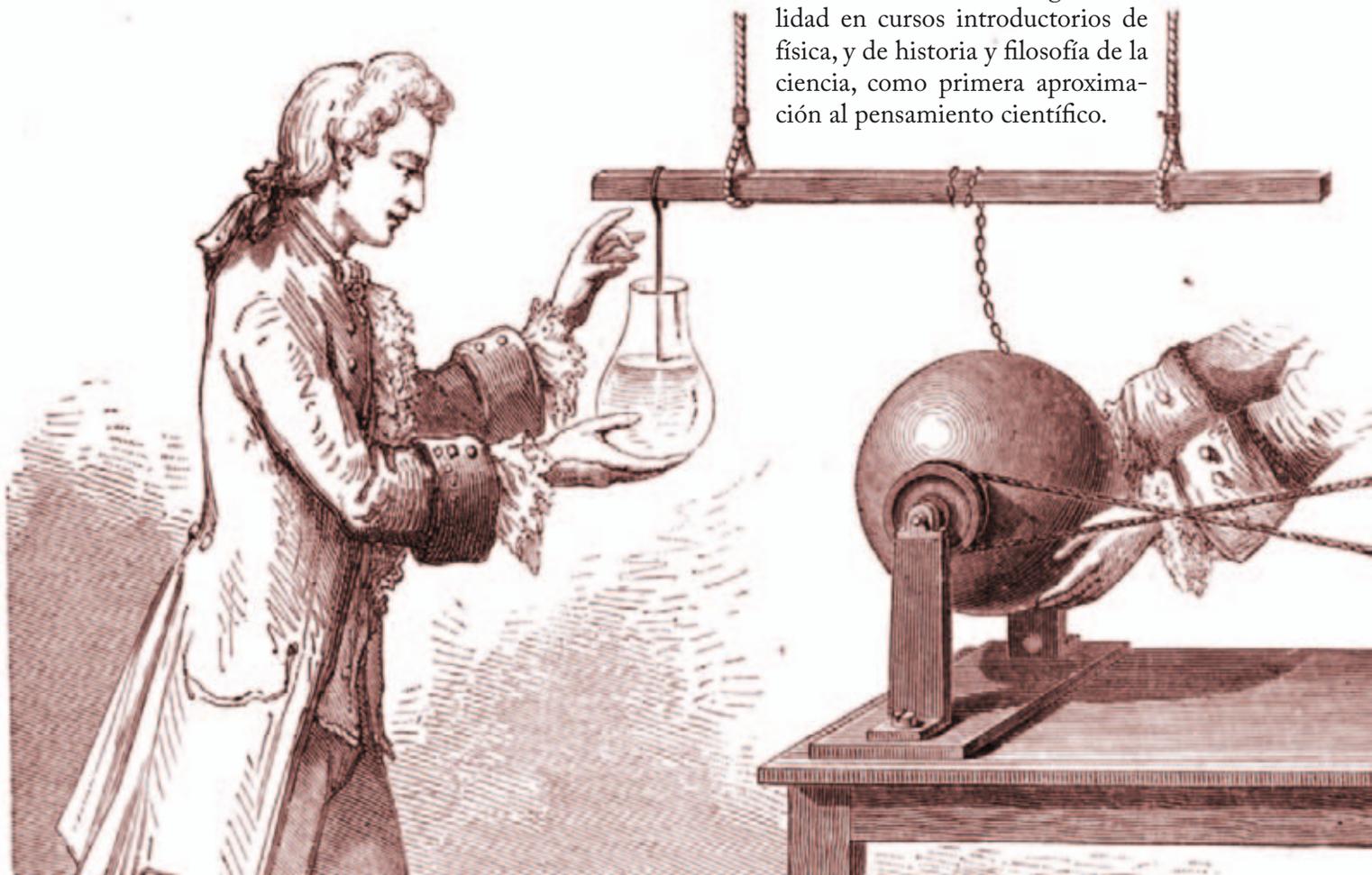
² La *Concordancia* de Leake se refiere a la edición de los *Ensayos* de Pierre Villey.

³ La traducción se realizó teniendo en cuenta las siguientes ediciones: Michel de Montaigne, *Les Essais*, edición, presentación y notas de Pierre Michel, París, 1972, pp. 413-414; *Les Essais*, presentación, establecimiento del texto, aparato crítico y notas de André Tournon, París, Imprimerie Nationale, 1998, pp. 569-570; *Les Essais*, edición de Jean Balsamo, Michel Magnien y Catherine Magnien-Simonin, La Pléiade, París, 2007, pp. 727-728.

LA EVOLUCIÓN DE LA FÍSICA

GUILLERMO
PINEDA

En el segundo párrafo del prólogo de *La evolución de la física*, el libro escrito por Albert Einstein y Leopold Infeld pocos años antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, se advierte al lector que la obra que tiene en sus manos no es un libro de texto, sino una obra que pretende describir, a grandes rasgos, los esfuerzos que los hombres de ciencia han realizado tratando de establecer una conexión entre el mundo de las ideas y el mundo de los fenómenos. Sin embargo, a pesar de la declaración, o de la intención, de los autores, el texto en cuestión —publicado originalmente por la editorial de la Universidad de Cambridge en 1938, y reeditado por Editorial Losada con el nombre de *La física: una aventura del pensamiento*—, además de ser un excelente texto de divulgación, tiene un extraordinario valor didáctico de gran utilidad en cursos introductorios de física, y de historia y filosofía de la ciencia, como primera aproximación al pensamiento científico.



El libro fue escrito entre los años 1934 y 1936, durante una pasantía que realizó Leopold Infeld en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, invitado por Einstein, como una forma de solidaridad con un colega que, al igual que él, había escapado de la persecución nazi en Europa. En el texto los autores exponen su concepción del mundo, de la ciencia y de la realidad, de manera sencilla, en un lenguaje claro y accesible a cualquier lector medianamente culto, pero quien esté al tanto de la agitación que vivía la física en las primeras décadas del siglo veinte podrá percibir la tensión subyacente en el discurso, generada por el antagonismo entre la concepción clásica del mundo, suscrita por Einstein e Infeld, y la nueva conceptualización de la física, surgida de la aparición de la mecánica cuántica y de los avances en el estudio de la interacción de la materia y la radiación, a los cuales había contribuido Einstein de manera significativa.

Desde el principio del libro los autores manifiestan su intención de describir la conexión existente entre el mundo de las ideas y el mundo de los fenómenos, empezando por señalar las claves que condujeron al establecimiento del punto de vista mecanicista de la naturaleza, y el papel que jugaron en la postulación del principio de inercia, por parte de Galileo y Newton, las experiencias idealizadas, también conocidas como experimentos mentales, las cuales se hacen necesarias ante la imposibilidad de verificar, de manera experimental, que, por ejemplo, al no estar sujeto a la acción de ninguna fuerza un cuerpo conserva su estado de movimiento de manera indefinida; o que en el vacío todos los cuerpos caen con igual aceleración, independientemente de su peso.

La experiencia sugiere, con frecuencia la intuición confunde y, a veces, la razón corrige, pero será la experimentación la que, en último término, valide lo indemostrable. De esta perspectiva surgen apreciaciones que, a primera vista, pueden resultar sorprendentes: “Los conceptos físicos son creaciones libres del espíritu humano y no

están, por más que parezca, únicamente determinados por el mundo exterior”, nos dicen Einstein e Infeld. El reconocimiento del carácter artificial de los conceptos con los que la física describe el mundo parece chocar con la aproximación ingenua a la lectura del libro de la naturaleza que prescribe Galileo, pues, más que ser descubierto, el mundo de los fenómenos también debe ser inventado, respetando, por supuesto, las restricciones que impone la experiencia. El papel de la verdad absoluta, al menos en lo que a la ciencia se refiere, empieza a ser desdibujado, o mejor, relegado a otras áreas del conocimiento; mientras que el objeto de la ciencia se define en sus propios términos, a partir de la práctica.

En el proceso de presentación de lo que los autores denominan el punto de vista mecánico de la naturaleza, dominado por la conceptualización newtoniana del mundo —caracterizada por la acción de fuerzas entre cuerpos que interactúan a distancia y de manera instantánea, o por fuerzas de contacto entre cuerpos contiguos—, se analiza una clave que habría pasado inadvertida: la equivalencia de la masa inercial y la masa gravitacional, que sirve de fundamento a la teoría general de la relatividad, que es la teoría relativista de la gravitación. Las diferencias entre los dos conceptos fundamentales que sirven de base a la mecánica, inercia y gravitación, son destacadas para, a continuación, declarar que se trata de la misma entidad. La equivalencia de la masa inercial, magnitud física asociada a la respuesta de los cuerpos sujetos a la acción de una fuerza, y la masa gravitacional, que determina la intensidad con la que un cuerpo atrae a otro, deja de ser meramente cuantitativa y se vuelve esencial. Hasta el momento en que Einstein llamó la atención sobre la diferencia conceptual entre la masa inercial y la masa gravitacional, pocos la habían advertido o mostrado alguna preocupación al respecto. La equivalencia cuantitativa entre la masa inercial y la masa gravitacional, que es el fundamento de la ley de caída de los cuerpos de Galileo, ha

sido comprobada de manera experimental con alto grado de precisión. De no ser por la estricta equivalencia cuantitativa entre estas dos magnitudes físicas, podría suceder que dos cuerpos con la misma masa inercial y diferente masa gravitacional, cayendo en condiciones similares, tuvieran diferente aceleración. Que tal situación nunca haya sido observada, y que los cálculos basados en la ley de caída conduzcan a resultados concordantes con la observación, nos permite suponer que el principio en cuestión es razonablemente confiable.

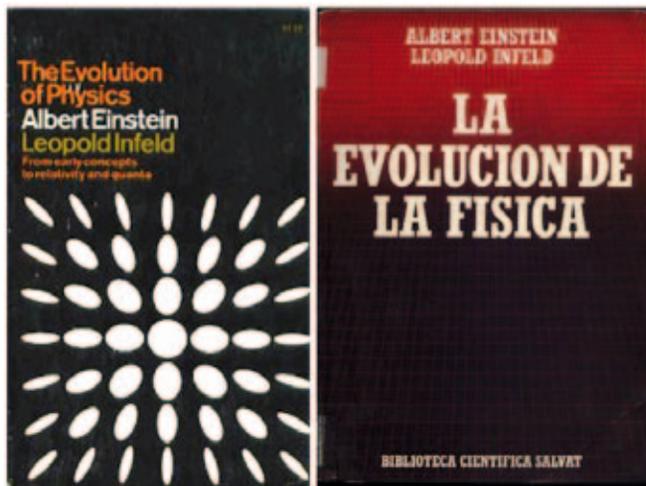
Desde la perspectiva de Einstein, y de su pretensión última respecto a la imagen del mundo, el establecimiento de la equivalencia de la masa inercial y de la masa gravitacional es un paso significativo en el propósito de construir una teoría física con el mínimo número de elementos posibles. Al eliminar la redundancia que significa tener dos conceptos aparentemente diferentes para designar la misma magnitud física, la teoría de la gravitación se simplifica y sus predicciones se hacen más inteligibles. Pero las consecuencias de este descubrimiento van más allá de la equivalencia entre inercia y gravitación, al ponerse de manifiesto una conexión profunda entre la materia y el espacio, que se refleja en la geometría. De acuerdo con la teoría de la gravitación elaborada por Einstein, la trayectoria de un cuerpo se curva en la vecindad de otro cuerpo debido a la modificación que experimenta el espacio en presencia de la materia. El surgimiento de una teoría relativista de la gravitación, caracterizada por la existencia de perturbaciones ondulatorias del campo gravitacional que se propagan a la velocidad de la luz, al igual que las ondas electromagnéticas, resuelve el problema de la interacción instantánea y a distancia implícita en la teoría newtoniana. El espacio deja de ser el escenario pasivo en el que se desarrollan los fenómenos y se convierte en parte de la acción. “La materia le dice al espacio cómo curvarse y este le dice a la materia cómo moverse”, reza una conocida expresión atribuida a Einstein, que describe esta singular

situación. La geometría se convierte en un objeto de la física, y la representación de las teorías físicas adquiere un carácter cada vez más geométrico.

No solo el espacio de la mecánica de Newton pierde su carácter absoluto, eterno e inmutable; también el tiempo, indisolublemente unido al espacio como consecuencia de la teoría especial de la relatividad, deja de ser uniforme, continuo, infinito e independiente de los fenómenos, como lo proclamara Newton, pues ahora sabemos que su ritmo depende de la distribución de materia. Diversos relojes a diferentes alturas sobre la superficie de la Tierra marchan a diferente paso, y en la vecindad de un cuerpo de gran masa y alta densidad el movimiento se congela, impidiendo que incluso la luz pueda escapar de la trampa gravitacional. Delicados experimentos que llevan al límite la precisión de las mediciones respaldan las predicciones relativistas y constituyen evidencia de que estamos ante algo más sólido que una mera especulación teórica, y que los agujeros negros son algo más que ciencia ficción.

La importancia de los logros obtenidos por las teorías del campo que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo diecinueve se puede apreciar en toda su magnitud al compararlos con los descubrimientos astronómicos realizados gracias al modelo mecanicista desarrollado según los lineamientos de la física de Newton. Aplicado al estudio de los fenómenos que suceden en nuestro entorno, el modelo mecánico traduce la cotidianidad en términos de corpúsculos y de fuerzas que actúan a lo largo de la línea de acción y que dependen de la distancia entre los cuerpos interactuantes. Hermann von Helmholtz, el notable físico alemán que estableció las bases teóricas de la ley de la conservación de la energía a mediados del siglo diecinueve, expresó con toda claridad los alcances del ideal reduccionista de la concepción mecánica del mundo, al sentenciar que todos los fenómenos se podían explicar en términos de fuerza y materia: “La función de la ciencia habrá terminado tan pronto se cumpla la reducción de todos

los fenómenos naturales a simples fuerzas y se demuestre que esta es la única reducción posible”. Bajo el auspicio de esta concepción fue factible incorporar la termodinámica a la mecánica gracias a la interpretación del calor como una forma de movimiento microscópico de los corpúsculos que componen la materia, y de la temperatura como una medida del promedio de ese grado de movimiento. Luego de eliminar algunos conceptos innecesarios como el calórico y el flogisto, mediante el uso de conceptos más elementales como materia y movimiento, la física se hizo más sencilla y se fortaleció su capacidad de predecir y de dar cuenta de los fenómenos a partir de modelos matemáticos.



Carátulas del libro *La evolución de la física*, escrito por Albert Einstein y Leopold Infeld

La experiencia sugiere, con frecuencia la intuición confunde y, a veces, la razón corrige, pero será la experimentación la que, en último término, valide lo indemostrable.

No todo habría de ser la obtención de logros notables y la realización de grandes descubrimientos en el paraíso mecanicista. Objeciones teóricas de mucha seriedad y aparentes contradicciones en los modelos mecánicos generaban el rechazo de un sector muy influyente de la comunidad científica. Por una parte estaba la imposibilidad de dar cuenta, a partir de primeros principios, de la irreversibilidad de procesos como la vida y la muerte, cuya evidencia choca con el carácter reversible de los procesos fundamentales, constituidos por colisiones entre partículas o interacciones mediante fuerzas electromagnéticas, que gozan de una perfecta invariancia temporal, esto es, que las ecuaciones que describen su comportamiento no pierden su validez física si se invierte el sentido del tiempo. En consecuencia, al no estar incorporada en el marco teórico de la física, la dirección del tiempo parecía ser tan solo una ilusión.

¿Cómo dar cuenta de un universo cuyos procesos evolucionan de manera irreversible mediante leyes que son, por principio, reversibles? El problema planteado es equivalente al de encontrar una interpretación física de la entropía, el concepto acuñado por Rudolf Clausius para explicar la irreversibilidad de los procesos termodinámicos, como la transferencia espontánea de calor entre dos cuerpos que se ponen en contacto y que inicialmente se encuentran a diferente temperatura. Con un talante no menos serio que el de la anterior objeción, se planteaba el carácter dudoso de la construcción de modelos de fenómenos físicos utilizando corpúsculos que no se pueden ver. Los filósofos positivistas, y los físicos afectos a esta orientación, reclamaban que la física se hiciera exclusivamente con elementos tangibles, y denunciaban que cualquier otra opción convertiría a la física en una metafísica. Es importante anotar que si bien esta última posición se encuentra bastante desacreditada, abrumada por los numerosos logros de la teoría atomista, desde un punto de vista puramente filosófico muchos de estos reclamos mantienen su vigencia.

Contrario a las aspiraciones de Helmholtz, los avances de la física en la segunda mitad del siglo diecinueve mostraron la insuficiencia de los conceptos de fuerza y materia para dar cuenta de los fenómenos electromagnéticos desde una perspectiva mecanicista. La fenomenología del electromagnetismo demandaba una nueva conceptualización para ser incorporada en el marco de la física teórica. La teoría de los fluidos eléctricos y magnéticos, último intento reduccionista por dar cuenta de la electricidad y el magnetismo, se mostró tan ineficaz y engorrosa como en su momento lo había sido la teoría del flogisto y el calórico para dar cuenta de los fenómenos termodinámicos. La existencia de fuerzas perpendiculares a la línea de acción, tal como la que experimenta una corriente eléctrica en presencia de un imán, no podía ser explicada mediante los sencillos esquemas mecánicos que tan buenos resultados habían dado en el caso de la física de Newton. Luego de la elaboración de una teoría electromagnética integral, realizada por James Clerk Maxwell, el concepto de campo, prefigurado en los trabajos de Michael Faraday, emerge para ocupar el lugar más destacado en el panorama de la física, no obstante que el pensamiento de su autor estuviera enraizado en la concepción mecanicista, manifiesta en el modelo heurístico que utilizó para elaborar sus teorías. El campo electromagnético, primordial y notable resultado de la obra de Maxwell, permitió hacer más sencilla la descripción física del mundo al reunir en una sola teoría la electricidad, el magnetismo y la óptica. La perspicaz intuición de Faraday sobre la existencia de una relación entre la luz y el magnetismo concuerda con la predicción que hizo Maxwell, a partir de las ecuaciones de campo que llevan su nombre, de que las perturbaciones del campo electromagnético se propagan como ondas a trescientos mil kilómetros por segundo, velocidad que, no por coincidencia, es la velocidad de la luz. Con lo anterior no solo quedó resuelto el problema de la velocidad de propagación de la interacción electromagnética, superando

la inconveniente acción instantánea y a distancia que tantas dificultades había generado en la teoría de la gravitación universal, sino que la luz, así como los fenómenos que le son inherentes, dejó de ser una entidad física aparte y pasó a ser una manifestación del campo electromagnético. Un cuarto de siglo después de que Maxwell publicara su monumental aporte a la física y predijera la existencia de las ondas electromagnéticas, el alemán Heinrich Hertz verificaría experimentalmente las predicciones del británico y, de paso, descubriría el efecto fotoeléctrico, fenómeno que habría de aportar la clave para la comprensión de la interacción entre la materia y la radiación, a la vez que develaría el carácter corpuscular de la luz, reabriendo una vieja polémica que supuestamente había sido resuelta un siglo atrás.

Si en algún momento de la historia de la física se revela el carácter artificioso de la construcción de sus conceptos y teorías es, justamente, en el surgimiento de la teoría del campo donde esta condición se manifiesta con toda claridad. La interacción a distancia entre dos cuerpos, mediada por una fuerza que se propaga con velocidad infinita, es remplazada por la interacción del cuerpo con el campo en cada punto del espacio. La aparente violación de la tercera ley de Newton por los fenómenos electromagnéticos se resuelve adscribiéndole al campo la capacidad de transportar momento y almacenar energía, magnitudes que parecían ser exclusivas de los cuerpos materiales. Pero, a pesar de que los autores de *La evolución de la física* se congratulan por el extraordinario logro que significó la emergencia del concepto de campo, no se muestran del todo satisfechos con que sigan siendo necesarias dos entidades diferentes para describir los fenómenos físicos, puesto que su más grande aspiración era la completa unidad de las fuerzas, es decir, la reducción de todas las entidades fundamentales a un solo campo unificado. Los anhelos de unidad de la naturaleza de Parménides, recogidos por Kant y por los filósofos naturales que siguieron su orientación en los

siglos dieciocho y diecinueve, están presentes en el pensamiento de Einstein e Infeld, y, de alguna manera, siguen vigentes en el de los físicos teóricos que en la actualidad se esfuerzan por alcanzar una descripción unificada de los fenómenos naturales.

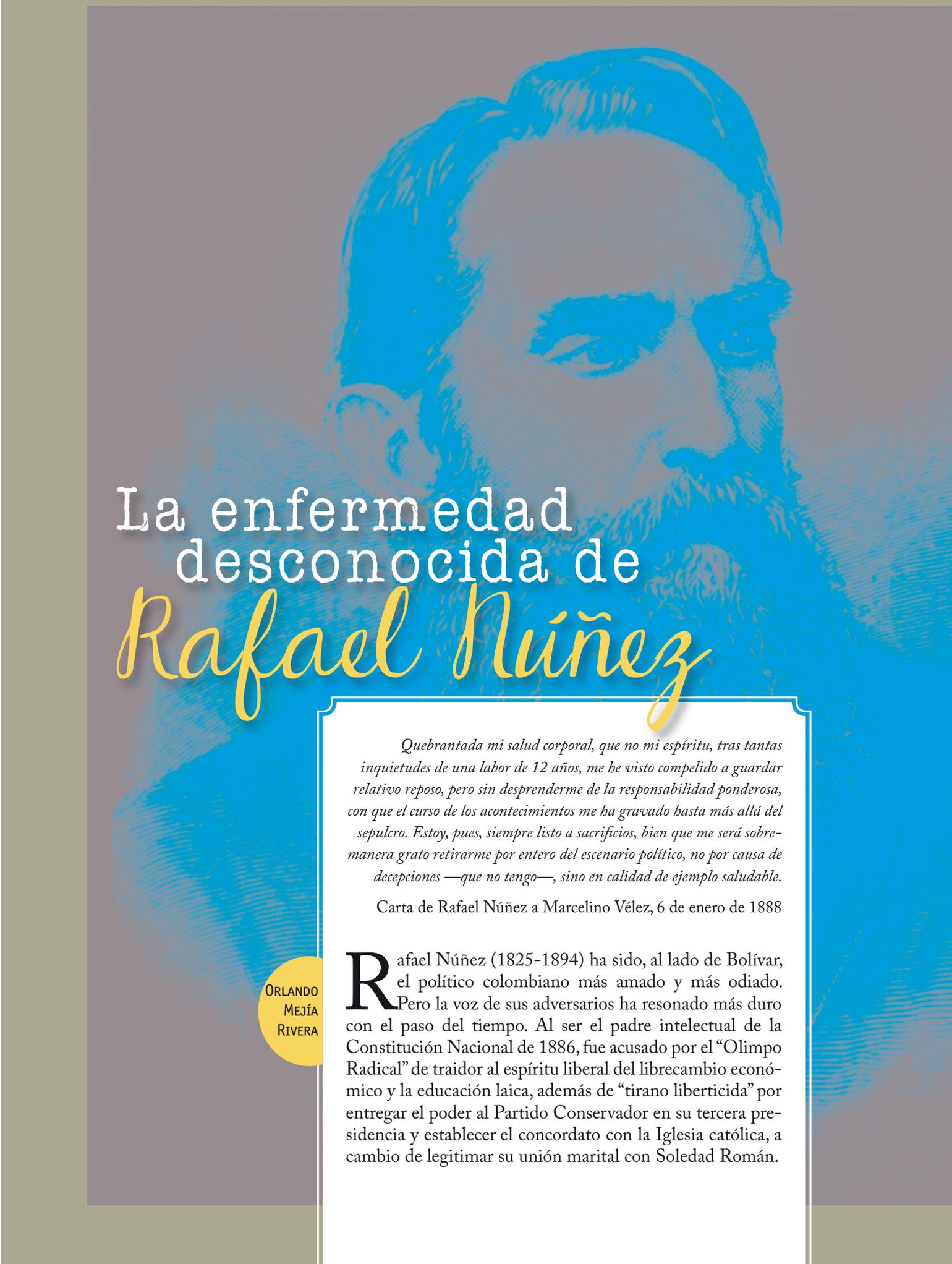
“Una nueva realidad fue creada”, nos dicen Einstein e Infeld al referirse a las condiciones en las que emergió el concepto de campo. Luego de ser concebido como un recurso heurístico con el fin de dar cuenta de los fenómenos electromagnéticos desde una perspectiva operacional, el campo alcanzó el máximo estatus dentro de los conceptos de la física, y su grado de “realidad” se encuentra a la par del de la materia. Pero no habría de ser fácil la aceptación de esta nueva forma de conceptualización de los fenómenos físicos, puesto que la tradición mecanicista seguiría pasando factura a la física teórica por un largo tiempo. Inicialmente fue el fantasma del éter, supuesto medio de propagación de las ondas electromagnéticas, el que intrigó a los físicos, quienes debieron afinar los análisis para predecir los sutiles efectos que el movimiento de la Tierra debería producir al desplazarse en el hipotético elemento. Luego vendría el problema de detectar dichos efectos con una precisión nunca antes alcanzada por la experimentación. Sin embargo, contrariando las expectativas, la renuencia de la naturaleza a exhibir pruebas del movimiento de la Tierra respecto al éter, y, de manera indirecta, de su existencia, condujo a la postulación de la teoría de la relatividad, que transformó lo que parecía ser una contradicción teórica y un fracaso experimental en el más notable logro de la física desde que Newton publicara los *Principia*. Como consecuencia directa de la nueva teoría resulta la equivalencia de la masa y la energía: dos conceptos que en la mecánica de Newton estaban perfectamente diferenciados emergen en el contexto relativista como aspectos complementarios de una entidad más general, poniendo de manifiesto una relación profunda entre el campo y la materia, que se aprecia con toda

claridad en la creación y aniquilación de materia y antimateria.

El triunfo del concepto de campo significó el final de la concepción mecanicista del mundo físico, junto con sus sencillos modelos de fuerzas y corpúsculos. La capacidad de la física de dar cuenta de los fenómenos y de predecir nuevas situaciones aumentó de manera notable, pero a la par que su horizonte fenomenológico se expandía, sus dificultades conceptuales se ponían de manifiesto, ligadas, en ocasiones, a la concepción mecanicista en la que fueron formados la mayoría de los físicos que construyeron las nuevas teorías, a veces a pesar de sí mismos, ante la exigencia de armonizar la evidencia experimental con la coherencia teórica. Los aspectos básicos de la interacción entre el campo y la materia, o, si se prefiere, entre la materia y la radiación, que se manifiestan en el efecto fotoeléctrico, conducen a plantear una aparente dicotomía entre el comportamiento corpuscular, tradicionalmente asociado a las partículas materiales, y el comportamiento ondulatorio, propio de los campos. Al parecer, también los cuerpos materiales pueden exhibir un comportamiento ondulatorio, y los campos un comportamiento corpuscular, situación imposible de asimilar desde una perspectiva mecanicista.

La contundencia de la evidencia experimental no deja dudas respecto a la inviabilidad del materialismo ingenuo, y nos enfrenta con la necesidad de construir una nueva imagen del mundo físico, en la que los roles de onda y partícula no se pueden asignar de manera unívoca a una sola de las manifestaciones de la materia y la energía. El sencillo mundo newtoniano de fuerzas y corpúsculos da paso al misterioso universo de los objetos cuánticos. ■

Guillermo Pineda (Colombia)
Profesor del Instituto de Física de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Antioquia. Director y libretista del programa radial *Historias de la ciencia*. Director de la revista de divulgación *Experimenta*.



La enfermedad desconocida de *Rafael Núñez*

Quebrantada mi salud corporal, que no mi espíritu, tras tantas inquietudes de una labor de 12 años, me he visto compelido a guardar relativo reposo, pero sin desprenderme de la responsabilidad ponderosa, con que el curso de los acontecimientos me ha gravado hasta más allá del sepulcro. Estoy, pues, siempre listo a sacrificios, bien que me será sobremanera grato retirarme por entero del escenario político, no por causa de decepciones —que no tengo—, sino en calidad de ejemplo saludable.

Carta de Rafael Núñez a Marcelino Vélez, 6 de enero de 1888

ORLANDO
MEJÍA
RIVERA

Rafael Núñez (1825-1894) ha sido, al lado de Bolívar, el político colombiano más amado y más odiado. Pero la voz de sus adversarios ha resonado más duro con el paso del tiempo. Al ser el padre intelectual de la Constitución Nacional de 1886, fue acusado por el “Olimpo Radical” de traidor al espíritu liberal del librecambio económico y la educación laica, además de “tirano liberticida” por entregar el poder al Partido Conservador en su tercera presidencia y establecer el concordato con la Iglesia católica, a cambio de legitimar su unión marital con Soledad Román.

Su gran enemigo intelectual fue el escritor José María Vargas Vila, quien desde el exilio lo llamó “sátrapa bígamo” y construyó una leyenda sobre la supuesta corrupción de su vida pública y privada. De allí nació el mito de su lujuria desenfrenada, su ambición obsesiva por el poder, sus gustos gastronómicos estrambóticos, la riqueza fabulosa de su hacienda El Cabrero a expensas del erario público.

Núñez También fue acusado de hipocondríaco, sátiro, hiperestésico, voluptuoso, feo, enclenque e hipócrita, y algún contemporáneo lo describió, con ironía, como una sombra de “alcatraz desplumado”. Además, fue ridiculizado como poeta, a pesar del respeto que le manifestaron Rubén Darío y José Asunción Silva.

*

¿Fue Núñez un hombre sano o enfermo? De manera oficial tuvo algunas dolencias ocasionales en su vida, pero no existe ningún documento histórico que argumente, de forma detallada, si tuvo una enfermedad crónica, y menos qué clase de dolencia sufrió. Incluso, la acusación de “hipocondríaco” ha llevado a que la mayoría de sus biógrafos desestimen las quejas del mismo Núñez, quien pidió licencias prolongadas durante sus últimos tres periodos presidenciales, justificadas por “dolencias de salud”. Sin embargo, al escrutar con detalle las biografías existentes, los testimonios de sus contemporáneos conocidos, sus cartas privadas, sus retratos y fotografías, los comentarios de sus amigos y empleados y de su esposa Soledad Román, sus costumbres culinarias y su interés en la medicina homeopática, he recogido fragmentos dispersos que me han permitido armar un rompecabezas nosológico y cronológico para postular una hipótesis clínica inédita, que desarrollaré a continuación.

Rafael fue un niño enfermizo, delgado, con un estrabismo congénito, de brazos largos y desproporcionados, estatura mediana, con un tórax estrecho y en forma de paloma, de nariz aguileña y prominente, con orejas aladas y grandes. Sus compañeros de colegio se burlaban de su figura y él se refugió en la lectura y fue un precoz escritor de versos. Su intelecto superior, que Tomás Cipriano de Mosquera denominó “inteligencia oceánica”, le permitió ser bachiller a los quince años y graduarse de abogado, con honores, antes

de cumplir los veinte. También desde esa época manifestó prolongados episodios de melancolía.

En 1848, mientras vivía ya en David (Panamá) y era juez, tuvo un cuadro grave de diarrea y sintió que le aparecieron “úlceras en la garganta”, pero los médicos no se las encontraron. Lo cuidó una enfermera, llamada Dolores Gallegos, y con ella terminó casado; y aunque tuvieron dos hijos, el matrimonio fue un fracaso desde el principio. En 1853 viajó a Bogotá, nombrado diputado por la provincia panameña, y a los cinco meses ya era ministro de Estado del presidente José María Obando. En 1865 fue nombrado cónsul en la ciudad francesa de Havre, adonde viajó con su amante Gregoria de Haro. Allí se dedicó, al parecer, a una vida noctámbula y bohemia, que llevó a Gregoria a dejarlo. Pero también aparecieron nuevos síntomas y regresaron otros. Se comienza a sentir fatigado, con episodios recurrentes de diarrea, estreñimiento y molestias estomacales, y en enero de 1866 sufre un ataque de “reumatismo” severo que lo obliga a viajar a Génova en busca de reposo. En este tiempo se aficiona a la medicina homeopática y frecuenta los centros de reposo de orientación naturista.

El 8 de septiembre de 1866 Mosquera lo nombra cónsul en Bruselas, pero él rechaza el ofrecimiento debido, entre otros motivos, a que “hoi me encuentro sometido a un tratamiento hidroterápico en un establecimiento cercano del Havre”. Aunque tal vez obtuvo cierta mejoría, no refiere que haya sido curado. De hecho, el 3 de agosto de 1870, siendo cónsul en Liverpool, es nombrado secretario de Guerra y Marina por el presidente Salgar, pero de nuevo se excusa argumentando en especial que: “Me limito a haceros presente que la reposición de mi salud, alterada gravemente no ha muchos días, exige el más completo reposo posible durante algún tiempo según el consejo de los médicos”. Todo indica que su problema gastrointestinal se iba haciendo más frecuente y severo, hasta que a finales de 1871 se le agrega una “enfermedad seria del cerebro” y debe viajar a recluirse en un centro terapéutico de la población de Vernet-les-Bains, donde vuelve a ser sometido a la hidroterapia, según le cuenta a su amigo Salvador Camacho: “La cosa ha sido muy grave y necesito aún de algunos días de reposo completo como condición de vida”. El 22 de

diciembre de 1871 le escribe al general Mosquera que “hace algunos días que me encuentro en este lugar de baños convaleciendo de una grave enfermedad”.

Núñez no da detalles de los síntomas “cerebrales” que tuvo, pero podemos hacer una aproximación clínica si sabemos que la hidroterapia era indicada en esa época para las siguientes patologías: la melancolía, la epilepsia, la hipocondría, los trastornos del sueño y la parálisis. Esta última era entendida, en el contexto del siglo XIX, como una pérdida parcial de la sensibilidad o el movimiento de partes del cuerpo, sin trastornos de la conciencia, y hoy se equipararía a una isquemia cerebral transitoria o a un tromboembolismo cerebral leve. La gravedad y duración que describe Núñez hacen pensar más en que tuvo un episodio de “parálisis”, que al final revirtió por completo.

A comienzos de febrero de 1872 presenta un grave episodio de “fiebre mucosa” durante diez días, con dolores abdominales y estreñimiento intercalado, que lo obliga a ir a Barcelona el 4 de marzo y someterse a los tratamientos homeopáticos e hidroterápicos. Lo interesante es que la denominada “fiebre mucosa” significaba una fiebre tifoidea o una diarrea inespecífica con moco y sangre, rectorragia y tenesmo rectal, que nos permite comprobar la semiología de sus episodios diarreicos sanguinolentos.

Es indudable que cuando retorna a Colombia, en 1874, y es elegido senador por el Estado de Bolívar, es un hombre de 49 años debilitado y agobiado por una enfermedad crónica, que todavía le permitía algunos escasos lapsos de tranquilidad orgánica. El lujurioso ya no existía, o tal vez nunca existió, pues cuando se casa, en un matrimonio civil en julio de 1877, con Soledad Román, le acababa de escribir a su amigo Luis Carlos Rico: “La hora de la calma ha sonado para mí”. En 1878, al pronunciar el discurso de posesión del presidente Trujillo, expresó la famosa frase que le valió el apodo histórico de regenerador: “El país se promete de vos, señor, una política diferente, porque hemos llegado a un punto en que estamos confrontando este preciso dilema: regeneración administrativa fundamental o catástrofe”.

Mientras su poder político aumentaba y se fortalecía, dando batallas intelectuales memorables contra los liberales radicales, debió sentirse

cada vez más enfermo, pues al ser nombrado presidente, en 1880, no se posesionó de inmediato y viajó primero a Curazao, en compañía de Soledad, para ser examinado por “un especialista en enfermedades intestinales”.

Ahora bien, ¿por qué Núñez no consultó con un clínico colombiano? Quizá porque quería ocultar sus dolencias, en parte por temor a que sus enemigos políticos usaran su enfermedad para atacarlo y ridiculizarlo. Pero, sobre todo, porque en esta época debió iniciarse o agravarse otro síntoma vergonzoso, que ha sido señalado de manera escueta y aislada por dos de sus biógrafos (Estrada Monsalve en 1946 y Santos Molano en 2010): la incontinencia de esfínteres. No obstante, ninguno de los dos biógrafos aclara la fuente bibliográfica de este dato, ni especifican nada más. Sin embargo, a partir de la pesquisa clínica que he venido realizando, me parece coherente proponer que tuvo una incontinencia fecal, y no urinaria, pues este síntoma tiene una relación profunda con sus otras manifestaciones gastrointestinales, reumáticas y emocionales.

Cuando por fin se posesionó como presidente, el 1 de abril de 1880, era evidente su palidez y cansancio. Logró terminar su mandato en abril de 1882, amenazado de muerte por el denominado grupo de “salud pública” que había tomado su nombre de la Revolución francesa y buscaba eliminar a sus rivales políticos como si fueran “microbios”. Volvió a Cartagena, y sus amigos lo convencen de presentarse, otra vez, a las nuevas elecciones presidenciales. El 23 de octubre de 1882 gana por segunda ocasión la presidencia. Pero, de nuevo, está tan enfermo que deja encargado al vicepresidente Hurtado y regresa a Curazao, adonde su médico de enfermedades digestivas. Sólo ante la presión de sus contradictores, que comienzan a murmurar y a preguntarse la causa de su ausencia (el periodista Carlos Martínez, en el *Repertorio Colombiano*, escribió: “¿Cuándo vendrá a encargarse de la presidencia? ¿Qué misterio hay en todo esto? Si está enfermo, ¿por qué no lo dice? Si está desencantado, ¿por qué no habla?”), retorna a Bogotá y se posesiona en agosto de 1884.

Al comienzo de la guerra civil de 1885, Núñez colapsa y un grave episodio de disentería lo obliga a ser atendido por médicos colombianos. Durante

varias semanas se pensó que moriría. Incluso, los radicales hicieron correr el rumor de que había fallecido envenenado por los conservadores con la complicidad de doña Soledad. Por ello, sin haberse recuperado lo sacaron al balcón a saludar para desvirtuar el perverso infundio. Sin embargo, tuvo la fortaleza para volver al poder y hacer sentir su energía interior a sus conciudadanos. Con el triunfo en la batalla de la Humareda ganan las fuerzas del gobierno, se hunde la Constitución de Rionegro de 1863 y Núñez ve expedito el camino para cumplir su sueño político, que quedará plasmado en la Constitución de 1886.

Esta motivación profunda es lo único que explica que aceptara la tercera presidencia, pero su deplorable estado de salud lo obliga a solicitar al Congreso, el 31 de marzo de 1886, separarse del cargo por “necesidades de salud”. Deja encargado al vicepresidente Payán y viaja a la población de Anapoima, pero en el mes de julio del mismo año regresa a Cartagena y hace su testamento. El historiador Eduardo Lemaitre se pregunta si acaso Núñez temía ser asesinado. En mi concepto la respuesta es otra: se sentía tan enfermo y débil que creyó que podría morir en cualquier momento. Lo último que Núñez quería era seguir detentando el poder, pero la traición a sus ideas por parte de Payán lo obliga a trasladarse a Bogotá, a comienzos de febrero de 1888, reasumir la presidencia y destituir a su vicepresidente.

Cinco meses después, el 7 de agosto de 1888, deja encargado a Carlos Holguín de la presidencia y regresa a su refugio cartagenero de El Cabrero, para no volver a salir nunca más, pues cuando es nombrado presidente por cuarta vez, en 1892, desde un principio el encargado fue Miguel Antonio Caro. Que la enfermedad de Núñez fue empeorando se puede demostrar por los retratos y fotos que se le hicieron. En un carboncillo realizado en 1886, por Ricardo Acevedo Bernal, se le observa ya un tanto demacrado y delgado. En el óleo de Epifanio Garay Caicedo, pintado en su estudio de El Cabrero en 1891, está muy delgado y los huesos de la cara se hacen visibles. Pero es en la foto de 1893, tomada tal vez por su cuñado Gabriel Román Polanco y regalada, posiblemente, al periodista Carlos Calderón Reyes, donde Rafael Núñez está en un estado de delgadez extrema, que desde el punto de vista semiológico es

compatible con una caquexia, pues ha desaparecido toda su masa muscular, la piel del rostro está forrada a los pómulos y se aprecia de una palidez translúcida.

Esta impresión es corroborada por los testimonios de aquellos que lo visitaron en los últimos meses. Carlos Calderón Reyes, en su libro *Núñez y la Regeneración*, publicado en París en el temprano año de 1894, refiere que lo visitó en junio de 1893 y:

Hallámosle después de cinco años, extenuado y en visible decadencia física. Advertíase en aquel cuerpo, más bien pequeño que mediano, la preponderante acción del sistema nervioso, apenas cubierto por tejidos blandos que la actividad de su mente no dejaba depositar; y más que de ordinario, vímosle dominado por una grande excitabilidad nerviosa, algo así como una exaltación del temperamento á causa de las vigiliás, la fatiga intelectual y la deficiencia de la nutrición.

Fernando de la Vega, otro de sus visitantes en sus últimos tiempos, lo describe así: “Delgado, óseo, de color mate, con la piel pegada a la carne, ofrecía de lleno el ramaje de las venas pronunciadamente azules”. El poeta Silva lo encontró “con la mano cansada y una extraña expresión de cansancio físico”. Su esposa Soledad ha dejado como recuerdo, contado a Lemaitre, que comía de manera muy frugal, aunque le apetecían las frutas dulces y “¡Eso sí! Nunca faltaban en su cuarto los bocadillos de Vélez, almendras, uvas moscatel, dulces en almíbar... picoteaba en estas golosinas como un muchacho, pero siempre en pequeñísimas cantidades”. Además, refiere que “tenía también una particularidad: no iba nunca a la mesa. Las comidas las hacía en el escritorio”.

La fragilidad física de Núñez, la fatiga constante y el deterioro nutricional progresivo y acelerado, contrastan con su lucidez intelectual, la cual conservó hasta los últimos días de vida. Sus artículos de prensa, en *El Porvenir*, muestran su claridad política y sus lecturas voraces de diversos temas, pero también su interés en las prácticas médicas alternativas: las investigaciones sobre histerismo del neurólogo Charcot, las teorías de Mesmer y el magnetismo animal, el hipnotismo. Al final de su vida indagó, a la vez, por

el espiritismo. En parte estas búsquedas eran las de un enfermo crónico y grave, que se resistía a morir sin saber el origen de sus dolencias, y que había descreído de los médicos, pues meses antes de su deceso le había dicho a Soledad: “Yo le tengo miedo a los médicos y a los menjurjes, y como usted sabe, prefiero la homeopatía”. Su estudio estaba repleto de drogas y preparaciones homeopáticas, y su criado Lorenzo Solís le recogía hierbas y plantas de los alrededores.

A comienzos del mes de septiembre de 1894 Núñez se quejó ante Soledad de que estaba olvidando los nombres de las personas conocidas, y ella notó que el párpado izquierdo se le había caído. El 6 de septiembre su secretario Julio H. Palacio refiere que Núñez le dijo que le ayudara a ponerse el saco porque tenía el brazo derecho paralizado y que sentía “el cerebro como una esponja seca a la que se aprieta y no le sale nada, casi que no puedo escribir mi telegrama”. A pesar de eso le promete, el 10 de septiembre, a Miguel Antonio Caro, ante su llamado desesperado, que volvería a Bogotá a tomar el poder, a sabiendas de que “estoy seguro del fracaso. Lo que es ahora saldré de la ciudad nefanda en medio de la rechifla de los emboladores”.

Esa misma noche cuenta Soledad que le dijo: “Me siento la cabeza como de piedra, no puedo raciocinar bien. Esta noche tomaré un Sedlitz. Pues caramba con tus distracciones —le contesté—, el otro día en vez de agua de azahares le pusiste cocaína a tu agua de azúcar”. El 14 de septiembre, luego de fumarse una “calilla de Ambalema”, se levantó del lecho y cayó hacia atrás. No volvió a pronunciar ninguna palabra, aunque su esposa refiere que él entendía todo (signo compatible con la semiología de una afasia motora). Cuatro días después, el 18 de septiembre, a las nueve y media de la mañana, dejó de respirar y murió.

*

¿Existe una enfermedad que explique todos o la mayoría de los síntomas que presentó el enfermo crónico Rafael Núñez? Sí la hay. Mi hipótesis es que él padeció la denominada enfermedad inflamatoria intestinal, EII (dividida en la colitis ulcerativa y la enfermedad de Crohn), que puede cursar con la diarrea crónica intermitente acuosa y sanguinolenta, con la incontinencia fecal, con



Rafael Núñez Moledo Presidente de Colombia
Epifanio Garay - Museo Nacional, Bogotá

Mientras su poder político aumentaba [...] debió sentirse cada vez más enfermo, pues al ser nombrado presidente, en 1880, no se posesionó de inmediato y viajó primero a Curazao, en compañía de Soledad, para ser examinado por “un especialista en enfermedades intestinales”.

la fatiga, con los episodios intercalados de estreñimiento, con la pérdida de peso, la inapetencia y las molestias epigástricas y abdominales, y está asociada a los ataques de reumatismo, a las úlceras en la boca y la garganta, a los estados depresivos y a un incremento de la posibilidad de complicaciones tromboembólicas. Esta patología tiene un espectro genético, y recordemos que los padres de Rafael eran primos.

Además, el cuadro de los últimos cuatro años de Núñez es un evidente síndrome de malabsorción intestinal progresivo, que puede ser causado por la enfermedad inflamatoria intestinal avanzada, y explica su notorio estado caquético y su anemia. También esclarece que él comiera alimentos dulces de manera casi permanente pero no aumentara de peso. De igual manera dilucida la extraña costumbre, que parecería inexplicable, de comer solo, cuando todas las otras actividades las hacía en compañía de su amada esposa Soledad Román. Lo que sucede es que los pacientes con enfermedad inflamatoria intestinal tienen abundantes flatos, incapaces de ser controlados, al momento de ingerir las comidas. El Sedlitz que usaba con frecuencia era un regulador digestivo compuesto por ácido tartárico y bicarbonato de sodio, que le mejoraba, en efecto, sus síntomas intestinales. La angustia de Núñez y sus intentos de convertirse a sí mismo en su propio médico homeópata, se debió a que la medicina científica de su tiempo no conocía la patología que lo agobió, y solo hasta comienzos del siglo xx se identificaron la colitis ulcerativa y la enfermedad de Crohn.

Con relación al evento final y la causa de su muerte, la mayoría de sus biógrafos contemporáneos han estado de acuerdo con el famoso médico internista y psiquiatra colombiano Edmundo Rico (1899-1966), quien en un texto titulado *La muerte del regenerador* planteó que falleció a causa de una hemorragia cerebral. Es cierto que esta es una posibilidad clínica, y en ese caso debió ser secundaria a una hipertensión arterial esencial, pues su padre también murió de un derrame cerebral. Sin embargo, la evolución lenta y progresiva de su trastorno neurológico es más compatible con un accidente cerebrovascular de origen tromboembólico, que, ya vimos, estaría asociado a su patología de base.

También se especuló, en su tiempo, que había sido envenenado, y esta teoría ha vuelto a resurgir ante la publicación de un libro reciente del ginecólogo Álvaro Ramos, donde se refiere que el doctor Rafael Calvo Lamadrid, amigo de Núñez, fue a verlo el día de la muerte y examinó su cadáver, y le “expresó a Doña Sola, que por ciertos signos en el cuerpo yacente como la cianosis la sospecha era de un envenenamiento con arsénico”. La cianosis, sin embargo, puede explicarse por las apneas de la respiración de Cheyne-Stokes que acompañan, con frecuencia, a los pacientes con un accidente cerebrovascular.

Desde que supimos que Núñez murió pobre y renunció a la pensión vitalicia que le ofreció el Congreso, quedó claro que las acusaciones de corrupción eran injustas y mentirosas. Ahora que espero haber demostrado, por lo menos, que fue un enfermo crónico y que sufrió mucho, pienso que los epítetos de obsesionado con el poder y ambicioso de honores deben sepultarse en los discursos de odio del pasado; y reconocer hoy, conmovidos, que este hombre sí pensó siempre en los intereses colectivos de su país, por encima de él mismo, así se haya, incluso, equivocado. Además, que es cierto lo último que le escribió a Caro, cuando agonizante iba a volver a Bogotá:

Yo pienso emprender viaje al comenzar octubre, porque sus telegramas de llamamiento y los del Senado no me permiten sin descrédito cruzarme de brazos [...] No creo que pueda yo conjurar la tormenta y seré sacrificado, porque difícilmente encontraré apoyo en la cámara y otros círculos, pero hay inmolaciones que se imponen. ■

Orlando Mejía Rivera (Colombia)

Profesor e investigador de la Universidad de Caldas. Escritor, médico internista y filósofo. Entre sus publicaciones se encuentran: *Antropología de la muerte* (1987), *La Casa Rosada* (1997), *De la prehistoria a la medicina egipcia* (1999), *De clones, ciborgs y sirenas* (2000), *La generación mutante: nuevos narradores colombianos* (2002), *Los descubrimientos serendípicos* (2004) y *El Asunto García y otros cuentos* (2006).

LAS BRUJAS

Y OTROS TERRORES NOCTURNOS



El aquelarre o El gran cabrón, Francisco de Goya

TRADUCCIÓN: JUAN FERNANDO MERINO

CHARLES
LAMB

Nos comportamos con excesiva ligereza cuando catalogamos a nuestros ancestros como una partida de necios debido a las monstruosas inconsistencias (según parece a nuestros ojos) asociadas con su creencia en la brujería. En sus relaciones con el mundo visible encontramos que fueron tan racionales y tan astutos como nosotros para detectar una anomalía histórica. Pero una vez que entraba a la palestra el mundo invisible y que se aceptaba la desaforada influencia de los espíritus malignos, ¿qué medidas de verosimilitud, de recato, de idoneidad o proporción —de aquello que distingue lo probable de lo evidentemente absurdo— podían tener para orientarse a la hora de rechazar o aceptar cualquier testimonio en particular? Que las doncellas languidecieran y se fueran extinguiendo interiormente al tiempo que sus imágenes de cera se derretían ante el fuego —el grano perdido, el ganado lisiado—, que los remolinos

de viento arrancaran en diabólico frenesí los robles del bosque, que los asadores y sartenes bailaran a su antojo aterradoras e ingenuas cadencias en alguna cocina rústica cuando ningún viento estaba soplando, eran todos hechos igualmente probables cuando no se comprendía ninguna ley de mediación racional. Que el príncipe de los poderes de la oscuridad, dejando de lado la flor y nata de la tierra, montara un absurdo asedio a la débil fantasía de ancianos desvalidos, no debe resultar *a priori* verosímil o inverosímil para nosotros, que no tenemos rasero para estimar el precio que podrían alcanzar en el mercado del diablo aquellas almas seniles. Ni tampoco sabemos qué tanto debemos asombrarnos de que el Malvado, ya que era simbolizado por un macho cabrío, se apareciera algunas veces de esa guisa, reafirmando la metáfora. Quizás el error radique en que se haya instaurado el trato entre los dos mundos, pero una vez consentido, no veo la razón para descreer el testimonio de una historia de esta naturaleza más que de otra cualquiera en lo que respecta a su absurdidad. No hay ley para juzgar lo que carece de ley ni canon valedero para criticar un sueño.

Algunas veces he pensado que yo no podría haber vivido en los tiempos en que la brujería se admitía sin chistar, que no podría haber pasado una sola noche en un pueblo en el que habitara alguna de aquellas mujeres reputadas como hechiceras. Nuestros antepasados eran más valientes o más obtusos. En medio de la creencia generalizada de que estas arpías estaban confabuladas con el autor de toda maldad, con el infierno supeditado a sus despropósitos, ningún simple juez de paz o estólido jefe de municipalidad parecen haber tenido los escrúpulos suficientes para presentar un mandato judicial en su contra... ¡como si aquello equivaliera a emplazar al mismísimo Satanás! Próspero en su embarcación, con sus libros y su varita mágica, se somete a ser llevado a una isla desconocida a la merced de sus enemigos. Podría haber desatado una o dos tormentas en el trayecto, se nos ocurre pensar. Su aquiescencia constituye

una analogía exacta de la no-resistencia de las brujas a los poderes establecidos.

Desde mi infancia fui extremadamente inquisitivo acerca de las brujas y las historias de brujería. Mi niñera y la más quimérica de mis tías me proporcionaron una buena provisión de historias. Pero es menester mencionar el incidente que originalmente dirigió mi curiosidad en esta dirección. En la biblioteca privada de mi padre, la *Historia de la Biblia* de Stackhouse ocupaba un lugar distinguido. Los muy abundantes dibujos en el libro, en particular uno del Arca de Noé y otro del templo de Salomón, realizados con toda la fidelidad de la medición ocular, como si el artista hubiera estado en el propio sitio, atrajeron mi atención infantil. También había un dibujo de la Bruja conjurando a Samuel que yo desearía no haber visto jamás. La Biblia de Stackhouse está conformada por dos tomos enormes, y yo derivaba un gran placer al bajar unos libracos de tal magnitud, que con un esfuerzo descomunal constituía el límite de mi alcance por la posición que ocupaban en uno de los estantes superiores. Desde entonces no he vuelto a encontrar aquella obra, pero recuerdo que consistía en historias del Antiguo Testamento ordenadas metódicamente, con una “objección” a cada historia y con la solución a la objeción anexada a ella. La “objección” era un sumario de cualesquiera que fuesen las dificultades que se oponían a la credibilidad de la historia, a causa de la astucia de los incrédulos antiguos o modernos, y elaboradas con un casi innecesario exceso de candor. La “solución” era breve, modesta y satisfactoria. Tenías en frente tanto el veneno como el antídoto. Con las dudas así presentadas y así aplastadas, se diría que quedaban eliminadas por los siglos de los siglos. El dragón yace muerto, y sin el menor riesgo puede pararse sobre su cuerpo inerte el más tierno bebé. Pero como tanto se temía aunque no se hubiese comprobado, al igual que en la historia de *Faerie Queene* de Spenser, de las entrañas aplastadas del dragón bien podrían surgir dragoncitos capaces de vencer la capacidad de proezas de

Lo más propicio para hacer de un niño un infiel es decirle que los infieles existen. La credulidad es la debilidad del hombre pero es la fortaleza del niño.

un San Jorge tan tierno como yo. El hábito de esperar que pudiesen existir objeciones para cada párrafo, me indujo a lanzar objeciones de mi propia cosecha por la gloria de encontrar mis propias soluciones. Me volví vacilante y perplejo, un escéptico de pantalón corto. Las bellas historias de la Biblia que había leído o había escuchado leer en la iglesia perdieron su efecto de pureza y sinceridad y pasaron a ser una multitud de tesis históricas o cronológicas que debían ser defendidas ante cualquier impugnación. No es que fuese a descreerlas, pero, lo que no distaba mucho, quedaba por completo seguro de que otros habían descreído de ellas o podrían descreer en el futuro. Lo más propicio para hacer de un niño un infiel es decirle que los infieles existen. La credulidad es la debilidad del hombre pero es la fortaleza del niño. ¡Ay, qué horribles suenan las dudas bíblicas en la boca de un bebé o un lactante! Podría haberme perdido en aquellos laberintos y languidecer en su interior, con el sustento tan inadecuado que conceden tales cascarillas, de no ser por un afortunado episodio de mala fortuna que me acació por ese entonces. Una tarde, pasando la página con el dibujo del arca con excesiva prisa, para mi consternación hice una rotura en su ingeniosa urdimbre, atravesando con mis agraviantes dedos los dos cuadrúpedos mayores, el elefante y el camello, que oteaban fijamente el horizonte (como bien podría haberse esperado) desde las dos últimas ventanas cerca de las escaleras de esa pieza única de arquitectura naval. Desde entonces, el libro de Stackhouse fue guardado con llave y se convirtió en un tesoro prohibido. Con la desaparición del libro las objeciones

y soluciones desaparecieron gradualmente en mi cabeza y desde entonces rara vez han vuelto con suficiente fuerza como para perturbarme. Pero hubo una impresión que me había quedado grabada de Stackhouse, que ningún candado ni barrote pudieron clausurar y que puso a prueba mis nervios infantiles de una manera mucho más seria. ¡Aquella imagen detestable de la bruja!

Me volví terriblemente susceptible a los terrores nerviosos. La soledad nocturna y la oscuridad eran mi infierno. Los sufrimientos de esta naturaleza que soporté justifican el uso de esa palabra. Desde los cuatro hasta los siete u ocho años de edad —si la memoria no me falla en hechos tan distantes en el tiempo— Jamás recliné la cabeza en la almohada, según creo, sin tener la certeza, que cada vez cumplía su propia profecía, de que vería algún espectro aterrador. Que el viejo Stackhouse sea absuelto en parte si digo que a su dibujo de la Bruja conjurando a Samuel (¡oh, aquel anciano cubierto con una manta!) no le debo mis terrores de medianoche, el averno de mi infancia, sino más bien a la forma y maneras que tomaban las apariciones. Fue así como surgió aquella hechicera que noche tras noche se sentaba sobre mi cama, la infaltable compañera de lecho una vez que mi niñera o mi tía me habían dejado solo. El día entero, en la época en que el libro me estaba todavía permitido, soñaba con despertarme entre sus dibujos, y durante la noche me despertaba (si puedo usar tan atrevidamente la expresión) en el interior del sueño y constataba que la visión era verdadera. No me atrevía, incluso a plena luz del día, a entrar a la habitación en que dormía sin volver mi rostro hacia la ventana, evitando con repugnancia mirar hacia la cama donde se encontraba mi almohada cabalgada por la bruja. Los padres no saben lo que hacen cuando dejan a sus tiernas criaturas durmiendo solas en la oscuridad. Aquellos niños buscan a tientas un brazo amigable, esperan escuchar una voz familiar, pero cuando despiertan gritando y no encuentran a nadie que los calme, ¡qué terrible sacudida para sus pobres nervios!

Mantenerlos despiertos hasta la medianoche, rodeados de la luz de las velas y por la duración de las horas malsanas, como así se les llama, resultaría desde un punto de vista médico, de ello estoy convencido, una precaución más acertada. Aquel detestable dibujo, como ya he dicho, moldeaba mis sueños, si es que eran sueños, pues su escenario invariablemente era la habitación en la que dormía. Si nunca hubiera puesto ojos en ese dibujo de la hechicera, los terrores se habrían dibujado a sí mismos en una figura u otra: un oso sin cabeza, un hombre oscuro o un mono, pero, como se dieron las cosas, mis imaginaciones asumieron la forma de la bruja. No es un libro, un dibujo o las historias de criados insensatos lo que produce estos terrores en los niños. A lo sumo pueden darles una orientación. El querido y pequeño T.N., quien más que cualquier otro niño ha sido criado con la más escrupulosa exclusión de cualquier tinte de superstición —a quien nunca se le permitió escuchar sobre duendes o apariciones, ni se le permitió leer o escuchar ninguna historia inquietante, y escasamente se le habló de la existencia de hombres malvados—, encuentra todo ese mundo de terror, del cual ha sido tan rigurosamente excluido de una manera *ab extra*, en sus propias fantasías desbordadas, y desde su pequeña almohada nocturna, aquella niñera del optimismo, lo asaltan con sudoroso sobresalto unas visiones tan aterradoras que, en comparación, deben parecer tranquilas las alucinaciones de un asesino confinado a su celda.

Gorgonas, hidras y quimeras —las aterradoras historias de Celaeno y las harpías— se pueden ver reflejadas en el espíritu de la superstición, pero antecedieron a las supersticiones. Son transcripciones, modelos, cuyos arquetipos están en nosotros y son eternos. ¿De qué otra manera estas narraciones que con los sentidos despiertos sabemos perfectamente que son falsas podrían afectarnos tanto? ¿O el hecho de que nombres cuyo sentido desconocemos nos espanten con cosas que no existen? ¿Será que concebimos naturalmente el terror por

esas criaturas al considerarlas en cuanto a su capacidad de infligir daños corporales? ¡Ah, pero eso es lo de menos! Estos terrores son de carácter más antiguo. Existían desde antes de encarnarse —materiales o inmateriales habrían sido similares—. Todos los crueles y atormentadores diablos descritos por Dante —demonios que desmembran, que destrozan, que estrangulan, que ahogan, que queman— no son ni la mitad de aterradores para el espíritu de un hombre que la simple idea de un espíritu desprovisto de cuerpo que lo persigue.

Como quien en un camino solitario
/ Camina dominado por el miedo y
el espanto / Y habiendo mirado atrás
una vez, sigue adelante / Sin ya nunca
volver la mirada / Pues sabe que un
temible demonio / Sigue sus pasos de
cerca. (Coleridge)

Que el tipo de miedo del cual se trata aquí sea puramente espiritual —que sea tan poderoso en proporción a su inmaterialidad sobre la tierra— y que predomine en el periodo de la inocente infancia constituyen dificultades cuya solución podría concedernos algún discernimiento acerca de nuestra condición antemundana y al menos un vistazo hacia la tierra de sombras de nuestra preexistencia.

Mis ensoñaciones nocturnas hace mucho tiempo dejaron de ser angustiosas. Confieso alguna pesadilla ocasional, pero no tengo una horda de ellas como en mi temprana juventud. Cuando la vela se apaga, pueden aparecer y mirarme rostros demoníacos, pero aunque no pueda eludir su presencia sé que son ridiculeces y me enfrento y lucho contra ellos. Por la honra de mi imaginación, casi me avergüenza revelar cuán mansos y prosaicos se han vuelto mis sueños. Nunca son románticos e incluso rara vez son rurales. Son sobre arquitectura y sobre edificios en ciudades extranjeras que nunca he visto y que difícilmente tengo la esperanza de ver. He recorrido durante lo que parece el transcurso de un día natural Roma, Ámsterdam, París, Lisboa

Gorgonas, hidras y quimeras [...] se pueden ver reflejadas en el espíritu de la superstición, pero antecedieron a las supersticiones. Son transcripciones, modelos, cuyos arquetipos están en nosotros y son eternos. ¿De qué otra manera estas narraciones que con los sentidos despiertos sabemos perfectamente que son falsas podrían afectarnos tanto?

—sus iglesias sus palacios, plazas, mercados, tiendas, suburbios y ruinas— con una indescriptible sensación de deleite, como si siguiera el trazado de un mapa y con una nitidez de visión como si fuese pleno día, prácticamente como si estuviera despierto. Hace algún tiempo viajé por las colinas de Westmoreland —mis Alpes más elevados—, pero son objetos demasiado masivos para ser asidos por mi deambulante capacidad de reconocimiento, y una y otra vez he despertado en medio del esfuerzo ineficaz del ojo interno por distinguir un contorno, cualquiera que sea, de la montaña de Helvellyn. Creía haber estado en esa región pero las montañas habían desaparecido. La pobreza de mis sueños me mortifica. Pensemos en Coleridge conjurando a su voluntad cúpulas de hielo y casas de placer para Kubla Khan, y doncellas de Abisinia y canciones de Abara y cavernas por donde discurre Alph, el río sagrado, para solaz de sus soledades nocturnas, mientras que yo no puedo convocar ni a un pobre violín. Barry Cornwall tiene sus tritones y sus nereidas retozando en visiones nocturnas y proclamando los hijos nacidos de Neptuno, mientras que el culmen de mi actividad imaginativa en horas de la noche, difícilmente alcanza a convocar el fantasma de una vendedora de pescado. Para ubicar mis fracasos bajo una especie de luz mortificante, fue después de leer un poema de Cornwall que se fortaleció mi fantasía sobre estos espectros marinos, y el menguado poder creativo que me habita se puso a la tarea de darle gusto a mi capricho esa misma noche. Creí verme sobre las corrientes del océano en medio de unas nupcias marinas, cabalgando en lo alto de las olas con el acostumbrado cortejo haciendo sonar sus

caracoles en frente mío (yo mismo, les aseguro, era el dios principal). Gozosamente seguimos nuestra carrera por alta mar justo hasta el sitio donde la diosa del mar, Ino Leucótea, debía saludarme con un abrazo blanco, al tiempo que las olas se apaciguaban gradualmente, descendiendo del ímpetu del mar a la calma marina y de ahí al fluir de un río, y ese río (como ocurre cuando en los sueños incorporamos lo familiar) no era otro que el gentil Támesis, que meciéndome con una o dos plácidas olas me depositó solo a salvo y sin gloria en algún lugar al pie del palacio Lambeth. El grado de creatividad del alma en los sueños puede ofrecer un criterio para nada caprichoso acerca del alcance de las facultades poéticas que residen en esa misma alma al despertar. Un caballero de edad avanzada, amigo mío e inveterado bromista, solía llevar tan lejos esta idea, que cuando veía que algún jovencito conocido tenía la ambición de convertirse en poeta, su primera pregunta era: “Joven ¿qué tipo de sueños tiene usted?”. Tengo tanta fe en la teoría de mi viejo amigo que cuando siento que regresa a mí esa veta ociosa, de inmediato me sumerjo en el elemento que me es más propio, el de la prosa, recordando aquellas elusivas nereidas y aquel poco auspicioso desembarco en una ribera tierra adentro. ■

Juan Fernando Merino (Colombia)

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

LA DOBLE VIDA DE ALEJANDRO GAVIRIA

*He llevado una doble vida,
siempre me han interesado las palabras, el lenguaje.
Desde chiquito he tenido un existencialismo,
una protesta por el paso del tiempo.
Eso he visto en la poesía: necesito ese elemento,
esa forma sofisticada de protestar por el paso del tiempo.*

A.G.U.



ANA
CRISTINA
RESTREPO
JIMÉNEZ

Carmen de Bolívar, 2 de septiembre de 2014. Las aspas de los helicópteros levantan el polvo seco de la cancha de fútbol del estadio municipal, donde espera un escuadrón antidisturbios. En el atrio de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, decenas de familias gritan arengas contra el Gobierno. Los locales comerciales no abren al público. Una que otra moto, con una niña desvanecida como parrillera, pasa con rumbo al centro médico.

Todos lo saben: hoy llega el ministro de Salud para atender las quejas de casi trescientos cincuenta jóvenes que, según sus padres, han sido afectadas por la vacuna contra el virus del papiloma humano (VPH). Para la comitiva fue imposible viajar por tierra: la Troncal de Occidente estaba bloqueada, se reportaban enfrentamientos con la Fuerza Pública.

Una vez aterriza el ministro con el gobernador de Bolívar, Juan Carlos Gossain, un general de la policía los alerta: “Ustedes no salen de aquí. El pueblo está alborotado”. Regresa unos minutos más tarde: “¡Me sacan ya los helicópteros de esta cancha, los pueden quemar!”.

Retiran las naves. Esconden al ministro y sus acompañantes en un camerino...

Esa misma noche, en el silencio de su biblioteca en Bogotá, Alejandro Gaviria enciende un *Kindle*. Carolina Soto, su esposa, y Tomás, su hijo de ocho años, duermen. Lee “Tocando las puertas del cielo: el camino hacia una mejor forma de morir”, reportaje de Katy Butler. Toma nota en una libreta: “Los perversos incentivos de algunos sistemas de salud modernos y las consecuencias inesperadas de los cambios tecnológicos han cambiado completamente nuestra forma de morir. Para mal”. Se quita las gafas, se frota los párpados. Y descansa las pocas horas que aún le ofrece la madrugada gélida.

El hombre de familia

El actual ministro de Salud y Protección Social es ingeniero civil de la Escuela de Ingeniería de Antioquia, magíster en Economía de la Universidad de los Andes y doctor en Economía de la Universidad de California (San Diego). Ha publicado tres libros: *Los que suben y los que bajan: educación y movilidad social en Colombia* (2002), *Del romanticismo al realismo social y otros ensayos* (2005) y *Uribenomics y otras paradojas* (2008); es coautor de otros tres, editor de dos y compilador de uno.

Alejandro Gaviria Uribe jamás ha dormido en un hospital. No se ha quebrado un hueso. Su piel no conoce sutura. Es una casualidad que su nombre, de origen griego, quiera decir “el protector”. También lo es la fecha de su cumpleaños, 25 de junio, que comparte con George Orwell, uno de sus escritores predilectos.

Pero las casualidades no suelen tener mayor valor en el mundo de un escéptico. Como él.

En 1965, Juan Felipe Gaviria viajó a Santiago de Chile con su esposa, Cecilia Uribe, para especializarse en Estadística matemática. Allí nació el primero de sus cuatro hijos, Alejandro. “¡Una guagua muy linda!”, exclamaban sus amigos chilenos frente a la cuna.

A los dos años, ese niño tranquilo y alegre, regresó con doble nacionalidad a la tierra de sus padres. Disfrutó su primera forma de independencia en el kínder Pinocho, para entonces ya tenía una hermana, Ana María; la enciclopedia de *El Mundo de los niños* (“para ver y abrazar”); y una obsesión: un casco de bombero que no se quitó durante dos años. Su madre lo llevó varias veces a la estación de Buenos Aires, se arrojó abrazado a la barra, se acostó en la camilla y montó en el carro rojo de la sirena escandalosa, con escaleras y mangueras.

Los tres hermanos mayores, Alejandro, Ana María y Matías, nacieron con dieciocho meses de diferencia. Pascual, el menor, cuatro años después.

Desde que comenzó la primaria en el Instituto Jorge Robledo, “Alejo” se destacó por ser estudioso y “mamagallista”.

A los siete años, dos sucesos marcaron su infancia: un vecino con quien jugaba fútbol se ahogó; y unas semanas después, otra niña del barrio murió quemada en un bus. La psicóloga Irene González, “la doctora que quita miedos”, no solo



Alejandro Gaviria celebra en casa, con sus padres y hermanos, su Primera Comunión. Archivo personal Familia Gaviria Uribe

lo ayudó a salir de la tristeza sino a vencer su temor al fracaso. Prefería no jugar antes que perder.

En su alcoba siempre tuvo una pecera que él mismo cuidaba. Pasaba las tardes encerrado, tirando una pelota contra la pared, lanzando dardos a una diana clavada en la cabecera de su cama o leyendo los libros de su propia biblioteca, nutrida con ficción (con autores como Jorge Luis Borges y Fernando Vallejo) y adornada con una colección de piedras. No le hablaba a nadie, era muy reservado. Ha sido un “cusumbo solo”, dice su madre.

“Alejo siempre estaba inmerso en el mundo de la lectura, mientras nosotros veíamos televisión y montábamos en bicicleta”, recuerda Pascual. El mayor de los Gaviria Uribe, de vez en cuando bajaba a nadar y echarles bombas de agua a los carros.

“A él le dio una cosa contra mí. Yo era la bruja que le organizaba todo —evoca Cecilia—, fue un adolescente difícil, pero nunca grosero”.

Su padre, destacado profesional en los sectores público y privado, solía viajar por carretera con su familia. Fueron a la costa atlántica, alguna vez bajaron hasta Pitalito. Solo ahora, en sus múltiples correrías por el país, el ministro ha revivido con regocijo aquellas épocas de largos trayectos y paisajes prodigiosos.

Alejandro logró el mejor puntaje Icfes de su promoción de egresados del Jorge Robledo; como regalo de graduación sus padres le dieron un álbum de la que siempre ha sido su música favorita: los vallenatos.

La biblioteca de la familia tenía libros técnicos y literatura clásica, poco o nada de filosofía. La pasión por la obra de Estanislao Zuleta proviene de su padre, quien fue muy amigo del pensador y asistía a las tertulias en su casa en el barrio Robledo.

“Zuleta era una persona que creaba discipulos de verdad. En esa época era un coctel muy peligroso: Cristo, Marx y Bolívar”, relata Juan Felipe. A sus hijos los “encarretaba” oírlo hablar del filósofo; con dureza y ternura a la vez, logró transmitirles la perspectiva zuletiana... “La vida es para complicarla”. Alejandro reconoce que su afinidad con las ideas de Zuleta también proviene de un profesor de bachillerato, Ignacio Álvarez, y de Pascual “que lo va contaminando a uno”.

En el primer semestre en la Escuela de Ingeniería de Antioquia (EIA) le impusieron matrícula condicional: no entraba a las clases o se salía de ellas; y cuando no necesitaba sacar nota para ganar una materia, solo firmaba los exámenes y entregaba. “Era una cosa medio rebelde, infantil”.

Su talón de Aquiles en ingeniería fue el dibujo, y su gran ventaja las matemáticas. Se dedicó durante algunos meses a la programación de computadores.

En 1988, pronunció un discurso de graduación muy polémico y crítico, no les agradecía a los padres, ni a la universidad, ni a los profesores. Se trataba de la protesta de un ingeniero por la falta de enseñanzas humanísticas: “Cada que aprenden más, olvidan más”, dijo, citando a Estanislao Zuleta. Tanto su padre como Nicanor Restrepo conocieron el discurso con antelación y, a pesar de estar impactados por el contenido, lo apoyaron.

“Me quiero ir ya de Colombia”, le dijo “Alejo” a sus padres después de una noche de miedo. Después de dejar a la novia en su casa en el barrio Los Colores, fue interceptado en el puente de Colombia por unos drogadictos; lo llevaron a un lote baldío, le hicieron quitar los zapatos y lo amenazaron de muerte. Le robaron el carro.

Ese año, 1989, viajó a Boston a estudiar inglés. Diez meses fueron suficientes para que uno de sus profesores le escribiera: “Usted es un Hemingway colombiano, escribe mejor que muchos americanos”.

Al regresar a Colombia, se mudó a Bogotá con su familia. Juan Felipe Gaviria había sido

nombrado presidente de Acerías Paz del Río, luego fue ministro de Obras Públicas.

Alejandro ingresó a la maestría en Economía de Los Andes. Comenzó a asistir a clases sin estar seguro de su elección: “La economía es una disciplina de desubicados”. Hoy recuerda que, cuando era decano de la facultad en la universidad que lo formó, solía preguntarles a los estudiantes cuándo habían optado por economía y casi todos respondían: “El último mes”. La percepción general es que quien quiere ser economista busca convertirse en corredor de bolsa y ganar plata: eso no es la economía.

“La economía es una forma mundana de filosofía, filosofía aplicada a los asuntos prácticos de la vida. Una filosofía de tenderos”.

Instalarse en Bogotá fue liberador. Le gustó vivir sin la sombra de su papá.

A finales de los noventa, obtuvo la beca Lauchlin Currie para estudiar un doctorado en Economía en la Universidad de San Diego, California. Decidió dejarle su biblioteca de ficción a Pascual, quien no tiene la más mínima intención de regresar los libros. No obstante, hace un año se arrepintió, quiso devolverle *El mensajero*, la biografía de Porfirio Barba-Jacob, aprovechando que su autor, Fernando Vallejo, estaba en la ciudad. Haría firmar el libro para su hermano.

“Vallejo vio la edición y dijo: esta es la vieja hijueputa que me cambió la edición, ¿este subtítulo no iba!”, relata Pascual.

Tal cual lo escribió en el libro. Además, rayó la portada de esa edición de Planeta (1991).

Siguió toda la línea de sacramentos católicos hasta su primer matrimonio, con Tatiana Urrea, y el bautizo de su primera hija, Mariana, nacida en San Diego. La joven de dieciocho años, estudia Literatura en Nueva York y comparte sus poemas en un blog:

*... voices around me scream,
my body does not want to hear
my spring elusion will supreme
“no” they scream, the end is near...
 (“Dreams”)*

Su segundo matrimonio, con Carolina Soto, viceministra de Hacienda, fue por lo civil. Su hijo Tomás no fue bautizado. Ya estaba claro el destino del escéptico.



En plena Asamblea Mundial de la Salud en Ginebra, Suiza, el ministro Gaviria tomó un momento para honrar la memoria de uno de sus escritores favoritos: Jorge Luis Borges

Después de ser investigador del Banco Interamericano de Desarrollo, subdirector de Fedesarrollo y del Departamento Nacional de Planeación, decano de la Facultad de Economía de la Universidad de los Andes y columnista dominical de *El Espectador*, el expresidente César Gaviria le propuso ser ministro de Salud del gobierno Santos. Se posesionó el 3 de septiembre de 2012.

Cuando viene con su esposa e hijo, le gusta ir a la finca en El Retiro y salir a caminar con los perros. El tío “Alejo” es el más niño de la familia, el “recreacionista” que les organiza carreras de costalados y partidos de fútbol a los sobrinos. En escasas oportunidades, sube la euforia y canta vallenatos frente a todos. Pero en las noches se dedica a la lectura, baja un par de veces y se sienta frente a la chimenea con todos, intercambia un par de palabras... y regresa a sus libros.

“Alejo es un tipo muy tranquilo, más bien callado”, dice su padre, exalcalde de la ciudad. “Es el más independiente de mis hijos, la vida lo ha llevado a eso”, comenta la mamá.

En junio de 2014, Alejandro se vio obligado a atender una emergencia médica. Estaba con la familia en la finca, su padre se quejó de gastritis; de repente, lo vio recostado contra una mesa, retorcido del dolor. Se asustó mucho, sabía que los síntomas de la gastritis son parecidos a los de un infarto. Con su madre, lo llevó al Hospital San Vicente de Paúl (cerca al aeropuerto), ingresó por urgencias. Nadie advirtió su identidad. Cuarenta y cinco minutos después, su madre les dijo quién era Alejandro.

“No le fue bien a mi papá: en las urgencias se equivocaron con la dosis de hipertensivos, le dieron una muy bajita, se le subió la presión. Permaneció tres días internado. Era un puente, le tenían que hacer un examen y el especialista nunca apareció. Fue muy complejo”, recuerda el ministro.

El diagnóstico: una angina de pecho. Juan Felipe Gaviria no sufrió lesión en el corazón.

El bibliófilo

Mi verso mudo, mi callado verso
pero aciago —mal le pesen las riendas—,
¿a dónde de este yugo iremos a quejarnos
y a quién decir la vida que llevamos?
Por mucho que, pasadas ya las doce, buscando
detrás de la cortina, con cerillas, el ojo de la luna,
expulses de los restos de tu mueca opaca
con la mano, en la mesa, de la locura el polvo.
Por mucho que embadurnes este engrudo escrito
más denso que la miel, ¿con quién quebrar
en la rodilla, o en el codo al menos,
una vez más, el trozo ya cortado, mi callado verso?

(“Mi verso mudo, mi callado verso...”, de Joseph Brodsky. Versión de Ricardo San Vicente)

Quien hurga en los anaqueles superiores de la biblioteca de Alejandro Gaviria, encontrará ciertas presencias inevitables. Desde la alucinación cotidiana y culta de Joseph Brodsky hasta los silencios enigmáticos y simbólicos de José Manuel Arango:

Te hablo y mis palabras
se rompen en el borde de tu sueño,
se entretejen con él,
se mudan.

Me das la mano
y no recibo tu mano en mi sueño,
porque allí no penetra tu mano
que se hace otra para ser mía.
Alguien dice algo según su sueño
y alguien otro lo oye desde el suyo.
Alguien entrega algo a algún otro
y este otro recibe otro algo.
Si me contaras tu secreto
no lo comprendería.
Paso mi palma delante de tus ojos
y no me reconoces.

(“Sonámbulos”)

Quien hurga en los anaqueles superiores de la biblioteca de Alejandro Gaviria, encontrará ciertas presencias inevitables. Desde la alucinación cotidiana y culta de Joseph Brodsky hasta los silencios enigmáticos y simbólicos de José Manuel Arango.

“He llevado una doble vida, siempre me han interesado las palabras, el lenguaje. Desde chiquito he tenido un existencialismo, una protesta por el paso del tiempo —dice el ministro lector—. Eso he visto en la poesía: necesito ese elemento, esa forma sofisticada de protestar por el paso del tiempo”.

Alejandro practica, como diría Borges, esa sutil forma de crítica literaria que es organizar la biblioteca. En los estantes inferiores están los libros raros: una primera edición de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (siglo XVIII), que compró en una subasta de e-bay por doscientos dólares. El paquete llegó a su apartamento en una caja con una carta: “Este libro llegó a mí por casualidad, lo compré con una caja de libros fantásticos. Se lo quise mandar a usted por una razón: me estoy muriendo de cáncer y me pareció interesante que a alguien de Colombia le gustara. Solo le pido un favor: colecciono estampillas con mi nieto, mándeme algunas de su país”.

Entre su colección de rarezas literarias está una primera edición de una autobiografía de John Stuart Mill. En una noche de desvelo, en las subastas de e-bay, adquirió su joya más reciente: una copia de *El agente secreto*, de Joseph Conrad, que perteneció a Borges y este le regaló a una de sus primeras pretendidas, Haydee Lange, a quien dedicó un poema en *Los conjurados*, su último libro de poesía.

En el anaquel siguiente están los ensayos y novelas y en el último, arriba, los libros de poesía. Para llegar a ellos es necesario un banquito. Entre estantes, se destacan algunos minerales, amonitas de muchos tamaños, madera petrificada, fósiles de dientes de oso y caballos, ámbar con insectos y un fragmento de meteorito. “Me gustan como adorno, como su permanencia, su indiferencia ante nuestras cortas vidas”.

“La literatura que no lo marca a uno, no hace nada”, es por eso que regresa a ciertos párrafos

de obras como *Las nieves del Kilimanjaro* y *La breve vida feliz de Francis Macomber*, de Ernest Hemingway; o a “la prosa bonita e interesante” de *Los días azules*, de Fernando Vallejo.

En este momento, retorna a *El agente secreto* de Joseph Conrad (una vieja edición en inglés), novela que lo hace reflexionar sobre el terrorismo como una forma sofisticada y perversa de participación política.

Su pasión por Conrad surgió una tarde en Washington, cuando trabajaba en el Banco Interamericano de Desarrollo. En la revista *Cambio* leyó una columna de García Márquez sobre el escritor británico en Colombia; movido por la curiosidad, se dirigió a la biblioteca del Congreso: “Me entregaron ciento y pico de biografías. Pero creo que falta. Es más, en Colombia uno puede buscar algo que nadie ha encontrado: los archivos que muestran que efectivamente el nombre de él está aquí”. Gaviria detalla sus hallazgos sobre la vida del novelista: “Una vez, el historiador Hermes Tovar se encontró unos archivos de barcos de finales del siglo XIX; esto es de 1876. Estuve hablando con él y me dijo que eso se puede encontrar en el Archivo Nacional o en Cartagena. Yo quiero seguirle la pista”.

Ha leído *Nostromo* en tres oportunidades (atesora una primera edición, de 1904).

El primer texto que conoció sobre esa obra fue “El Nostromo de Joseph Conrad”, del historiador inglés Malcolm Deas, quien dice que se interesó en Colombia tras la lectura de dicha ficción. Entonces, Alejandro escribió “De un posible Joseph Conrad en Colombia”. Después fue publicada la novela *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez.

A partir de diversas biografías, Gaviria busca esclarecer la suerte del autor entre agosto y septiembre de 1876, en su época de marinero en el Caribe: “Si Joseph Conrad pisó alguna vez los Estados Unidos de Colombia, probablemente lo

hizo en este lapso. Los biógrafos de Conrad han descubierto, a veces con más imaginación que disciplina, muchos detalles sobre sus andanzas en aquellos días”.

Algunos sábados se dedica a la cacería de libros, su compañero de expedición es Álvaro Castillo, de la anticuaria San Librario.

Si tuviera la oportunidad de tantear en las canecas de basura de escritores de la Historia, para leer su material desperdiciado, intimidades y miserias, elegiría la de George Orwell y la de su profesor de francés en el internado Eaton, Aldous Huxley. Para Gaviria, *Un mundo feliz* y *1984* son dos libros imprescindibles, que siempre recomiendan en su curso de Introducción a la economía. Son dos críticas necesarias, desde dos polos.

La última novela que leyó es *Departamento de especulación*, de Jenny Offill, recomendada por *The New York Review*: una historia sobre la vida doméstica y la infidelidad. Los fines de semana, recorre las reseñas de *The Guardian* y *The New York Times*, y recibe las recomendaciones de Amazon, sitio para el cual escribe comentarios bibliográficos.

Mientras lee *La religión del futuro*, de Roberto Unger, medita sobre cómo lidiar con la muerte, la insatisfacción como problema antropológico. “Son casi fallas evolutivas irremediables: buscamos algo, lo conseguimos, y de inmediato estamos insatisfechos”, afirma. Es entonces cuando entra en juego la poesía...

Desde hace un par de meses, promueve poemas en Twitter: “Siempre he pensado que alguien va a decir: ministro coja oficio, dedíquese a la salud que para eso le pagamos. Y ya les tengo respuesta: otro juegan golf, a mí me gusta leer mis libritos y compartirlos por redes sociales”.

“Me gusta la poesía porque me gusta el lenguaje, porque veo una cierta espontaneidad que uno no encuentra en otras formas de la escritura”, y agrega: “La poesía es una pregunta por el escepticismo. El escepticismo no es todo”.

El escéptico

Para él, la actitud escéptica es clave en discusiones de política o de cambio social, es el camino que evita el desvío hacia los fundamentalismos peligrosos.

Gaviria no es relativista. Cree que hay hechos irrefutables, no solo interpretaciones convenientes.

La evolución es verdad; el diseño inteligente, mentira. Las teorías por supuesto son contingentes (la evolución es un hecho, no una teoría) y la búsqueda de la verdad empieza por la duda y el escepticismo.

En el *Manual de Ateología* (Tierra firme editores, 2009) escribió un ensayo en el cual narra la evolución de su escepticismo, desde que se asomaba como una rebeldía adolescente, sin fundamento. Desarrolla su argumentación en tres líneas: represores sexuales, predicadores charlatanes y la razón. No considera relevante discernir entre agnosticismo y ateísmo. El agnosticismo, dice, es un eufemismo.

El alma es una abstracción necesaria.

Los autores que han formado y reforzado su pensamiento escéptico son Charles Darwin, Richard Dawkins, Daniel Dennett y Steven Pinker. Mucho después, encontró a Christopher Hitchens.

Su escepticismo se extiende a todo lo sobrenatural “¿Brujas, que las hay...? ¡No las hay!”. Y sigue la broma: “Es más, como hincha de Nacional, ya no le estoy creyendo a Osorio”.

El escepticismo moderado es saludable, explica: “Una de las cosas más difíciles de los sistemas de salud modernos es que tiene que lidiar con las promesas de las nuevas medicinas. La vida multicelular empieza en este planeta hace quinientos millones de años, con la explosión precámbrica. El conocimiento de los mecanismos celulares lleva si mucho cincuenta años, esto es, la medicina no conoce de fondo todos los mecanismos celulares. Es en el fondo un ensayo y error sofisticado, por lo tanto uno tiene que tener un escepticismo sobre lo nuevo”. No es extraño que la última droga que “lo cura casi todo”, resulte ser inocua cinco o diez años después. “En medicina lo que funciona es más bien lo viejo, lo probado. Por eso es muy importante el escepticismo sobre la ciencia o la tecnología”. (Acto seguido, el ministro que a diario sube por las escaleras diecisiete pisos hasta su oficina, confiesa que toma pastillas de pescado, para mantener la salud cardiovascular... a pesar de que publicaciones como *The New York Times* han advertido sobre esos placebos irresistibles).

En su opinión, el escepticismo tiene que coexistir con la capacidad de asombro: hay cosas que es preciso asimilar de otro modo, sin explicarlo.



Fotos Archivo personal Alejandro Gaviria Uribe

La palabra libertad es difícil de definir y ahí cabe mucha cosa, pero me gusta definirme como liberal, me parecen importantes las libertades individuales, me siento muy identificado con el texto de John Stuart Mill sobre la libertad. Uno debe permitir todas las formas de vida posibles.

La explicación de las formas naturales está en la biología. Pero para pensar fenómenos como el miedo o el amor, prefiere acudir a lo que los antropólogos llaman los “universales humanos”: lo que todos sentimos y que no son explicaciones sino descripciones.

El lector de ciencia ficción

Aunque no cree en la eternidad, le interesa profundizar en las lecturas de ciencia ficción sobre la corriente del transhumanismo: “Cogen nuestro cerebro y hacen un *upload* a un computador, con todas nuestras conexiones neuronales, y después de doscientos o trescientos años se lo pueden meter a una cosa: un robot u otro ser humano. En el fondo la eternidad es eso: la información que tenemos y la posibilidad de guardarla por un rato largo”.

El economista

“Estamos en el ojo del huracán. Es un tema más allá de la arrogancia, tiene que ver con el conflicto de intereses entre muchos economistas: eran profesores de día, iban a juntas directivas en la tarde.

Algunos se convirtieron en los justificadores de las peores formas del capitalismo”.

Considera que la soberbia de algunos economistas proviene de su confianza en el método. Bajo su óptica, la economía ha logrado conquistar ciertas áreas de las ciencias sociales: “Hoy, con el *behavioural economics*, hay una aproximación a la psicología y la antropología”. La ventaja de los economistas proviene de cierto reduccionismo: “Si hablo de un problema del cambio social con un sociólogo salen flechas de todos lados. A los economistas les ayuda que tienen el microscopio más afinado, pueden entender ciertas conexiones causales estrechas”.

Como ministro de Salud, siente que la disciplina de la que más depende es la epidemiología con su conciencia prerreflexiva y preguntas básicas: ¿de qué se enferma la gente?, ¿de qué se enferma la sociedad?, ¿es la pobreza la que enferma? No obstante, libra una batalla interna con ciertas formas de epidemiología. Los epidemiólogos definen la medicina como un estado de bienestar no solo físico sino mental, lo cual abarca todo: el empleo que

tenemos, la sociedad en que vivimos, la educación que recibimos; es decir, si todo depende de todo, la única manera de cambiarlo es la revolución.

“Yo les digo a los epidemiólogos: tengamos una visión sofisticada de los macrocausales y del contexto. Pónganse en mis zapatos: dos años para resolver un problema, se necesita un sentido de la eficacia de los esfuerzos reformistas”.

Su tesis de doctorado fue sobre asuntos de economía social, con énfasis en la movilidad social: cómo el origen socioeconómico de los padres incide y de qué forma sobre el desempeño de los hijos en la vida (tema que está en boga por cuenta del economista francés Thomas Piketty). Los estudios de Gaviria señalan que Colombia tiene menos movilidad intergeneracional que otros países de América Latina. Los resultados están en el libro *Los que suben y los que bajan: movilidad social en Colombia* (Editorial AlfaOmega Colombiana, 2002).

Aquí entra en el debate el problema cultural. Gaviria parte de la dificultad para delimitar el término cultura: “Entendemos la cultura como un contrato social más allá de lo escrito en la ley”. De acuerdo con su experiencia, un factor cultural muy difícil de cambiar en Colombia es el cumplimiento de la ley por cuestión de principio.

La aventura reformista tiene que razonar que las normas sociales cambian poco a poco, como lo propone Antanas Mockus. Una política pública óptima debe conjugar las leyes (mecanismos institucionales para su cumplimiento), la moral (somos los propios guardianes de su cumplimiento) y la cultura (control social). “Lo que no podemos permitir es que las leyes terminen desplazando o empobreciendo la moral y la cultura”, concluye.

En Colombia, es evidente la presencia de restauradores sociales que buscan el cambio social con base en un libreto: el comunismo, el fascismo, ciertas formas del socialismo. En ese espectro están desde Jorge Enrique Robledo hasta Álvaro Uribe.

El orden para una intervención social con miras a un cambio cultural tendría que ser orientado y enfocado hacia un cambio particular específico. Por ejemplo, el mal uso de las urgencias en los hospitales y la solicitud de incapacidades innecesarias son dos situaciones críticas del sector salud: la pedagogía es imperativa.

Sin adoptar el discurso políticamente correcto (y reinante) de la educación como panacea, el ministro la considera como un factor clave para la movilidad social, y cree que su observación detallada podría ser el camino para alcanzar la cultura de la legalidad y el respeto de la norma.

¿Qué opinión le merece la universidad pública en Colombia?

“Es una de nuestras grandes falencias, cualquier programa de educación superior tiene que trascender las becas que se están promoviendo ahora, que me parecen interesantes. El país debería crear universidades públicas en algunos departamentos y ciudades intermedias casi de cero. Sueño con eso”.

¿Y Colciencias?

“Es una entidad excesivamente burocrática que no ha cumplido con su papel. Ha venido aumentando su presupuesto pero el país cometió un error histórico cuando regionalizó los recursos de regalías para ciencia y tecnología, como si fueran los recursos de la descentralización en general. Recursos hay en exceso. Además, empezó a ser observada como parte del botín burocrático. En países desarrollados, para entidades de ese tipo eligen autoridades científicas, premios nobel”.

Con base en la educación, ¿podemos pensar en un modelo de sociedad?

“Es muy difícil trasplantar otros modelos de sociedad, sería un lugar común hablar de los países escandinavos. Venimos de un legado colonial muy complejo, una sociedad con desigualdades muy profundas, nuestros colonizadores no vinieron con la intención de establecerse sino de arrasar. Más que un modelo de sociedad entera, pienso en políticas públicas específicas para ir cambiando parcelas de la realidad. Podríamos aprender de seguridad social de Chile; cultura, de México; educación superior, de los Estados Unidos”.

El político

En 2009, Alejandro Gaviria mereció el Premio Simón Bolívar con una columna que resultó clarividente: “Matar un elefante”, una argumentación sobre las trampas del aplauso, basada en el ensayo que escribió George Orwell cuando era agente del imperio británico en Birmania. La

multitud le pide que mate a un elefante que tuvo una reacción salvaje, aunque el animal ya está calmado. Acosado por la presión, lo aniquila.

Según la encuesta polimétrica realizada por Cifras & Conceptos en octubre de 2014, el 22% de los encuestados tiene una opinión favorable del ministro de Salud; el 34%, desfavorable; el 44% dijo no conocerlo.

En el mundo de la política no cabe la palabra asombro. Para Gaviria, los políticos son hipersensibles, esclavos de la opinión pública, de las encuestas. Es un ejercicio de narcisismo, de mirarse al espejo todos los días. “Mi tranquilidad es que he sido el que soy”.

Además de la molestia que le causa que un sistema de salud sea juzgado con base en casos particulares y del pulso permanente con el senador Jorge Enrique Robledo, para el ministro resulta complejo el manejo de la presión mediática, basta citar la muerte de Camila Abuabara o su visita al Carmen de Bolívar.

Con frecuencia, almuerza solo en su despacho ministerial. “Y, sí, me siento solo, desamparado ante tantos problemas”.

El espíritu de Gaviria necesita soledad, pero su vida necesita compañía. Las experiencias valen si se comparten: “A veces necesito soledad, esconderme del peso infinito de infinitas miradas”.

El ministro en acción

... Cuando finalmente Alejandro Gaviria pudo salir del camerino en la cancha de fútbol, conversó con alrededor de cincuenta familias de las niñas que denunciaban efectos secundarios de la vacuna contra el VPH.

“Nuestra respuesta fue muy defensiva, defendiendo la vacuna. Nos faltó decir: aquí hay una comunidad sufriendo. Carmen de Bolívar es vulnerable, muy pobre, el 80% de las familias es víctima de violencia política. Cuando llegamos ya estaban metidas todas las fuerzas políticas y una cantidad de gente tratando de pescar en río revuelto”, reconoce.

Lo que ocurrió en esa población es una reacción psicógena masiva. Gaviria explica: “Hay reacciones psicósomáticas a enfermedades, estas son contagiosas. Generalmente ocurre cuando hay un miedo a algo”. La única manera de tratarla ha sido con un placebo, pues las familias

no han aceptado intervenciones psiquiátricas o psicosociales.

El ministro de Salud le confió su número de celular a algunos padres del pueblo. Los insultos no cesan. Todavía su teléfono suena a las dos o tres de la mañana.

Con la rigurosidad del académico y las dudas del escéptico, sigue sin entender ni acatar el sistema de rotación de hojas de vida para nombrar “recomendados” en cargos públicos... encomiendas de politiqueros.

Son pocos los funcionarios que se mueven en el mundo de las ideas. “En política, lo que parece, es”, el ministro cita a Machado de Assis.

¿Le interesa el poder?

“No mucho. Sigo teniendo una actitud escéptica. No me gusta la parafernalia del poder, pero es un mundo interesante para conocer como experiencia de vida. Cuando voy a un hospital y se quieren tomar fotos conmigo, me siento incómodo, no soy Juanes ni un escritor famoso. Esta es una investidura completamente efímera y transitoria”.

¿Por qué aceptó un cargo en el que siempre va a tener críticos sin importar lo que haga o deje de hacer?

“En este sector tan complejo donde hay ciertas incoherencias sociales, donde las expectativas de la gente son muy difíciles de cumplir, creo que estoy vacunado contra la trampa del aplauso, porque aplauso no hay. Pero eso me ha llevado a pensar: la figura éticamente más respetable de un político es la del que hace lo que toca, independientemente de si es popular o no. Me gusta citar una frase de Nicolás Gómez Dávila: ‘Hacer lo que toca, aquí donde lo necesario es imposible’”.

A pesar de haber nacido en Chile, usted puede ser elegido como presidente. ¿Quiere ser presidente?

“No, para nada, en ningún momento. Me parece raro que me pregunte eso, Ana Cristina...”.

Mucha gente lo pregunta. No me diga que usted no lo ha pensado.

“Como estoy aquí (como ministro) la gente me pregunta más. Pero la verdad: no mucho”.

Su decálogo (ver recuadro) deja la sensación de ser escrito por alguien que piensa actuar desde el poder político.

“Puede ser verdad. He leído en estos días las historias de personas que se mueven en el mundo de las ideas y cuando pasan al mundo de la política no les va muy bien: John Stuart Mill fue congresista, estuvo en la Cámara de los Comunes en Inglaterra y le fue mal; Alexis de Tocqueville fue ministro y congresista: muy mal. Muchos de los mejores economistas colombianos, por ejemplo a un gran académico como José Antonio Ocampo tampoco le fue bien, terminó siendo casi un peón intelectual de Ernesto Samper. Pero metido en este mundo y reflexionando sobre el cambio social: la forma más fácil sí es desde el poder”.

Entonces, ¿cuál es el problema?

“En el fondo, si usted quiere tener éxito, que su visión de cambio se materialice, tiene que hacer concesiones morales, traicionarse a sí mismo. Y eso es algo que yo creo que no estoy dispuesto a hacer”.

“No creo que Alejo tenga la condición para ser político de profesión. Él es nombrable más no elegible”, dice su padre. Cecilia Uribe es categórica: nunca le ha gustado que su hijo esté en el sector público.

Pascual asegura: “No veo a Alejo en la movida electoral, ¡jamás!”.

El hombre libre

“La palabra libertad es difícil de definir y ahí cabe mucha cosa, pero me gusta definirme como liberal, me parecen importantes las libertades individuales, me siento muy identificado con el texto de John Stuart Mill sobre la libertad. Uno debe permitir todas las formas de vida posibles”.

De hecho, desde el ministerio ha ejercido una suerte de activismo por ciertas libertades individuales como la dosis personal y la eutanasia. Ahora “conspira” con la líder feminista Mónica Roa y la concejal Angélica Lozano para presentar en la próxima legislatura un proyecto para la legalización del aborto en todos los casos.

“Soy, tal vez, el ministro más desaplicado en seguridad personal”. Hace unas semanas, después de un viaje a una finca con guardaespaldas a bordo, el ministro le dijo a su esposa que no

quería volver a salir: “Estamos conscientes de que no tenemos una vida familiar y eso es aburridor”. Lo que Gaviria no avizó es que sería el blanco de todas las miradas; en sus visitas a regiones es complicado algo tan rutinario como ir al baño. Siente un profundo descanso cuando se monta en el avión de regreso a casa. “Uno también se adapta a la mala vida”, lamenta.

¿Un hombre público puede sentirse un hombre libre?

“En los ámbitos sociales me siento un hombre libre, pero ahora siento que algunas de mis libertades están coartadas: para opinar ciertas cosas, para decir lo que siento; pero es normal, mi trabajo también es colectivo y debe obedecer a unas directrices. Eso lo entendí desde el comienzo. En mi blog trato de opinar de manera franca y más aséptica. Pero sí aspiro a recuperar algo de esas libertades. Aunque tengo un poquito de miedo de volver a ser columnista, va a ser difícil. Vamos a ver cómo me invento”.

¿Cómo se mueve un liberal entre tanto godo del gobierno Santos?

“El país es muy godo. Uno muy godo y complicado es Vargas Lleras. Pero hay ciertos temas en los que el presidente me ha apoyado, como el de las drogas. El gabinete es heterogéneo y medio extraño, tengo tres o cuatro personas con las que puedo compartir ideas y tengo eco, como la ministra de Cultura, Mariana Garcés, o la canciller, María Ángela Holguín. Hace cinco meses, en el gabinete tuvimos una discusión sobre una película de narcotráfico en Colombia, iba a aplicar a algunos fondos de la Ley de Cine. Le querían negar los recursos por la temática. El presidente apoyó a quienes defendimos la calidad estética y no la temática de la película”.

Sobre la línea que separa la libertad del libertinaje...

“Soy un poco libertario. Por lo menos instintivamente, tengo poca condescendencia con el poder, he sido desobediente desde chiquito. He tenido problemas con casi todos mis jefes, a pesar de que tampoco soy rebelde porque sí. Comparto ciertas ideas libertarias, aunque no estoy en el anarquismo”.

El otro Alejandro

A Alejandro Gaviria Uribe le preocupa el tiempo, que es la vida misma. No lo inquieta la vejez, solo piensa con desasosiego en la muerte. Uno se muere y ya: “Lo que me parece más triste es que cada uno de nosotros guarda en el cerebro una cosa única. Y eso se pierde”.

En las cinco libretas que carga en su portafolio, consigna notas de diversa índole. Recoge pensamientos para escribir el ensayo “Veinte ideas para entender a Colombia”, inspirado en sus clases de Introducción a la economía colombiana y aprendizajes en el ministerio, memorias y reflexiones. También le gustaría volver a la vida y obra de Joseph Conrad.

En un salón del edificio de Extensión de la Universidad de Antioquia, dos asesoras del Ministerio de Salud y Protección Social miran el reloj. Sin disimular, él esquivo sus miradas, continúa conversando sobre poesía. Un almuerzo en Proantioquia no da espera.

Alejandro se fuga de su abstracción literaria. Recoge las libretas y, antes de que se termine de levantar de la silla, los guardaespaldas acuden a su encuentro. Se retira. Y vuelve a ser el otro, el ministro.

Regresa a su vida alterna. La del peso infinito de infinitas miradas. ■

.....
Ana Cristina Restrepo Jiménez (Colombia)

Periodista independiente y profesora de la Universidad Eafit.

Un decálogo reformista

1. El reformador debe combatir dos formas extremas de dogmatismo: la primera postula que el Estado (o la estatización) es la solución de todos los problemas; la segunda, que, directa o indirectamente, el Estado es la fuente de todos los problemas.
2. El reformador debe tener en cuenta que, así como hay fallas de mercado, hay fallas de Estado. Cualquier intento de reforma tiene que partir de un entendimiento sofisticado de ambos problemas.
3. El reformador debe rechazar la disyuntiva falsa entre “un sistema injusto y corrupto que no puede mejorarse y otro racional y armonioso que ya no habría que mejorar”. El cambio social no es cuestión de todo o nada, es cuestión de más o menos.
4. El reformismo permanente, continuo, basado en el conocimiento práctico de los problemas, es siempre más eficaz que el reformismo ocasional y utópico, basado en concepciones ideológicas y en objetivos grandilocuentes.
5. El reformador debe huir de las utopías regresivas, de la retórica pomposa de la revolución y de los que destruyen sin haber construido.
6. El reformador nunca debe perder de vista los valores progresivos, los objetivos intrínsecos de todo proceso de cambio. Las reformas se hacen para la gente, no para los agentes (quienes casi siempre disfrazan sus intereses particulares de altruismo y desprendimiento).
7. El reformador debe ser consciente de una asimetría fundamental: el poder del Estado es mayor para redistribuir que para generar bienestar. Por ello muchos reformadores terminan siendo árbitros de contiendas redistributivas, decidiendo qué grupo gana y qué grupo pierde pero no contribuyendo al bienestar de las mayorías.
8. Las reformas legales cambian los incentivos, pero no cambian las normas sociales (la cultura). Tampoco crean, por sí solas, capacidades colectivas. Por lo tanto los efectos de las reformas legales son con frecuencia inferiores a lo presupuestado.
9. Los reformadores deben evitar caer en “la pretensión del conocimiento”. En los sistemas abiertos y complejos, los efectos de los cambios legales son en buena medida impredecibles e imprevisibles. De allí la importancia del gradualismo y la experimentación permanente.
10. El reformador debe entender que casi siempre es una figura trágica. Su respetabilidad (ética) viene de su insistencia en hacer lo que toca en contra de las fuerzas (mayoritarias) de la insensatez, el oportunismo y la indiferencia.

La Cima



TRADUCCIÓN HENRY FICHER

TIM
KEPPEL

Era viernes por la noche y la gente se había volcado a la calle cuando Doug llegó en taxi. Una brisa refrescaba el aire; un letrero de neón encima de la puerta decía La Cima. Esta angosta calle empujada en la parte antigua de la ciudad, una vez próspera, ahora estaba en decadencia. Ocupantes ilegales vivían en los edificios adyacentes. Ningún vecino se quejaría por el ruido.

Una de las cosas que a Doug le gustaba de Cali era que los pasajeros podían beber en los taxis. Le gustaba La Cima porque siempre podría encontrar algún conocido con quien hablar. Doug era un gringo que había vivido en Cali por más de quince años. Llegó como viajero y se quedó trabajando como traductor y fotógrafo. Retornó a su patria cada vez con menos frecuencia y en el trascurso de los años se fue volviendo menos gringo y más colombiano.

La primera persona que vio fue a Javier, el tipo que lo llevó a La Cima un año antes. Lo conoció a través de su mujer, Nicole. Nicole no era de ir a bares. Se había presentado a un casting para una película que Javier quería filmar, su primera. Resultó que había estado a punto de filmar esa misma película durante treinta años.

Javier, flaco con rostro demacrado e incongruente flequillo infantil, estaba hablando con varios personajes: Federico, un baterista con rasgos indígenas que siempre intentaba sacar un trago gratis o venderte una camiseta o un CD; Vicente, un artesano que hacía sandalias bonitas y al que le gustaba acercarse demasiado a tu cara y echar carreta, y Sergio, un hombre de tez oscura y pelo de un blanco intenso que siempre estaba promocionando sus libros de poesía autofinanciados. Todos habían soñado de jóvenes con ser alguien y ahora, ya cincuentones, seguían soñando.

Recibieron a Doug con una ronda de abrazos torpes antes de continuar su conversación sobre el muy discutido tema de Andrés Caicedo, el ídolo literario de la ciudad, que se suicidó a los veinticinco. En su célebre novela había hecho su conocida declaración de que vivir más de veinticinco años era una vergüenza. Muchos de los clientes regulares aseguraban haber sido amigos de Caicedo, y los demás afirmaban haber sido miembros del M-19, el ahora desmovilizado y muy idealizado grupo guerrillero. Siempre hablaban de la fama de Cali como ciudad de arte en los tiempos de Caicedo y del pesar que les causaba que ya no lo fuera. Y trataban de explicar por qué: se debía a la seducción de Bogotá, a que los izquierdistas habían pasado a la clandestinidad por cuestiones de seguridad personal, o a algún inexplicable golpe de mala suerte. Acá en La Cima, sin embargo, era como si la ciudad continuara en su apogeo. El tiempo se había detenido y la mentalidad de los años sesenta se había conservado no en ámbar, sino en alcohol.

Cuando empezó a frecuentar La Cima, Doug estaba fascinado y entretenido por el zoológico de personajes. Sentía una superioridad culposa por ser uno de los pocos con ingresos sólidos y una vida familiar estable. Ese estatus pronto se hizo añicos cuando Nicole lo dejó. Ahora encajaba perfectamente.

Doug entró al bar al ritmo de la jovial salsa de Willie Colón. Las mesas estaban arrinconadas y varias personas bailaban. Inaugurado en los años treinta como tienda de vecindario, el bar exhibía una foto en blanco y negro del fundador, tío abuelo de los actuales propietarios, que eran todos parientes y vivían en la parte de atrás, y todavía registraban las cuentas en un cuaderno. Los estantes estaban cubiertos con una impresionante colección de botellas de cervezas y gaseosas, y fotos en grupo de los clientes fieles posando como discípulos en la Última Cena o como bandidos de la pandilla del Hueco en la Pared. Un pequeño televisor sobre una nevera ofrecía cobertura de las noticias y los partidos de fútbol ya que La Cima era el segundo, si no el principal, domicilio de muchos de ellos. Siempre podías llegar y encontrar gente leyendo el periódico o tomando cerveza a la hora del almuerzo, que tendía a alargarse todo el día. Algunos iban incluso en Navidad.

Todas las miradas estaban puestas ahora en la bailarina conocida como la Duquesa. Era una figura ilustre que le daba al lugar un toque de clase. Robusta e imponente, con un escote profundo, hacía alarde de una majestuosa melena rubia y el rostro de una aristócrata venida a menos. Su Land Rover plateado, que compró con la pensión que recibía de su exesposo abogado, estaba parqueado al frente. Saludó a Doug con voz ronca y ojos entrecerrados y le agradeció por venir. Doug se fijó en las serpentinas, los globos y la piñata. Era el cumpleaños de la Duquesa.

Lo que había pasado con Nicole era difícil de explicar. Ella había dicho que él ya no la quería, lo cual no era verdad. Pero empezó a actuar como si ya no lo quisiera a él. Se sintió vacío y tuvo un desliz, y cuando ella lo supo, lo dejó. Esa agradable sensación que se siente cuando uno está lejos de casa y sabe que tiene un lugar adonde ir y alguien que lo espera, Doug la había perdido. Fue entonces cuando comenzó a sentirse como un personaje más de La Cima, alguien cuyo glorioso horizonte resultó ser solo una ilusión, una pintura en la pared contra la que se había dado de cabeza. Hacía poco había hecho una lista de las personas que lo querían. Era una lista muy corta. Sus padres habían muerto, sus hermanos estaban lejos y sus amigos estaban todos en el pasado.

Doug pidió una cerveza y un trago doble de ron. Luego entró a un baño del tamaño de una cabina telefónica, se metió un pase y salió sintiéndose como Superman. El perico era un pasatiempo que había adquirido en La Cima. Un vendedor zarrapastroso con una barba salvaje como la de un profeta del Antiguo Testamento pasaba a menudo con una canasta de hierbas medicinales y siempre era complaciente. Con todo de repente más vívido y urgente, Doug se sentó con Leonardo, un tipo bajito de voz resonante y gafas estrambóticas —a veces con marcos rojos, hoy con blancos— que estaba mirando un paquete de fotografías viejas con ojos húmedos y enrojecidos.

Si uno lo encontraba más temprano, seguramente sería la persona más aguda del lugar, pero a esta hora arrastraba las palabras y lloriqueaba por la pérdida de su perro. A diferencia de los demás, Leonardo sí había sido amigo de Andrés Caicedo. Todavía era entrevistado por periodistas jóvenes que querían oír las historias, ver las fotos y leer las cartas, algunas intercambiadas días antes de su funesta muerte. Hijo de un banquero y político prominente, Leonardo fue un artista prometedor. Había viajado por todo Europa y el Medio Oriente, y podía jactarse de haber sido recibido en el aeropuerto de México por Juan Rulfo, de haber bailado con Sonia Braga y de haber tenido un encuentro sexual con Manuel Puig.

Pero con el paso de los años su vida se había ido en picada debido en parte a sus muchos accidentes, como una caída, borracho, del palco de un teatro en París. Debido a su “inestabilidad” y su afición por la juerga, su familia lo había desheredado, salvo por un pequeño estipendio mensual.

Todos los días menos el domingo, cuando el bar estaba cerrado, Leonardo salía de su casa al mediodía, acompañado de su perro fiel, Roosevelt. Empezaba su travesía de seis horas hasta La Cima, arrastrando los pies, apoyado en su bastón (otro accidente le había dejado la pierna torcida y disfuncional) y llegaba al atardecer. Seis horas para cubrir una distancia que fácilmente podría recorrerse en treinta minutos. Debido a su tendencia a cansarse fácilmente, el viaje requería frecuentes paradas para leer el periódico, comer una empanada o conversar con alguien en el camino. Un día que Leonardo estaba enfermo y sin ganas de salir, Roosevelt, que se había habituado tanto a esa rutina diaria, completó por su cuenta todo el trayecto.

Ahora, mientras se secaba las lágrimas y feliz de ver a Doug, Leonardo le mostró algunas fotos suyas —barbado, saludable y apuesto— con Caicedo, Rulfo y otros artistas famosos. Como las fotos estaban en mal estado, Doug le preguntó a Leonardo si no debería tener más cuidado con ellas para la posteridad.

—¿Qué? —preguntó, inclinándose hacia él con su oído bueno.

Luego respondió que no le importaba nada ahora que había perdido a Roosevelt.

—Esta es la última foto que le tomé —dijo, pasándosela a Doug con dedos temblorosos y sucumbiendo a un nuevo diluvio de lágrimas.

El perro había sido envenenado. Leonardo dijo que sus vecinos seguramente tenían algo que ver, pues sospechaba que ellos habían matado a varios de sus gatos.

Doug lo invitó a un trago antes de que Leonardo tuviera la oportunidad de pedirle uno. Después de divagar más sobre Roosevelt, le hizo una confesión sorprendente: él mismo lo había envenenado.

Cuando empezó a frecuentar La Cima, Doug estaba fascinado y entretenido por el zoológico de personajes. Sentía una superioridad culposa por ser uno de los pocos con ingresos sólidos y una vida familiar estable. Ese estatus pronto se hizo añicos cuando Nicole lo dejó. Ahora encajaba perfectamente.

—¡Qué! —exclamó Doug.

Sí, dijo Leonardo, se había metido en el bolsillo la comida envenenada que los vecinos habían dejado para los gatos (¿por qué razón? Doug no pudo entender), y más tarde, borracho y sin pensar, se la dio a Roosevelt.

El corazón de Doug dio un vuelco cuando vio a Luz afuera bajo el resplandor azul del letrero. Sintió una punzada de deseo tan aguda como una astilla. Con su largo pelo oscuro, una licra negra, minifalda, ancho cinturón plateado, pulseras, anillos y un tatuaje de una medialuna en el hombro, Luz irradiaba un erotismo de ensueño.

Le dio un abrazo.

—Esperaba verte aquí.

A Doug le encantaba su voz cantarina. Le dijo que tenía que ir un momento a la casa —vivía cerca—, pero que ya volvía.

—Te tengo una sorpresa —dijo, y se pasó un mechón de pelo detrás de su pequeña y perfecta oreja.

Al ver la graciosa figura de Luz alejarse, a Doug se le ocurrió que ella era el tipo de chica que siempre quiso pero nunca logró tener. Le contó que había madurado rápido debido al par de senos grandes que habían florecido en su esbelta figura a los trece años. Tantos hombres andaban tras ella desde tan joven, incluso mafiosos, que terminó viendo a un sicólogo. Ahora trabajaba de vez en cuando como profesora de primaria o como mesera. Le gustaba lo esotérico. Creía en horóscopos y en pequeñas piedras que supuestamente adivinan el futuro. Creía que la atracción sexual se debía en gran parte a las feromonas. Era una gran aficionada a Andrés Caicedo. Escribía poesía. En un viaje a Florida, conoció a un tipo en un bar y tuvo sexo con él en el baño. En vez de Luz, los gringos empezaron a llamarla “Loose”.¹

Luz había vivido con un tipo en una cabaña en el bosque. No tenía la intención de involucrarse con él; solo fue allí porque necesitaba donde quedarse. Desde entonces había cambiado de apartamento muchas veces, compartiéndolos con amigos de amigos o con extraños. Los apartamentos tenían colchonetes delgadas como arepas, en el suelo, afiches manchados en las paredes y gente que iba y venía a toda hora, trabándose y comiéndose. Había crisis constantes que tenían que ver con parejas infieles y recibos de servicios. Cuando escuchaba sus historias, Doug se transportaba a una época de su vida más joven y más libre, completamente caótica y llena de esperanza.

*

Cuando Luz se fue, a Doug se le acercó Vicente, el artesano. Como sucedía con tanta gente en La Cima, al principio parecía normal pero luego de un par de minutos quedaba claro que algo andaba mal. Siempre se acercaba demasiado. Abordó el tema de la comida mexicana y no paró hasta que había reportado, de forma enciclopédica, todo lo que sabía al respecto. Vivía cerca, con su hermana, en una casa grande, alguna vez opulenta, que les dejó de herencia su madre. Hacía sus artesanías de cuero en el sótano y cada año viajaba a San Andrés durante la estación turística para vender sus productos. El año anterior, había viajado a Cuba para participar en un matrimonio ficticio. La mujer cubana, que quería vivir en Colombia, acordó pagarle tres millones de pesos, pero en el aeropuerto de La Habana se puso nervioso durante el interrogatorio y lo devolvieron. No solamente no tenía una relación amorosa con la mujer, sino que ni siquiera la conocía y, además, era homosexual. Le contó a Doug que, por principio, nunca había pagado por sexo. Ah, sí, tal vez regalaría un par de sandalias o algo así, pero nunca pagaría.

Vicente le informó que Rodrigo, otro cliente regular con ojos saltones que fabricaba muebles de guadua, había muerto la semana anterior en un extraño accidente. Luego de una borrachera llegó a la casa de madrugada y se dio cuenta de que no tenía llaves. Así que trepó por la cañería y estaba intentando meterse por la ventana cuando se cayó y se rompió el cuello.

Este era solo uno de una serie de finales trágicos que acaecieron a la gente de La Cima. Se estaban muriendo antes de su hora. Uno, un violinista, hacía poco se había ahorcado; otro, un actor que tenía la nariz carcomida por el perrico, había sufrido un derrame, mientras que un artesano que pintaba azulejos de porcelana había comido estricnina. Otros estaban llegando rápido a su fin. Además de Leonardo, había gente como Emilio, que sufría de delirium tremens, y su primo Reinaldo, que solía subirse la camisa para exhibir la enorme cicatriz en el pecho en forma de cordón de zapato, de cuando lo abrieron durante una cirugía del corazón.

Y todo el tiempo se producían situaciones peligrosas, como la noche en que una pandilla de matones armados con cuchillos y palos persiguieron a un tipo que según dijeron le había robado el celular a la novia de uno de ellos, y que se metió en La Cima para escapar. Era temprano y había pocos clientes. Uno, Armando, un indio acuerpado y de pelo largo que sí había estado en el M-19, enfrentó valientemente a la turba sanguinaria, y los mantuvo a raya mientras el supuesto ladrón se escapaba por los tejados de la parte trasera. Mientras tanto, Leonardo se escondió en el baño con las mujeres, y por eso fue ridiculizado. Doug, que había estado ahí justo la noche anterior, se preguntaba qué habría hecho en la misma situación, si habría reaccionado como Armando o como Leonardo.

De repente todos salieron a la calle. Era hora de romper la piñata. Se apiñaron alrededor de la Duquesa, que estaba vendada con una pañoleta y blandía un palo de escoba recortado. La piñata tenía la forma, Doug se daba cuenta ahora, de un pene. Cuando lanzó el golpe no falló.

En ese momento Luz apareció con una botella de agua que contenía un líquido marrón.

—Toma un sorbo.

Dijo que había salido al campo ese día y en un potrero, entre las plastas de boñiga, ella y una amiga recogieron los hongos. Los cocinó en una sartén con agua de panela hasta que se disolvieron. Doug nunca había comido hongos pero ahora con Luz parecía el momento de hacerlo. Tomó un sorbo y, mientras esperaba el efecto, le preguntó si tenía novio.

—Con todos mis amigos —dijo Luz—, siempre existe la posibilidad de que pase algo.

Ambos tomaron otro sorbo de la botella.

El efecto de los hongos empezó a anunciarse. Fue diferente de otras drogas que había probado. La multitud afuera del bar había crecido, algunos formaban grupos o estaban sentados en el andén, bebiendo de sus vasos de plástico y fumando cigarrillos que iluminaban la noche con sus brasas. A ratos un carro o una motocicleta pasaba lentamente entre la multitud, que se apartaba como un rebaño de ovejas. Todos los teatreros y músicos, con sus pintas y peinados extravagantes, parecían salidos de una escena de Fellini.

—Soñé con vos —dijo Luz—. Cuando desperté anoté estas líneas.

Sacó un pedazo de papel: “En la fría madrugada, pido tus ojos a un tímido sol”.

Para desgracia de Doug, Vicente apareció con un tipo llamado Raúl. Un tipo alto, muy alto que, como Vicente, daba una buena impresión inicial hasta que empezaba a hablar en círculos. Vivía con su madre en una casa grande que había visto días mejores. Doug se distrajo por un momento y cuando volvió en sí estaban hablando de yoga. Raúl contaba sobre su experiencia en Estados Unidos donde se vio involucrado en el transporte de cargamentos de coca y terminó pasando una temporada en la cárcel. Una vez adentro continuó su hábito de practicar el yoga todas las mañanas. Los otros reclusos lo observaban con curiosidad, un tipo alto como una jirafa sentado con las piernas cruzadas sobre una colchoneta. Al parecer creían que poseía poderes especiales. Uno por uno, preguntaron si podían acompañarlo. Pronto había unos treinta presos practicando con gran seriedad su rutina de yoga.

A la hora de cerrar, Luz propuso que subieran a la colina. Raúl y Vicente se les pegaron. El estrecho camino serpenteaba a través de viejas casas de estilo colonial con balcones, cornisas y rejas de hierro forjado. Mientras Doug caminaba con paso lento sobre el empedrado disparejo, se imaginaba estar viviendo en otra época. Al llegar a la capilla del siglo dieciocho en la cima de la colina, se maravillaron ante la espectacular vista de la ciudad, que se desplegaba abajo con sus techos de tejas rojas y palmeras y luces titilantes. La brisa acariciaba sus rostros y el zumbido constante de la ciudad estaba acompañado de una orquesta de grillos. Un olor de humo de marihuana que provenía de pequeños grupos de jóvenes esparcidos por la colina impregnaba el aire.

Luz se subió al alto muro de piedra que rodeaba la vieja iglesia. Doug y los otros dos la observaron un rato, luego se subieron para acompañarla. Se sentaron en el pasto para tomar lo que quedaba del jugo de hongos y contemplaron el paisaje. El mundo allá arriba era diferente al de la plana y aburrida zona al sur de la ciudad donde Doug vivía y trabajaba. Desde ahí se podían ver los hoteles de lujo como el Intercontinental y el Dann Carlton, donde un puñado de extranjeros, en su mayoría representantes de multinacionales, se hospedaban brevemente y luego se iban. Doug casi nunca se cruzaba con ellos y muchas veces se sentía como el único gringo en la ciudad.

Mientras compartían la botella casi vacía, siguieron hablando: Raúl con su filosofía barata, Vicente con su intensidad implacable y Luz con su maravillosa levedad de espíritu. Cuatro almas perdidas en las horas previas al amanecer entregándose a la noche.

—¿Sabes cuándo empieza la vejez? —preguntó Raúl— Cuando el pasado pesa más que el futuro.

Un hombre andrajoso de la calle se acercó para pedir plata. Fue derecho a Doug.

—Oiga —dijo Doug, haciéndose el ofendido—, yo soy colombiano.

—Ah, perdón —dijo el hombre, obviamente avergonzado, y se alejó.

Todavía midiendo los efectos de los hongos, Doug concluyó que a diferencia de las otras drogas que había probado, esta inducía momentos en los que sentía que estaba perdiendo el control. Pensamientos extraños le asaltaban la mente, dando vueltas, desorientándolo, y eso en esos momentos parecía menos un lapso temporal que una percepción del hecho de que había perdido el control de su vida.

Luz lo rozaba.

—Vamos a mi casa —dijo.

Su apartamento estaba en el sótano de un edificio deteriorado: paredes de yeso sin pintar, piso embaldosado a medias, un baño con la tubería a la vista y casi nada de muebles. Otra vez no pudieron deshacerse de Vicente y de Raúl. Además, los compañeros de apartamento de Luz seguían despiertos, rumbeando con unos músicos de Bogotá. Un tipo con rastas tocaba una guitarra y la gente bebía tequila. Doug se sentó en el piso con los demás y se sumergió en la música melancólica. Estaba tan cansado que no sentía el cuerpo.

Se despertó después del mediodía con el sol que atravesaba la ventana y le quemaba la cara. Tenía la lengua hinchada y seca como un cuero de zapato. Intentó reconstruir cómo había logrado salir tambaleando del apartamento de Luz y tomar un taxi a su casa. Imágenes breves y fragmentos de conversaciones llegaron a su mente de manera aleatoria. Flotó en una nube toda la tarde, incapaz de leer o trabajar en sus traducciones. Había tratado de esconder todo lo que le recordara a Nicole —las fotos, el cubrelecho preferido, los recuerdos de sus viajes—, pero hasta los platos y las paredes vacías evocaban su presencia. Inquieto y claustrofóbico, al caer la noche cogió un taxi de vuelta a La Cima. **U**

Tim Keppel (Estados Unidos)

Norteamericano radicado en Colombia desde 1995. Autor de *Alerta de terremoto* (Alfaguara, 2006) y *Cuestión de familia* (Alfaguara, 2009). La misma editorial acaba de publicar su nueva colección, *¿A dónde vas?* Ha publicado cuentos, crónicas y reseñas en *El Malpensante*, *Número*, *Arcadia*, *El Espectador*, *El País*, *Donjuán*, *Odradek*, *Revista Dineros* y *Revista Universidad de Antioquia*, además de revistas y antologías en los Estados Unidos y otros países. Vive en Cali y enseña en la Universidad del Valle.

Notas

¹ *Loose*, promiscua, en inglés. Luz y *loose* son homófonas.



Fragmentos
A SU IMÁN

ORHAN PAMUK

La novela-archivo y la colección emocional

EFRÉN
GIRALDO

*E*l *museo de la inocencia*, de Orhan Pamuk, aborda una de las aspiraciones ancestrales del hacer humano: apresar en clave de tiempo la pasmosa presencia de los objetos en el espacio, su problemática disposición en la serie que esboza, sobre la vida amorosa y erótica, el sucesivo correr de los años. Un deseo caro a los antiguos y que, a lo largo de la modernidad, definió buena parte de la estética y de la poética en Occidente, pero que también creó las fronteras que marcan nuestro entendimiento de la pintura y la narración, de la iconografía y el discurso. Espacio y tiempo, figura y verbo, imagen y letra son orillas del cauce que, del delirio a la



geometría, han surcado las aguas de las artes. Como en la fábula antigua, la imagen busca retener el perfil del amor ido para siempre. Solo que, con la obra de Pamuk, ya no se trata del contorno de quien partió a la guerra, sino de la fijación de cosas que alguna vez tocaron unas manos amadas y que, por eso mismo, contienen su presencia y su distancia.

En el libro, publicado en 2007 y traducido al español en 2011, atesorar, narrar, acumular, ordenar y recordar son matices de la misma operación ambivalente. Un recurso que va de las palabras a las cosas, de las cosas a las vivencias y que luego es expresado en un acontecimiento inédito: una ficción sobre una colección que resulta verdadera y de la cual el libro es su puente e invitación. Una novela que es guía de sala, mapa y boleto de ingreso.

La anécdota es a la vez simple y compleja. Kemal Bey es un hombre acaudalado, comprometido con una joven rica de Estambul. Las calles y la vida social son lienzo de una trama que urde una historia entretrejida con los avatares de modernización del país, con la rígida e hipócrita moral sexual de un mundo entre dos aguas, con las fuerzas que a toda costa intentan hacer de Turquía un país verdaderamente europeo, mientras, por ejemplo, se sigue poniendo en la virginidad de las muchachas una honra que es símbolo de estabilidad nacional. Familias que viven el esplendor económico

permitido por los tiempos de bonanza se debaten entre las atávicas costumbres y la inevitable apertura que introducen los jóvenes educados en Occidente, que vuelven para hacerse cargo del país. Son las décadas de 1970, 1980 y 1990, cuando el nacionalismo se va esfumando, dando paso a un cosmopolitismo precipitado que envejece todo lo que una vez hizo parte de la cultura turca. El recorrido cubre lo privado y lo público: de la liberación de las costumbres sexuales a la nueva enfermedad de archivo, la cual fija la llegada de Turquía, y de Europa, a una conciencia que reconoce su relación problemática con el pasado.

La novela traza precisamente ese arco, desde una inquietud privada en medio de la vida social ya reformada hasta un momento en que todos desean ajustes con el pasado. El remordimiento puebla de grietas el afán de progreso y el relato de cambio. Hay en el ambiente un furor por coleccionar, el caracterizado alguna vez por Derrida como el “mal de archivo”, ese que, sin duda, Kemal Bey, el personaje de Pamuk, encarna como ningún otro. Obras de arte, entradas a clásicos de fútbol, libros, cromos, álbumes, televisores y retratos, perritos de mesa y bisutería, presiden una historia de amor en clave acumulativa. Es la historia de una enfermedad (la coligomanía), pero también la de una actitud social hacia las costumbres del pasado.

Poco antes del compromiso con su prometida, Kemal Bey halla en una tienda de

ropa a Füsun, una prima lejana, con la que inicia un romance furtivo, poblado de deleites y revelaciones. Una vez se rinde ante las convenciones sociales que le impiden abandonar el acuerdo nupcial y ligarse con una joven de otra clase, Kemal Bey deja de ver a Füsun, pierde el amor verdadero, pospone su matrimonio, rompe el compromiso y se sepulta en la inacción y la melancolía. Algo le ha quedado: un pendiente de la muchacha, que de modo accidental ha conservado junto a otros recuerdos, más o menos insignificantes. Ese pendiente y otras cosas suyas, de sus parientes y de sus amigos, empiezan a acumularse en el piso abandonado donde ambos tuvieron sus encuentros y se convierten en el detonante de un deseo secreto: hallar todo lo que la chica una vez tocó y, después, todo lo que teniendo alguna relación con ella puede servir para contar la historia. Allí, en ese lugar medio oculto, propiedad de los padres de Kemal, se van guardando las cosas que después serán trasladadas al que será el Museo de la Inocencia.

La cercanía con los propietarios de los objetos no es el único origen de esa colección que, de manera inadvertida, se va formando tras el polvo y las cortinas y que después se reubica en las habitaciones donde ella y su familia vivieron. También interesa todo aquello que recuerda al narrador una parte de la historia, un episodio o un perfil de las personas con las que vivió y habló. Papeles, baratijas, documentos, todo aparece, en principio, "sin orden ni concierto". A lo largo de los años, la necesidad explicativa, el deseo de dar contexto, o simplemente el fetichismo, van formando una abrumadora lógica que acaba por parecerse a un museo, a una serie de sustratos narrativos que parecen ser huellas y a la vez símbolos de una felicidad fallida, pero que por alguna razón reclaman la dignidad del monumento. Son eternizaciones, salvaciones de lo que, ya ido, amenaza con perder identidad humana.

Puesto que Kemal deja de ver a Füsun por varios años, al cabo de los cuales esta se casa y abandona su antiguo barrio, el temor es que la desmemoria la borre

definitivamente de Turquía y de la historia. De ahí que Kemal vea las cosas como anclas que lo sostienen ante el embate de las aguas del olvido. El principio proustiano del objeto que contemplado fijamente ayuda a recobrar el tiempo alcanza otro nivel: la colección de cosas reunidas para cercar un momento luminoso, para asediar algo en trámite de fuga. En un pasaje de la novela, el narrador entiende que ser ignorante de la felicidad que está viviendo, es decir, no saber que está en medio de ella, es una manera de protegerla, de evitar que la conciencia destruya una ilusión de la que solo va a darse cuenta cuando ya la dicha desaparezca.

Pasa igual con los objetos. Solo sabemos que estaban acumulando pasado, resumiendo el gozo que ellos propiciaron y ambientaron, cuando ya los vemos aislados de su fábula, de la amada compañía de quienes les dieron sentido y lugar en una vida. En el museo, una taza conserva la huella del pintalabios de Füsun, mientras que un triciclo nos cuenta la infancia que los dos vivieron, sin saber que después iban a amarse en medio de las convenciones que tejó para ellos una sociedad poco apta para el amor y el sexo libre de convenciones.

La otra historia es, entonces, la de la colección, que el protagonista va conformando, valiéndose del hurto, de las compras y los regalos que va acumulando a lo largo de los años. Elementos heteróclitos que van poblando una agrupación caracterizada por la insignificancia y la obsesividad, dos rasgos que casi siempre van juntos. Prueba de ello, las cuatro mil doscientas trece colillas de cigarrillo fumadas en los largos años en que Kemal Bey va sin falta a la segunda casa de Füsun. O el inventario obsesivo de sucesos: las cuarenta y cuatro veces que hizo el amor con ella, los centenares de días que dejó de verla, las miles de veces que fue a visitar a sus padres. El museo involuntario, que ocupa bajo la apariencia de la cleptomanía la mayor parte de la historia, pasa a ser después, luego de que Füsun se divorcia, se compromete con Kemal y muere en un

absurdo accidente de tránsito, un museo deliberado. Un museo real, con curaduría, pero novelesco, es decir, narrativo, literario, con la desmesura de que son capaces las palabras. Es el momento en que el personaje Kemal Bey busca a Orhan Pamuk, el escritor, para que lleve a fin las dos tareas que, al cabo de la lectura, entendemos como solidarias: escribir la historia de un amor perdido y fundar la institución que lo conmemora. De este modo, el lector siente que va saliendo de la ficción, enteramente vivo y nítido, aquel gabinete privado que ha ido creciendo hasta ser sala y después centro cultural abierto al público en el distrito de Beyoğlu. Un museo con tantas partes como capítulos tiene el libro, y que, como la casa que fue, es el principal espacio donde se mueven los personajes de la novela.

Hay pues también un tercer museo, que sigue en orden al museo involuntario, ese que todos conformamos con recuerdos y trozos de los años, y al museo novelístico, que resulta de la narración de nuestro vínculo con cosas y personas. El Museo Imaginario, que el protagonista funda después de recuperar al cabo de los años y perder definitivamente a su amante, el cual podemos visitar hoy en el vecindario de Çukurcuma, cerca de la plaza de Takzim, y al que los lectores pueden ingresar, según las instrucciones del libro, presentando su ejemplar como tiquete. En una de sus páginas —la 629, en la edición española—, aparece un círculo para el sello del vigilante, en un artificio sofisticado e inquietante. Un guiño que parece ser consecuencia natural de la aspiración del libro a ser un puente hacia una vida fuera de él.

El museo real, enteramente emanado de la novela, y que en el 2014 obtuvo el premio al Museo Europeo del Año, está morosamente descrito en la edición y luego cuidadosamente edificado en la ciudad. El libro nos ofrece un mapa y todas las indicaciones para llegar hasta el museo real, junto con la descripción y el inventario de las salas. El afán de coleccionar, el deseo de ordenar e indicar qué va de la extracción de

Hay en el ambiente un furor por coleccionar, el caracterizado alguna vez por Derrida como el “mal de archivo”, ese que, sin duda, Kemal Bey, el personaje de Pamuk, encarna como ningún otro.

un pedazo de presente hasta un artefacto cargado de pasado, se posesiona de la historia, convirtiendo una aventura de entrega y pérdida, amor y abandono, en un trasunto de las cosas. Entendemos que los recortes de prensa, fotografías, facturas, ceniceros, semillas, vasos, porcelanas, juguetes son los que van dando sentido a la narración. Todo esto se ha puesto allí, entonces, para mostrar que, sin importar la insignificancia de lo coleccionado, los objetos aparentemente irrelevantes pueden adquirir potencia, en la medida en que han sido sustraídos a la disolución de la historia. A cada tanto, el flujo del relato parece interrumpirse para que opere una huella poco vista en la literatura. El narrador entresaca de lo que cuenta un objeto, una partícula de mundo, y nos dice que está allí, expuesta, para que el lector logre hacerse a una imagen de lo que intenta contar, para comunicar lo que él y otros estaban sintiendo o para suscitar la atmósfera, para emular las distintas condiciones ambientales de personas y lugares, de tiempos y avatares perdidos entre vivencias y rumores. “Expongo aquí”, “les muestro esto”, “el lector podrá ver acá”, son frases que, de tanto en tanto, recuerdan que estamos en una galería. Ante algo que celebra una destrucción y una eternidad.

El museo se vuelve, así, el resultado de una muda: de la escritura a la mostración y del relato a lo exhibido. Como en los *readymades* de Marcel Duchamp, la autonomía

Pasa igual con los objetos. Solo sabemos que estaban acumulando pasado, resumiendo el gozo que ellos propiciaron y ambientaron, cuando ya los vemos aislados de su fábula, de la amada compañía de quienes les dieron sentido y lugar en una vida.

de cada pieza, la fuerza de cada elemento, es contradicha por la narración que la sostiene, por el trasfondo de activación temporal que disponen secuencias y episodios. Recientemente, Orhan Pamuk dijo que no sabe si el museo real es producto de la novela o si es más bien el libro, una cosa entre las cosas, el que ha salido de su museo. También ha dicho a la prensa que el museo fue conformado durante y después de la escritura de la novela, y que, como Kemal Bey, también él de vez en cuando se recuesta en la cama de Füsün. Tales afirmaciones, documentadas en las reseñas de la ceremonia de apertura del museo, el 30 de abril de 2012, parecen ser más que intentos por despistar. Si se lee la larga historia del melancólico y cobarde amor de Kemal Bey en ese Estambul ya perdido, encontramos que el ordenamiento de los objetos es más que un elemento del contenido de la obra literaria. Estamos ante un despliegue verbal presidido por el llamado “principio del archivo”, por la idea de que la escritura es también un tipo de consignación selectiva, una respuesta ante el inquietante desorden de las cosas. No el desorden del mundo, sino el de nuestro paso por él.

Resuenan, en la obra de Pamuk, el André Malraux de *El museo imaginario*, las melancólicas colecciones de los grandes ensayistas aficionados al arte, de John Ruskin a John Berger, el esplendor de *La casa de la*

vida de Mario Praz. Autores que son importantes, no solo por ser referentes del proyecto de Pamuk, sino porque alientan dos tesis poderosas: 1) que todo ordenamiento es sentimental y 2) que la morada interior es la curadora, guardiana, de la propia memoria. Su museo, no obstante, busca ser diferente de los grandes centros de arte del mundo, porque es un museo íntimo, a escala humana, doméstico. *El museo de la inocencia* es, con *Bomarzo*, la obra de Mujica Láinez, quizás la mejor novela contemporánea sobre la pulsión de acumular y exhibir. Se trata de la fábula eternamente esperada de las elecciones emocionales que marcan nuestro tránsito por las cosas, que van quedando sembradas en el camino y que, de tanto en tanto, podemos recoger para redimirnos.

El verbo “exponer”, en primera persona, es el que, de manera reiterativa, ha preparado el nexo entre exhibición y narración, el que al final de la novela, una vez Füsün ha muerto, marca el tránsito de la palabra al objeto y, después, hasta el artefacto “relacional”, es decir, el edificio de exposiciones, que podemos visitar para documentar una historia de amor y, a la vez, enterarnos de cómo era vivir en la Estambul de esos años. ¿Qué significa esto? ¿Acaso una obra literaria es relacional por algo más que su destinación a ser leída, usada como puente entre el autor y su lector? ¿Qué hay de nuevo en un libro que es el boleto de entrada a un lugar que lo contiene y que a la vez es contenido? ¿Qué es tema de qué? En este punto, el juego narrativo de Pamuk desborda la literatura. Ha diseñado una realidad paralela a la ficción. Y ambas instalan una nueva dimensión: la de una obra total que logra pactar un encuentro, fijar una cita a la que el lector, ya convertido en espectador, estuvo desde siempre convocado. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Ensayista y crítico. Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit. Entre sus libros se cuentan *Entre delirio y geometría* y *La poética del esbozo*.



La carroza de Bolívar

EPIFANÍA DE PASTO

JUAN
CARLOS
ORREGO
ARISMENDI

Algunas novelas expresan lo que es esencial en una cultura, un país o una ciudad, y al punto de hacerse tan particulares como la entidad representada. Tomás Carrasquilla escribió *Frutos de mi tierra* (1896) para probar que “había en Antioquia materia novelable” (Carrasquilla, 1992: 18) —así lo consignó el escritor montañero en su autobiografía—, y esa historia de viandas y usureros es vista hoy en día como algo más que un libro: se la tiene por un trasunto de Antioquia, ni más ni menos. Algo muy parecido podría decirse del dibujo de una Bogotá cosmopolita y provinciana, culta y rastacuera, contenido en *Diana cazadora* (1915) de Clímaco Soto Borda, o de la Cali juvenil, musical y alucinógena descrita en *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo. Dejando a un lado las trilladas prevenciones de aquellos que ven, en la ficción, un pecado de lesa historicidad, es forzoso reconocer que hay una legítima revelación cultural en cada una de esas novelas. De hecho, si algo pueden lamentar los estudiosos de las sociedades es que cada pueblo no tenga una novela que, por antonomasia, se revele como su carta antropológica o histórica.

La novela de Pasto es, no cabe duda, *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero. Antes de su publicación, no se sabía de ningún escritor que hubiera intentado zurcir un argumento en que se integraran el drama de la condición humana —a fin de cuentas, tema obligado de cualquier novela—, la segregación burlesca que históricamente ha pesado sobre la ciudad inca de Colombia y la magnificencia de su fiesta representativa, el carnaval de Blancos y Negros. Algunos cuadros históricos, vigorosos en la novela de Rosero, habían aparecido bajo la luz mortecina de un relato embrionario al que, por la fragmentación de la narración y la imperfección de sus figuras humanas, es osado llamar novela: *La Ciudad de Rutila* (1895) de Florentino Paz, libro de mínimo formato, interesado en amontonar episodios históricos entre la fundación de Pasto en el valle indígena de Atriz y el asesinato de Antonio José de Sucre en Berruecos. Décadas más tarde, con tímido pesimismo, Alfonso Alexander Moncayo intentó bosquejar un retrato de Pasto en *Sima* (1939), pero no fue más allá de examinar la sordidez de sus bares y prostíbulos. Más ambicioso, Guillermo Edmundo Chaves hizo de *Chambú* (1947) un pretexto para viajar a lo largo y ancho de la quebrada topografía nariñense, pero no dio con ninguna clave reveladora del *ethos* pastuso que no fuera el descubrimiento de su espíritu mestizo, vibrante en los pechos de agricultores indios y ñapangas vivarachas. Otros novelistas de la capital sureña pusieron sus ojos en otros tiempos y confines: Julio Quiñónez, autor de *En el corazón de la América virgen* (1948), y Alberto Montezuma Hurtado en *El paraíso del diablo* (1966), siguieron la impronta de José Eustasio Rivera por las selvas caucheras del Putumayo. Mientras tanto, Juan Álvarez Garzón, en *Los Clavijos* (1943), se había valido de su imaginación histórica para invocar la rebelión protagonizada por los cabildos indígenas de Túquerres en 1800. Una imagen más contemporánea fue la de su segunda novela, *Gritaba la noche* (1960), interesada en la dramática correría de una mujer de cuatro en conducta por tierras de Nariño y Putumayo. Bien se ve que nada en esas novelas ofrece una imagen que pueda representar o explicar, persuasivamente, lo que hoy es Pasto para el colombiano promedio.

La carroza de Bolívar cuenta la historia de una herejía civil: la del doctor Justo Pastor Proceso López, lector devoto de José Rafael Sañudo —el mayor de los detractores de Simón Bolívar entre los historiadores pastusos y, por extensión, de Colombia—, y quien, tras convencerse de que nunca podría emular a su maestro por faltarle la constancia y el brío que hacen posibles los grandes libros, decide materializar su inquina contra el mal llamado “Libertador” en una gigantesca carroza de carnaval. Reflexiona el doctor que, al fin y al cabo, “un Sañudo no nace sino cada cien años, y que él no era ni historiador ni músico ni poeta ni loco” (Rosero, 2012: 61), y piensa además que llevar su burla al papel maché de los monigotes del carnaval de Blancos y Negros significaría divulgarla como fábula, “una fábula de verdad” (62); una en que Bolívar, forjado en medio de tropelías y deshonores, terminara mostrándose al desnudo del modo más escarnecedor y, por ello, revelador. Justo Pastor contrata a los maestros Tulio Abril y “Cangrejito” Álvarez para que construyan la carroza, sin detenerse a considerar que su patrimonio resultará dramáticamente menoscabado y que al menos la mitad oligarca de los pastusos —entre ellos alcalde y obispo— se escandalizará de semejante mofa al patriotismo, y solo a medias se enterará de que una célula de izquierdistas retrógrados lo convierte en objetivo militar. El burlador pagará cara su osadía entre el bullicio de una calle pastusa, en el clímax del carnaval, el 6 de enero de 1967, y ello porque —un poco como el desventurado Santiago Nasar de *Crónica de una muerte anunciada*— no acaba de percibir las emanaciones del caldo de su tragedia: su conciencia y su sentir se concentran en abominar a Simón Bolívar y en desear a su esposa adúltera, Primavera Pinzón, dulce enemiga de las cuatro paredes de su casa. El golpe fatal caerá sobre el doctor cuando menos lo espere.

En la que quizá sea su novela más celebrada, *Los ejércitos* (2007), Evelio Rosero había dado pruebas de un interés especial —más exactamente, *enrarecido*— por la figura del Libertador: en el epílogo de la novela, los asesinos de Geraldina preguntan a Ismael Pasos por su identidad, cuestión que lleva al protagonista a sopesar una fórmula desquiciada: “les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me

llamo Nadie” (Rosero: 2007: 203). Por lo demás, se trata de la respuesta justa de un hombre que está de salida de su propia vida, habida cuenta de que, en *La carroza de Bolívar*, al general caraqueño se le acomoda el remoquete de “Napoleón de las retiradas” (2012: 101). Asimismo, la gran novela pastusa también ilumina una particular revelación de Rosero a propósito de uno de sus libros más delirantes, *Señor que no conoce la luna* (1992), del cual dijo alguna vez que se trataba de la transformación impensada de una escena histórica que lo obsesionaba: la imagen de una carreta repleta con las manos mutiladas de los indios rebelados contra la Corona, contemplada por Agustín Agualongo cuando era niño.¹

La importancia que para Rosero reviste ese caudillo mestizo se hace evidente en *La carroza de Bolívar*. Agualongo, pastuso realista, es la némesis de Bolívar, y no solo por su filiación política sino por el coraje de guerrero de que está ungido y que José Rafael Sañudo y Justo Pastor Proceso López no reconocen en el Libertador, quien habría mostrado poca gallardía y ninguna piedad en la captura y ejecución del rebelde. De otro lado, también la rancia ciudad de Pasto —era lo más natural— había asomado con antelación en la obra de Rosero: basta mencionar que la casa de inquilinato en que se amontonan los artesanos parece ser, una vez más, la vieja casona que alberga a los pintorescos personajes de *Las muertes de fiesta* (1995). Todos esos ritornelos se integran, ahora, de un modo especial que permite detonar un sentido distinto; ese, muy antropológico, que expresa la particularidad histórica y cultural de la capital de Nariño.

Los pastusos han soportado, históricamente, la burla de un país que ya olvidó la causa de ese desprecio —la renuencia de los sureños a hacer parte del proyecto republicano por los días de la Independencia—, y han contestado a ello con el guante blanco de reírse de sí mismos, actitud consagrada ritualmente en su ruidoso carnaval de Blancos y Negros. Esa es la interpretación de la particularidad cultural de Pasto que la novelística colombiana no había conocido hasta la aparición de *La carroza de Bolívar*; una lucidez que, de hecho, tampoco es común en los tratados históricos. En el mismo abre bocas de la novela, el narrador muestra ser consciente del sentido que particulariza a la ciudad, refiriéndose a ella como “Pasto,

ciudad cuya historia se forjaba de bromas” (18). Sin embargo, la narración no se reduce al impresionismo retórico para establecer esa visión, sino que recurre al aporte moroso de las pruebas documentales, algunas de ellas —por ejemplo, las de los *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925) del histórico José Rafael Sañudo— transcritas con una profusión que ha hecho alarmar a algunos críticos, del todo desconfiados ante un gesto que se les ha antojado como de poca creatividad, acaso plagario. En efecto, la historia nefasta de la actuación de Bolívar en Pasto se cuenta con lujo de detalles historiográficos: desde las triquiñuelas de guerra sucia a que recurrió para vencer al pueblo de Pasto en 1922 —con el que chocó cuando viajaba hacia Perú— hasta la ejecución de Agustín Agualongo el 13 de julio de 1924 —ordenada por un Libertador inclemente y del todo olvidado del honor militar frente al vencido—, pasando por la venganza que Bolívar desató sobre Pasto una vez pudo ocuparla, acción en que fueron masacrados, en sus propias casas, mujeres y niños, y en que fueron arrojados muchos hombres, encadenados, al río Guáitara. Un par de líneas tomadas del libro de Sañudo, copiadas a su vez de una carta del prócer, ponen al desnudo la sevicia del general caraqueño: “Yo he dictado medidas terribles contra ese infame pueblo... las mujeres mismas son peligrosísimas... en Pasto 3.000 almas son enemigas [...], pero un alma de acero que no pliega por nada... es preciso destruirlos hasta en sus elementos” (190). Del odio feroz que, desde entonces, creció en la capital nariñense, dan cuenta las voces populares que la novela invoca en su carácter polifónico: sobre todo las de dos viejos pastusos, Belencito Jojoa y Polina Agrado, el primero mortificado por el recuerdo de una lejana parienta de trece años, violada y preñada por Bolívar, y la segunda enfática en el relato del bárbaro destino de una antepasada suya, asesinada por su propia abuela con tal de salvarla de las fauces del hambriento Libertador. Una frase aguardentosa de Jojoa expresa mejor que ninguna otra lo que puede decirse de Simón Bolívar en la ciudad que padeció sus desafueros y su cobardía: “qué carajo ese vergajo” (140).

Mientras tanto, también del carnaval de Blancos y Negros llega a conocerse alguna de sus páginas históricas: el narrador, con el foco de las lucubraciones eruditas de Justo Pastor Proceso

López, cuenta que el 6 de enero de 1854 se celebró en Pasto una fiesta popular que permitía a los negros bailar en la calle y ensuciar con carbón la cara de sus amos, y que luego, en 1926, ese “Día de Negros” se incorporó al naciente carnaval de la ciudad. Sin embargo, las imágenes que hacen ver el rito como un órgano palpitante de la vida y cultura pastusas son, sobre todo, las que se alzan frente a las narices del doctor Proceso cuando él, en el frenesí de su herética gesta personal, se pasea por las calles bulliciosas para ver pasar su propia carroza. Gentes disfrazadas de simio, avestruz, mula infernal o guaneña traidora; parejas copulando en los antejardines; cuadrillas de borrachos que rebosan de las tiendas y se desparraman en la calle; noches ruidosas y coloridas que se funden con los días; gritos y locura. El doctor Proceso y Primavera Pinzón, reconciliados en virtud de los reveses propios del tiempo carnavalesco, encarnan de modo significativo ese espíritu festivo que se toma la ciudad de cabo a rabo:

Así bailaron por muchos barrios de Pasto: los vieron en el Churo y la Panadería, en San Andrés y San Ignacio y San Felipe, en el Niño Jesús de Praga, en Maridíaz, en Palermo y Morasurco. A la altura de los Dos Puentes, cuando descansaban sentados en un muro, cabeza contra cabeza, tomados de la mano, de nuevo el carnaval vino a recogerlos en la figura de un hombre que pasaba con su perro, atado a una cabuya. (341)

La fiesta, con todos sus orgasmos y dramas, no es otra cosa que sus ejecutantes, y —dicho sea de paso— esa noción no solamente ilumina lo que sucede en *La carroza de Bolívar* sino, en general, en la obra de Rosero, donde algunos cuadros sobrenaturales y particularmente expresionistas — el conjunto de personajes fabulescos de *Señor que no conoce la luna* o los escenarios goyescos de *En el Lejero* (2003) y *Plegaria por un papa envenenado* (2014)— bien podrían interpretarse como invocaciones del proteico ambiente de carnaval, caldo de cultivo del escritor a lo largo de muchos años.

De modo que, por fuerza, una carroza como la ideada por el doctor Proceso representa la integración perfecta de los discursos cultural e histórico que bullen en la novela. El particular odio pastuso contra Bolívar se expresa en el lenguaje

ritual del carnaval de Blancos y Negros; el recelo y la burla, atributos distintivos de ese pueblo, se reúnen, con rutilancia y solemnidad de bandera o himno, en el más vistoso de los objetos públicos: la atrevida carroza que recorre la ciudad en el clímax de su fiesta. Un juego de metonimias, acomodada una dentro de otra como muñecas rusas, retiene el sentido de la historia contada: Pasto es el carnaval —el narrador apunta que salir de este “era igual que salir de Pasto” (385)—, el carnaval son sus carrozas y la carroza por antonomasia es la que escarnece a Bolívar. Esa mofa es Pasto. Y tanta conciencia tiene la narración de que se trata de una revelación cultural fundamental, que el vehículo de ella —la carroza— recibe el mismo tratamiento de los mitos: se separa de la historia para instalarse, como sugerente obsesión, en una memoria colectiva que espera una y otra vez su actualización. Un piquete de policías, defensor de los apolillados valores patrióticos, intenta confiscar la carroza a los artesanos, pero estos la recuperan y la ocultan en un *dónde* nunca localizado del que surgirá solo cuando se cumpla el ciclo ritual, tal y como lo consignan las líneas finales de la novela: “Y en ese abismo de selva, en la soledad de los páramos, los artífices la escondieron ¿en una cueva?, debajo de la tierra —dicen, a la espera del carnaval del año que viene” (389).

Justo Pastor Proceso López no logra sobrevivir al carnaval de 1967. Sin embargo, poco importa: su papel está cumplido, pues aquel “dicen” con que la novela llega a su fin insinúa que su ocurrencia bufa y valiente ha calado en la idiosincrasia del pueblo, o mejor, que ha logrado expresar su entraña. Pasto ha encontrado y consagrado su epifanía. ■

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

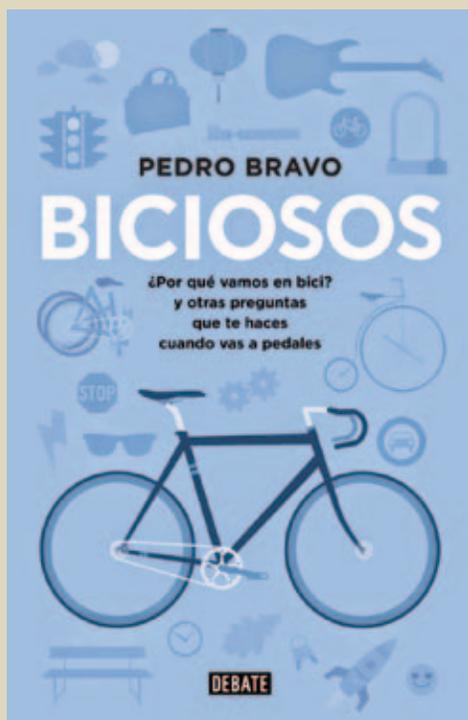
Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Referencias

- Carrasquilla Tomás (1992). *Antología de cuentos*. Medellín: Comfenalco.
 Rosero Evelio (2007). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
 ——— (2012). *La carroza de Bolívar*. México: Tusquets.
 Todas las alusiones a páginas de esta novela corresponden a esta edición.

Notas

- ¹ Al respecto puede consultarse el ensayo “La creación literaria” de Evelio Rosero, publicado en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 30, N.º 33, 1993, pp. 109-120.



LA BICICLETA NUESTRA DE CADA DÍA

ÁNGEL
CASTAÑO
GUZMÁN

Si hemos de creer, con el índice y el pulgar presionando las narinas, en la verosimilitud de los contenidos de internet —bueno, de algunos—, los 149 segundos del video son sorprendentes: un hombre mayor, que apenas es capaz de dar unos cuantos pasos por sí mismo, ante nuestros ojos sufre una transformación casi milagrosa. Una mujer de mediana edad lo ayuda a subirse a una bicicleta y zas, igual que si una varita mágica le hubiese dado un golpe en la testa, los temblores del parkinson se van. El señor —se adivina una sonrisa en el rostro, la imagen no tiene la nitidez suficiente para decirlo con certeza— da una vuelta por el parqueadero del hospital. Cierra el *performance* con un giro de 180 grados y con un saltito. Una vez los pies en tierra, la enfermedad regresa, limitando sus movimientos. Sí, en efecto, vale la pena ver el acto, como recomienda el novelista y cronista musical Pedro Bravo (Madrid, 1972), en su ameno e informado libro *Biciosos* (2014).

Bravo deja claras varias cosas en las 231 páginas del volumen aludido. La mayoría, vista con lupa, importantes para la vida en las urbes modernas. La primera: el cochecentrismo ha trocado las calles y avenidas en el escenario de una disputa ideológica y política de repercusiones planetarias. ¿Quién, atorado en una autopista, mientras masculla maldiciones, no ha caído en semejante síndrome apocalíptico? En una esquina: con un peso de al menos 800 kilos, el carro. El automóvil fue y es para muchos de nosotros la señal distintiva del progreso personal. Los caballos de fuerza y la cantidad de gasolina consumida son motivo para inflar el pecho en reuniones de cualquier laya. No en vano el Ford T es, junto a la hamburguesa y a la coca-cola, el símbolo del capitalismo norteamericano. De igual forma resulta significativo que China, el mandamás de la geopolítica, sea hoy el principal cliente de la industria automotriz. En el otro lado del cuadrilátero, el de sobra conocido discurso ambientalista que señala la prepotencia de dicha actitud, pues ve en ella la punta del iceberg de un sistema de producción y consumo basado en la ilusoria eternidad de los recursos naturales. Así, en escala, las comodidades gozadas por fulano viajando en un carro con las ventanillas abajo y la música a tope, ni de lejos compensan las molestias ocasionadas al viandante y al ciclista: aire sucio, bocinazos en cada cruce de cebra mientras el semáforo pasa a amarillo, trancones de padre y señor mío.

La segunda: por fortuna —Bravo lo aclara al principio—, el movimiento a favor del uso de la bicicleta no es patrimonio de los *ecololós* —el término lo acuñó Martín Caparrós en *Contra el cambio*—, esos hippies de manual y sandalia, impregnados del olor de la dama de los cabellos ardientes, enemigos a muerte de los carnívoros. Celebro el tino de Bravo por una razón sencilla: quitarle al velocípedo la seña de propiedad de una minoría lo convierte en el vehículo ideal para todos. Y, perdonen la perogrullada, todos son todos: ejecutivos

de saco y corbata, estudiantes desde primaria hasta posgrado, amas de casa, niñas chic de tacón puntilla, pantalones ceñidos y boquitas pintadas, como las retratadas por Mikael Colville-Andersen en las vías de Copenhague. También, por supuesto, políticos en busca de votos, con el casco ladeado, seguidos de cerca por la tropa de guardaespaldas en flamantes motocicletas; y los émulos ciudadanos de Lucho Herrera, Rigoberto Urán o Nairo Quintana.

El tema de la movilidad urbana es uno de los principales rompecabezas de las administraciones públicas. La internet y los medios noticiosos, quizá involuntariamente, le han arrebatado el asunto a los expertos y a los alcaldes, amigos de trazar planes, que involucran al grueso de la gente, desde la perspectiva de la ventanilla del carro oficial escoltado por patrullas de policías. De ahí el tercer punto medular del libro de Bravo: la mejor manera de humanizar las ciudades es llenarlas de bicicletas, vencer los prejuicios en contra —varios de ellos lidiados por el madrileño— y por nada del mundo esperar medidas progresistas de los mandatarios. La cicla tiene a su favor argumentos de peso y de todo tipo: los hay relacionados con la salud, con el bienestar comunitario, incluso con su provecho para los artistas; al hacer la lista se convierte uno, así no lo quiera, en proselitista de los pedales. Es más, en cierto momento el discurso asume un tono ineluctable: el carro en breve será pieza de museo, a un lado de los rollos fotográficos, los LP y los teléfonos fijos. El editorial del 28 de febrero de *El Espectador* lo vaticina: “La bicicleta es el futuro, así de sencillo”. Bravo, en el verano de 2013 —periodo de escritura de *Biciosos*—, a veces lo duda; no está muy convencido de la utilidad de la Masa Crítica —iniciativa gestada en Los Ángeles, bajo la premisa ciclista: “No bloqueamos el tráfico, somos tráfico”, que consiste en reunir la mayor cantidad de ciclistas y tomarse las arterias vehiculares—. No obstante, encontrarse a un adulto en una bicicleta le sirve para, en parte, recuperar la esperanza en la raza

humana, parafraseando la apócrifa frase de H. G. Wells. A propósito, uno de los mejores capítulos del libro es el titulado “Si las bicis son el futuro, ¿por qué no tienen protagonismo en ningún relato de ciencia ficción?”. En él Bravo se gana los dos adjetivos usados al principio para hablar de su trabajo literario: ameno e informado. A lo mejor, en lugar de ameno la palabra justa sea divertido.

La seriedad de la cuestión no le impide a Bravo escribir con la soltura de quien se comunica por carta con un amigo, sin por ello caer en la intrascendencia o en la chacota. Alejado de la prosa indigesta de la academia, embelesada con los pies de página y el lenguaje de camarilla, y de la estulticia del diarismo, Bravo logra decirle unas cuantas verdades al lector y ponerles otros tantos puntos a las íes de los gobernantes. Es partidario, por ejemplo, de hacer inviable el uso del carro y de las motos —gravándolos con responsabilidades financieras—, aumentar la eficacia del transporte público y supeditar las decisiones a la felicidad del peatón, el auténtico norte de las ciudades responsables. Sí, pueden no ser muy originales las ideas, pero no sobra escucharlas de nuevo, a ver si en un futuro no tan lejano se llevan a la práctica.

Posdata. La memoria de cinéfilo pide a gritos una nota final. Al carro le debemos un estupendo género cinematográfico: el *road movie*. Baste recordar el ambiente libertario y contracultural de *Zabriskie Point* (1970); la secuencia final del maravilloso filme *Thelma & Louise* (1991); el extraño dramatismo de *Una historia verdadera* (1999), rara avis en la obra de David Lynch; la entrañable *Little Miss Sunshine* (2006); la mesurada *Nebraska* (2013). En fin, a lo mejor el escenario indicado para el cuatro llantas sea la pantalla grande y no nuestras torturadas callejuelas. 

Ángel Castaño Guzmán (Colombia)
(1988). Periodista.



delaurbe

Periodismo universitario para la ciudad

Facultad de Comunicaciones
Universidad de Antioquia

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

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

LOST

Y SU PREMONICIÓN DEL ARTE FUTURO

CAMPO
RICARDO
BURGOS
LÓPEZ

¿Hasta dónde una serie como *Lost* prefigura el arte del futuro? A raíz de que en estos días he tenido la oportunidad de ver la serie entera, esa es la pregunta que una y otra vez me he planteado de manera insistente; pero antes de considerar algún tipo de respuesta, quisiera apuntar una breve contextualización. *Lost* —como en nuestros días ya es vox populi— fue una serie de televisión emitida por la cadena norteamericana ABC entre 2004 y 2010, que contó con 114 capítulos de una hora distribuidos en 6 temporadas (véase el artículo correspondiente en *The Encyclopedia of Science Fiction* <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/lost>). El programa fue creado por J. J. Abrams, Damon Lindelof y Carlton Cuse, y trata de un avión que en un viaje entre Sidney y Los Ángeles acaba estrellándose en una isla desconocida en el Pacífico. Los sobrevivientes no solo se enfrentarán a las dificultades propias de la supervivencia

en medio de la naturaleza, sino que pronto descubrirán que la isla donde cayeron alberga todo tipo de misterios naturales y sobrenaturales (extraños y sofisticados refugios de alta tecnología en medio de la manigua, un monstruo de humo que deambula por la selva, evidencias de otros naufragios en el pasado, un grupo de habitantes previos de la isla, denominados “Los Otros”, otro grupo de científicos que invadió la isla para ejecutar experimentos bizarros, llamado “La iniciativa Dharma”, un guardián sobrehumano del lugar que se hace llamar Jacob, etc.). Mientras la serie muestra a los supervivientes batallando en medio de los enigmas mencionados, revela un conjunto de “flash backs” en los que nos va presentando el pasado de cada uno de ellos antes de abordar el vuelo, y a partir de la cuarta temporada emplea “flash forwards” donde se muestra cómo prosiguen las vidas de un grupo de personas que en cierto momento logran escapar de la isla. Por diversas razones, este grupo de seis personas que consiguió evadirse de la isla debe luego retornar a ella, pero cuando otra vez arriba al sitio de su inicial confinamiento, encuentra que algunos de ellos viajaron en el tiempo y llegaron al mismo sitio, pero 30 años antes (en 1977 y no en 2007). Tras diversos avatares y todo tipo de paradojas temporales, el grupo extraviado en 1977 consigue volver al presente (2007), y mientras unos cuantos escapan de nuevo de la isla, otros deben quedarse allí afrontando más aventuras. La temporada 6, que es la postrera, emplea dos líneas de narración: por un lado, muestra la vida de los personajes de la serie suponiendo que el avión nunca se estrelló en la isla, y, por otro, muestra el presente donde está ocurriendo la batalla final por el poder entre el “monstruo de humo” y los náufragos aliados de Jacob. En este punto de la serie, pareciera que los sobrevivientes del avionazo están viviendo simultáneamente en dos universos: uno donde el avión nunca se estrelló y otro donde esto sí ocurrió, empero, finalmente se revela que el universo donde nunca hubo accidente es en realidad un “lugar después de la muerte”, donde se encuentran todos los pasajeros del avión, y desde donde la totalidad de ellos proseguirá su viaje hacia la eternidad.

De acuerdo con *The Encyclopedia of Science Fiction*, la serie de televisión *Lost* es “una de las dos más importantes series de género de la

primera década del nuevo siglo y una de las más influyentes de la década en cualquier género” (la traducción es mía). Asimismo, esa fuente la cataloga como una obra única, cuyas posteriores imitaciones nunca alcanzaron la cota que ella alcanzó, y que consiguió el raro milagro de ser aclamada tanto por el público de a pie como por la crítica especializada.

Tras esta mínima descripción de la historia y de su recepción crítica, quisiera proponer unas cuantas reflexiones que nos ayuden a contestar la pregunta inicialmente propuesta.

En primer lugar, *Lost* prefigura el arte del futuro por su extensión. Al lado de los 114 capítulos de una hora que la componen, los denominados “largometrajes” del cine, que en promedio duran entre 90 y 150 minutos, acaban siendo “cortometrajes”. Una obra de 114 horas como *Lost* (el equivalente a ver continuamente una cinta durante casi 5 días sin dormir) es un auténtico “largometraje” y obliga a redefinir lo que entendemos por tal. Debido a que *Lost* y series semejantes de televisión cuentan con mucho más tiempo que los denominados “largometrajes” del cine, ellas pueden ahondar en sus personajes mucho más y pueden acometer tramas mucho más complejas que las del séptimo arte; de hecho, *Lost* pudo darse el lujo de dedicar varios episodios a hurgar in extenso en el pasado de sus principales personajes, y creó una trama con tantos hilos que por momentos el espectador se sentía extraviado, cuando no hastiado. *Lost* consigue que a su lado largometrajes famosos por su duración como *Guerra y paz* de Bondarchuk (1968, 8 horas), *Cleopatra* de Mankiewicz (1963, 5 horas) o *Novecento* de Bertolucci (1976, 5 horas), acaben siendo reclasificados como “cortometrajes”.¹ Pero, podría objetar alguien, una telenovela con sus centenares de capítulos también haría parecer muy breve cualquier obra cinematográfica. La diferencia estaría en que las telenovelas (tal vez con alguna excepción) suelen tener tramas lineales y personajes más bien esquemáticos, mientras que en *Lost* la trama nada tiene que envidiarle a un laberinto, y los personajes distan de ser descritos de un modo sencillo.

En segundo lugar, *Lost* prefigura el arte del futuro porque no se sabe cuándo terminará. Me explico. En principio sabemos que *Lost* duró 114

Lost prefigura el arte del futuro porque se ha escrito a muchas manos. [...] Puedo apostar que en el futuro el arte se atreverá cada vez más a juegos y fusiones como esas, así a veces de la colaboración de dos genios solo se obtenga un engendro tipo Frankenstein.

capítulos desde 2004 a 2010, pero, igual a como ocurre con ciertos filmes comerciales que tienen segunda, tercera, cuarta y quinta parte, es muy factible que en el futuro, estos 6 años que ya vimos sean conocidos como “Lost 1”, y aparezcan “Lost 2”, “Lost 3”, “Lost 4” y “Lost N”. Las exigencias de los estudios comerciales norteamericanos les imponen continuar *ad nauseam* con una franquicia, y de allí que lo más factible sea el panorama que señalamos. Por lo demás, esta situación está acorde con un rasgo del arte posmoderno, y es que durante los siglos xx y xxi la obra de arte ya no es una totalidad autocontenida, sino una lexia. Es decir, cualquier obra de arte ya no es un todo, sino una unidad de lectura o un capítulo de un megatexto que siempre se encuentra en proceso de construcción.

En tercer lugar, *Lost* prefigura el arte del futuro porque se ha escrito a muchas manos. A uno como lector tradicional le cuesta trabajo imaginar una obra como *Cien años de soledad* siendo escrita por varias personas y no solo por Gabriel García Márquez; no obstante, así es como funciona *Lost*. Esta serie tiene varios creadores, varios guionistas y varios directores. Es obvio que a veces es difícil armonizar tantas cabezas pensando simultáneamente, y por eso ciertos capítulos o ciertos aspectos de la historia no están estructurados entre sí de un modo ideal. Sin embargo, a pesar de que ciertas partes de la narración lucen deshilachadas y bastas, es evidente que, hacia el futuro, este modo de trabajar se incrementará ¿Qué habría resultado si alguna vez se hubiera puesto a componer en conjunto a Borges con García Márquez? ¿A Mozart con Bach? ¿A Miguel Ángel con Kandinsky? Puedo apostar que en el futuro el arte se atreverá cada vez más a juegos y fusiones como esas, así a veces de la colaboración de dos genios solo se obtenga un engendro tipo Frankenstein.

En cuarto lugar, *Lost* presagia el arte del futuro por el papel que desempeñó el público en su elaboración. A medida que la serie se iba emitiendo, los televidentes se manifestaron de manera constante en diversas formas, y fue así como su

disgusto con ciertos personajes de la obra obligó a que esos mismos personajes murieran más pronto en la ficción, o a que directores y productores encarrilaran el guion de un modo u otro. En los siglos xx y xxi, el arte cada vez toma más en cuenta al lector o al espectador como “cocreador” o “completador” de la propuesta inicial que hace el artista, y creo que casos como el de *Lost* permiten pronosticar que tal papel se acentuará con el paso del tiempo. No estamos lejos del día en que escritores o directores de cine y televisión determinen un desenlace para las narraciones, que sea negociado con lectores y espectadores. Es más, aunque suene a herejía, no estamos lejos del día en que de manera colectiva se reescriban los desenlaces de, por ejemplo, *El Quijote* o *Cien años de soledad*. Imagino, por decir algo, un escenario donde se pone a discusión el final de estos dos textos, y tras un periodo de análisis se llega a un final que satisface más a la gente, de modo que de allí en adelante la humanidad se comprometa a imprimir *El Quijote* o *Cien años de soledad* con el nuevo desenlace del cual se le ha provisto. Si algo nos ha enseñado *Lost* es que el pasado es totalmente provisional y reescribible en miles de formas, así que hacia el futuro ninguna obra de arte puede estar segura de que no se la reescriba de otra forma.

En quinto lugar, *Lost* permite intuir el arte del futuro por ese mismo rasgo que hemos esbozado al final del punto anterior, es decir, la permanencia del pasado. Algo que llama la atención en *Lost* es la gran cantidad de “resurrecciones” que ocurren en las distintas temporadas. Es muy común que un personaje que muere en un programa reviva en otro; a veces la serie se toma el trabajo de proporcionar una explicación para tal resurrección, pero a veces simplemente la presenta sin justificación alguna y es el televidente quien debe arreglárselas con el fenómeno. En el argumento de *Lost* (¿los argumentos de *Lost*?) nada es permanente y todo es reversible, y de allí que constantemente los personajes se enfrenten a la posibilidad de que el avión que inicialmente viajaba de Sidney a Los Ángeles y se estrelló en esa isla del Pacífico,

nunca se haya estrellado en esa isla del Pacífico donde en algún momento se encuentran. La serie coquetea mucho con esa idea, y en cierto momento incluso los personajes detonan una bomba que supuestamente tendrá como efecto deshacer el pasado e impedir que el avión se estrelle en la isla del Pacífico donde se encuentran varados. La gran cantidad de paradojas temporales que hay en el argumento apunta también a la disolución del pasado (por eso, por ejemplo, Said viaja en el tiempo y mata a Ben, uno de los villanos, cuando este era niño). Por eso en algún momento del argumento se da a entender que el avionazo nunca ocurrió y que “en realidad” los supervivientes están muertos; por eso, en otro instante de la historia se hace creer al público que el accidente del avión jamás sucedió, que la nave llegó a Los Ángeles como si nada y que los personajes continúan su vida posterior sin el peso de semejante traumatismo; por eso es que en la isla están confundidos pasado, presente y futuro, y en cualquier momento esos tres tiempos pueden ser alterados; por eso es que la serie finaliza cuando todos los personajes han muerto y perciben que “la realidad” que vivieron en la isla es menos real de lo que entonces suponían. La estructura de *Lost* recuerda muchísimo a *El hombre en el castillo* (*The Man in the High Castle*, 1962), la obra cumbre de ese profeta posmoderno que fue Philip K. Dick. Si hacemos memoria, en esa novela de Dick se retrata un universo donde los nazis sí triunfaron en la Segunda Guerra Mundial, y Estados Unidos de América está sometido por tropas de ocupación; la historia es compleja, pero lo esencial es que, hacia el final de la narración, un grupo de personajes descubre que el universo en el cual viven no es “real” y que en verdad Estados Unidos sí venció a los nazis en la Segunda Guerra Mundial. Cuando Dick finaliza su libro, el lector se queda con la angustiada pregunta de cuál es el pasado al cual creerle, pues la verdad es que ni uno ni otro pasado parecen “reales”. Pues bien, *Lost* usa y abusa de esa estrategia dickiana. Como ya hemos visto, el guion sugiere una y otra vez, y de múltiples maneras, que el avionazo inicial nunca aconteció, y concluye haciendo que el televidente dude acerca de cuál es el pasado efectivo al cual creerle (oficialmente sucedió cierto pasado, pero lo cierto es que en una isla donde pasado, presente y futuro están revueltos, cualquier cosa puede

sucedir). El problema central de Dick es determinar cuáles son “la realidad efectiva” y “el pasado efectivo” a los cuales acogerse, y lo cierto es que en *Lost* tampoco queda fuera de dudas cuál es “la realidad” y cuál “el pasado” que los personajes han padecido. Esa noción de que el pasado es provisional y que es tanto o más incierto que el futuro, no solo es una estrategia compartida por *Lost* y por *El hombre en el castillo*, sino que parece ser una pauta que obsesionará al arte del futuro.

Por supuesto, con esta breve relación de rasgos que a mi modo de ver permiten presentir algunas características del arte por venir, no desconozco los descuidos o puntos objetables que también presenta *Lost*. No obstante, no es este el lugar para tratarlos. Lo interesante es que en *Lost* (como en muchas otras obras contemporáneas de la televisión) comienza a despuntar algo que seguramente alcanzará su plenitud en el futuro. En *Lost* presentimos que el arte vendrá de lugares insospechados (hace medio siglo nadie hubiera pensado que las series de televisión podían ser más complejas y con personajes más insondables que los del cine), presentimos un arte de extensiones impensadas en tiempo y espacio, un arte que se estará reconstruyendo de manera permanente, que será expresión de la asociación de incontables cerebros (¿cómo será una obra de arte elaborada por los 7.500 millones de cabezas del planeta Tierra?), presentimos un arte donde todos los pasados serán reversibles y donde todos los factores de una obra serán transitorios y modificables. Los seres humanos siempre hemos deseado no solo reescribir el pasado, sino rehacerlo por entero; hacia allá es a donde apunta *Lost*, esa es la misión que deja a los artistas del futuro. ■

Campo Ricardo Burgos López (Colombia)

Escritor, crítico y profesor de la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá. Entre sus obras de ficción están *Libro que contiene tres miradas*, *José Antonio Ramírez y un zapato* y *El clon de Borges*. Obras críticas suyas son *Pintarle bigote a la Mona Lisa: las ucronías*, *Otros seres y otros mundos. Estudios en literatura fantástica* e *Introducción al estudio del diablo*. Compiló también la *Antología del cuento fantástico colombiano*.

Notas

¹ No consideramos aquí películas experimentales cuya proyección dura varios días pero que, por lo general, al exhibirse en exposiciones artísticas, nadie o casi nadie ve en su totalidad. Por el contrario, los 114 capítulos de *Lost* pueden verse y disfrutarse en su totalidad.

Monodía

Pedro Arturo Estrada

*Ahora que tu cuerpo se dispone a cruzar la frontera más solitaria, dime,
¿a qué grito, a qué palabra te aferras?*

Lucía Estrada

1

Aferrarse no tanto
a ninguna palabra

porque todas caen
—heridas de tiempo o de hastío—
contigo, con todo

agarradas al aire,
hojas del otoño
sobre la calle

A grito alguno, a nada
porque tampoco alcanza
y es denso el clima de la noche
como para andar gritando
a esta hora

A nadie porque apuran
el paso desde atrás
tantas sombras

y al lado sólo susurra
tu nombre

el vacío

2

Quizá al silencio ganado al fin
a fuerza de renunciaciones, de atarse
firmemente a los huesos,
como a un último dique ante la muerte

Reconocer en la luz prenuclear
el pulso de la tiniebla todavía vivo,
el pálpito secreto que aguzó
tus miradas de niño

y abrió puertas al otro lado de la noche
que aún permanecen esperando

Merecer esta nieve tardía en la cabeza,
esta fiebre infantil de la edad

Esta vuelta al origen que es de nuevo
la forma más digna de irte.

3

Aprendiste tarde el sabor de una lengua,
el sonido real de las cosas

Ajustar los pasos y el peso del cuerpo
a otra luz, otros ritmos asumiendo un
vigor que nunca creíste posible,
un entusiasmo extraño, una febrilidad
nacida entre la gente
que cruza por Manhattan arrobada
en sus propios gestos,
enajenada o ebria

Como quien advierte su vieja desnudez
por vez primera
Y acepta después de todo un
traje prestado

4

Entonces de dónde
el creciente murmullo, la paralela voz
que asciende
por tus tripas hasta inundarte el cráneo

Ecos de preguntas que nunca respondiste
y vuelven en mitad de la nada

Acaso es preferible no indagar o esperar
lo que al cabo podría ser solo resonancia
del hueco original que moduló
tu nombre

5

Hubo, recuerdas, un lugar para ti,
una casa, una orilla de amor bajo
la estrella,
ojos que te esperaron en mitad
de la noche

—Y después el vacío te desbordó
y huiste

Estar del otro lado fue tu sola ganancia
con tu cara de nadie perfectamente
puesta

con tus manos inútiles
tu boca enmudecida

Tu cabeza avanzando no obstante
entre la bruma,
obstinada, apurando el aliento

como si aún tuvieras tiempo
como si aún tuvieras mundo
para esperar, para alcanzar

Demorando la hora de saber
Aplazando el instante
de soltar

de abandonar el cuerpo
a la orilla del día
o de la noche.

El poeta
Horacio Ferrer
y el tango

JAIME JARAMILLO PANESSO



Foto Alberto Ramella



Decía el cantor Edmundo Rivero que el tango era una conversación con música. Distinta definición a la de Enrique Santos Discépolo, quien dijo la más conocida: el tango es un sentimiento triste que se puede bailar. Depende entonces del ángulo desde el cual se mire y de la inmersión que en este género musical se tenga, para hablar de una música que desde su nacimiento, cerca de 1870, ha tenido desde simples estribillistas hasta letristas y poetas de mucho vuelo. El más cercano a la actualidad, Horacio Ferrer, nacido en Montevideo el 2 de junio de 1933 y muerto en Buenos Aires el 12 de diciembre de 2014, es el poeta de la vanguardia del tango.

Ferrer tuvo la fortuna de ser amigo y colaborador de los músicos y creadores más importantes de la segunda mitad del siglo xx, como Astor Piazzolla, Aníbal Troilo (Pichuco), ambos desaparecidos, Horacio Salgán y Raúl Garelo, históricos y actantes en Buenos Aires. Salgán, en su piano, ha sido el maestro de nuevas generaciones, distinguido por haber creado el Quinteto Real y el reconocido dúo Salgán-De Lío. Raúl Garelo es director de la Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires y bandoneonista. Con ellos hizo su larga carrera de poeta y declamador Horacio Ferrer, quien al morir ocupaba la presidencia de la Academia Nacional del Tango.

Dueño de un gran sentido creativo y original, ligado al lunfardo como el vocabulario coloquial y marginal de los porteños (existe una Academia Porteña del Lunfardo con miembros investigadores de mucho reconocimiento), Ferrer inició sus publicaciones con *Romancero canyengue* (1967), donde incluye novedosos sonetos y poemas como este:

Ite yira est

Yo te evoco, muchacha nocturna,
Proletaria del mal, canción sin notas,
De esa fauna tristonga y callejera
Que entró, por ver las patas de la sota,
En el fangal del trote y la cartera.

Sé que no cabe en tus ojos la sonsera
De andar llorando. La vida, gota a gota,
La arrodillaste en un altar de ojeras
Alzado, con cosmética y devota
Unción, en tu semblante de ramera.

Pero sé, también, que en la frontera
Del alba, insomne, en tu cotorro flota
El resto de tu voz bandoneonera.
Y una ambición empecinada y rota
Se faja, sin piedad, en la catrera.

Cátulo Castillo, uno de los poetas tangueros más respetados, señala que en *Romancero canyengue* hay un trato renovador del idioma, en lo que respecta a la realidad del ámbito rioplatense, donde la topografía callejera y ciudadana exige su propia y viva expresión. En efecto, por hacer del tango un crisol de nuevos giros de la palabra, tuvimos la obra de Julián Centeya, de recargado lunfardismo, cuya lectura ni siquiera era entendible para los malevos que lo creaban en las calles del arrabal. El lunfardo se convierte así en un producto de los intelectuales para regocijo de un grupo amplio de estudiosos, pero rompe su conexión con lo popular. Un letrista que en su momento comprendió la necesidad de matizar los contenidos de los temas de Gardel en su penetración por el mundo hispánico fue Alfredo le Pera, quien dio la pauta a su socio con temas libres del diccionario marginal rioplatense, sin caer en el extremo de excluirlo totalmente.

Con Astor Piazzolla, Ferrer se vincula al controvertido vanguardista del tango y juntos obtienen logros más allá de este género, como la operita *María de Buenos Aires* (1968), que obtuvo la nominación

a los premios Grammy en Estados Unidos en 1998. El tema que da a estos dos personajes mayor publicidad es *Balada para un loco*, cuya letra está engastada en la palabra “piantao”, estar loco. Muchas son las piezas musicales que construyeron la dupla Piazzolla-Ferrer, como las siguientes: *Chiquilín de Bachín*, *Balada para mi muerte*, *La última grela*, *Fábula para Gardel*, *La bicicleta blanca*, *El gordo triste*, *Milonga del trovador*, *El diablo*, *Existir* y *Libertango*.

La última grela

Del fondo de las cosas y envuelta en una estola de frío, con el gesto de quien se ha muerto mucho, vendrá la última grela, fatal, canyengue y sola, taqueando entre la pampa tiniebla de los puchos.

Con vino y pan del tango tristísimo que Arolas callara junto al barro cansado de su frente, le harán su misa rea los fueyes y las violas, zapando a la sordina, tan misteriosamente.

Despedirán su hastío, su tos, su melodrama, las pálidas rubionas de un cuento de Tuñón, y atrás de los portales sin sueño, las madamas de trágicas melenas dirán su extremaunción.

Y un sordo carraspeo de esplín y de macanas, tanguéandole en el alma le quemará la voz, y muda y de rodillas se venderá sin ganas, sin vida, y por dos pesos, a la bondad de Dios.

Traerá el olvido puesto; y allá en los trascartones del alba el mal, de luto, con cuatro besos pardos, le hará una cruz de risas y un coro de ladrones muy viejos sus extrañas novelas en lunfardo.

Qué sola irá la grela, tan última y tan rara, sus grandes ojos tristes trampeados por la suerte, serán sobre el tapete raído de su cara, los dos fúnebres ases cargados de la muerte.

Otro socio de Ferrer fue Aníbal Troilo, “Pichuco”. Ambos eran dueños de la noche bonaerense. Troilo con su bandoneón y su orquesta y Ferrer con su pinta bohemia: flor en el ojal de su saco, bufanda de seda colorida y esa profesional tertuliadera en los bares y restaurantes de la capital de los argentinos. Con Troilo, una personalidad muy distinta a Piazzolla, porque el Gordo

Pichuco era la esencia del tango y la nocturnidad musical de la ciudad, Ferrer pone su letra a *Tu penúltimo tango* y a *Milonga de la azotea*.

Una faceta de Horacio Ferrer, doctoral por su nivel de investigación y correlación histórica con las fotos y publicaciones de cada época, es la de su *Libro del tango*, tres tomos que recogen el diccionario de autores, compositores e intérpretes, uno de ellos dedicado a la recopilación de las crónicas pertinentes de periodistas y escritores que complementan el contexto de la música ciudadana, y que fue publicado en 1980 por la Editorial Antonio Tersol. Esta obra monumental de Ferrer es piedra angular para el conocimiento del género musical universal que ha alcanzado a ser el tango. Años después aparecerá en dos tomos, con las ilustraciones desbordadas de refrescante iluminación de los textos, *Inventario del tango*, acompañado de Óscar del Priore, editado por el Fondo Nacional de Artes en 1999.

Con Raúl Garelo, Ferrer puso su magia en los temas *Cerrá, que después te explico*, *Chau Flaco*, *El caballito*, *El último bailongo*, *Homero en flor* y tantos más. Énfasis hay que hacer en el tango a Troilo, con motivo de su muerte.

Ferrer puede contar, orgullosamente (vanidad no le faltó nunca), que fue compañero de notas musicales y de micrófono en mano de otros extraordinarios músicos y compositores: Osvaldo Tarantino, Roberto Grela, Juan José Mosalini, Daniel Piazzolla, Héctor Stamponi y Osvaldo Pugliese. Con el maestro Horacio Salgán interpretó *El día de Santa Guitarrita*, donde se conjugan ritmos criollos como chacarera, zamba y vals.

Características de la poesía ferreriana son la creación de nuevas palabras que fonéticamente le dan un colorido surrealista, escuela literaria en que está inscrita la obra poética de Ferrer, y la inclusión del vocabulario popular de las dos orillas del río de La Plata, el lunfardo. De las primeras encontramos, a modo de ejemplo: “tanguéandole en el alma” (*La última grela*), “con su sencilla elegancia fantasmérica” (*Fábula para Gardel*), “La flastrufia” título de uno de sus poemas y que no quiere decir nada. Con el lunfardo hace maravillas pirotécnicas, al uso corriente: grela (mujer), fueye (bandoneón), canyengue (cadencia popular o vulgar para hablar o bailar, arrabalero, de baja condición social), taura (tahúr, jugador audaz), viola (guitarra).

Otro socio de Ferrer fue Aníbal Troilo, “Pichuco”. Ambos eran dueños de la noche bonaerense. Troilo con su bandoneón y su orquesta y Ferrer con su pinta bohemia: flor en el ojal de su saco, bufanda de seda colorida y esa profesional tertuliadera en los bares y restaurantes de la capital de los argentinos.

El gordo triste

Por su pinta poeta de gorrión con gomina,
por su voz que es un gato sobre ocultos platillos,
los enigmas del vino le acarician los ojos
y un dolor le perfuma la solapa y los astros.

Grita el águila taura que se posa en sus dedos
convocando a los hijos en la cresta del sueño:
¡a llorar como el viento, con las lágrimas altas!,
¡a cantar como el pueblo, por milonga y por llanto!

Del brazo de un arcángel y un malandra
se van con sus anteojos de dos charcos,
a ver por quién se afligen las glicinas,
Pichuco de los puentes en silencio.

Por gracia de morir todas las noches
jamás le viene justa muerte alguna,
jamás le quedan flojas las estrellas,
Pichuco de la misa en los mercados.

¿De qué Shakespeare lunfardo se ha escapado
este hombre
que un fósforo ha visto la tormenta crecida,
que camina derecho por atriles torcidos,
que organiza glorietas para perros sin luna?

No habrá nunca un porteño tan baqueano del alba,
con sus árboles tristes que se caen de parado.
¿Quién repite esta raza, esta raza de uno,
pero, quién la repite con trabajos y todo?

Por una aristocracia arrabalera,
tan sólo ha sido flaco con él mismo.
También el tiempo es gordo, y no parece,
Pichuco de las manos como patios.

Y ahora que las aguas van más calmas
y adentro de su fueye cantan pibes,
recuerde y sueñe y viva, gordo lindo,
amado por nosotros. Por nosotros.

Este texto de Ferrer, con música de Garello, contiene imaginativas propuestas poéticas, como “no habrá nunca un porteño tan baqueano en el alba”. O esta petición contradictoria: “por una aristocracia arrabalera”. Troilo, a quien se refiere como El gordo triste, estará plenamente reconfortado en su tumba.

Horacio Ferrer escribió un poema parecido al del peruano César Vallejo: “Me moriré en París con aguaceros/ un día del cual tengo ya el recuerdo”. Escribió Ferrer: “Moriré en Buenos Aires, será de madrugada/ que es la hora en que se mueren los que saben morir”. Murió en Buenos Aires, pero una tarde de un día decembrino, luego de vivir ochenta y un años poetizando su declamación y declamando sus versos canyengues y tangueros, mientras estampaba su firma con el adorno de una flor de tallo largo, como fue largo su último whisky.

Pero he aquí su última oración de poeta, *Yo payador*, donde siembra la despedida:

Yo payador

Me confieso al amor todopoderoso,
A la bienaventurada guitarra mía,
Al bienaventurado san Gabino Eseiza,
Al bienaventurado san José Betinoti,
A los nuevos apóstoles del verso criollo en el asfalto
Y a vos, hermano, porque he cantado opinando,
Simplemente, con mi discernimiento, palabra y copla.
Por mi canto, por mi canto, por mi humildísimo canto.

Y remata con estos dos versos de final fune-
rario anticipado:

Yo payador deseo
Tener tumba entre mi adiós y los benteveos. ■

Jaime Jaramillo Panesso (Colombia)

Abogado, profesor universitario, escritor, columnista, congresistas, asesor de paz y promotor cultural son algunas de las actividades en las que se ha desempeñado. Entre sus publicaciones, se encuentran: *La palabra entre rejas*, *Qué pasa en Cuba que Fidel no se afeita*, *Manos en el fuego*, *Corazón de ciudad* y *Orejas de zaguán*.

{  Cuento }

ENTRE LOS RIELES

ILUSTRACIÓN ANA MARÍA CADAVID

¿Sabe?, hace tanto tiempo que ya nadie los ve, que todos parecen haberlos olvidado. Yo no, se lo aseguro, yo no. No he querido olvidarlos, por eso, cada vez que tengo la oportunidad, cuento esta historia. Se nota usted cansado, yo sé lo que es viajar a estas horas, pero mire, le prometo que no le quitaré mucho tiempo.

Al principio era mucho más difícil verlos. A veces, muy esporádicamente, se escuchaba el grito emocionado de alguien señalando hacia los rieles, sonriendo o con la boca y los ojos abiertos en perfecta sincronía. Por lo general, eran niños que siempre estaban atentos, con las caras pegadas a las ventanas. Decían que era más fácil ver su brillo en las noches y que, en realidad, cuando el metro no estaba funcionando, a altas horas de la madrugada, era cuando ellos, tranquilos, se reunían a cantar. ¿De verdad no los recuerda? Está bien, tomaré su silencio como una negativa.

Nadie sabe de dónde salieron los primeros ni cómo llegaron a vivir entre los rieles del metro. Se pensaron todo tipo de estrategias para sacarlos de las vías, pues con sus extrañas formas y colores ponían bastante nerviosos a los pasajeros —incluso, muchos conductores renunciaron, asustados— pero pronto se supo que eran inofensivos y, además, la incapacidad de entender su forma de camuflarse entre los rieles dejó a todos con los brazos cruzados. De entre los pocos que no queremos disimular que no recordamos este hecho, hubo varios que los vieron con todo detalle, y aseguran que se veían muy tranquilos. Pero sabe qué es lo que más me entristece: yo nunca los he podido ver con total claridad. Al principio tenía mucha curiosidad y cada vez que iba al trabajo o venía del mismo, a pesar del tumulto de personas amontonadas de mala manera en el vagón, me esforzaba por no quitar la mirada de los rieles, como seguramente todos los que iban a mi lado. A veces me mareaba y temía cerrar los ojos por sí, justo en esa fracción de segundo, aparecía uno y me perdía esa mínima posibilidad. Pero pronto empecé a desistir y el trabajo y las rutinas y mi día a día me terminaron consumiendo. Una mañana, en que uno de esos gritos emocionados recorrió el vagón, todos los pasajeros dirigieron las miradas, expectantes, hacia la ventana señalada. Hice un esfuerzo poco convincente —ya tenía la certeza de que no los iba a ver— y fue en ese momento que alguien me llamó la atención. Bien, llegamos al punto central de esta historia, lo acepto. Una chica, de profundas ojeras y gesto melancólico, tal vez de mi misma edad, con el pelo recogido en una coleta descuidada, fue la única que no miró las vías. Se veía profundamente cansada, su traje barato parecía hecho unas tallas más grandes y su valija pesar más de lo que debería. Como esa que usted lleva, por ejemplo. Era como si viniese de un lugar muy remoto, como si, en realidad, solo su cuerpo estuviera ahí y lo demás a kilómetros de distancia. No sé exactamente qué fue lo que sentí en esos momentos, pero fue algo parecido a un soplo en el cuello. Y así, todos los días me la seguí encontrando en el mismo vagón, a las mismas horas. Yo me subía primero y me bajaba primero, y ella se volvió un elemento inamovible del paisaje, como si nunca llegara a su destino, siempre

con la cara fija en el suelo —si es que se podía ver el suelo en esa maraña de pies inquietos— y, mientras tanto, algunos pocos seguían atentos a los rieles.

Los días pasaron, sin ninguna novedad, y yo me la seguí encontrando. Todas las mañanas ensayaba conversaciones, improvisaba líneas nuevas, me imaginaba posibles preguntas y respuestas ingeniosas. A veces cruzábamos miradas y yo sentía ese impulso, un poco idiota, un poco infantil, de preguntarle si alguna vez nos habíamos visto, si nos conocíamos de algún lugar. Sí, no me mire de esa forma, sé que es patético. De vez en cuando alguien señalaba las vías del metro y de nuevo ese estado de excitación colectiva que duraba apenas unos segundos para pasar a ser reemplazado por una resignación ya blanda. Y ella no miraba, nunca miraba.

Espere un momento, ¿usted y yo no nos habíamos encontrado en estos vagones?, ¿ya no le había contado esta historia? Bueno, esperemos que no, la he repetido tanto que suelo olvidar los rostros que me escuchan. ¿En dónde íbamos? Ah, sí. Una tarde, en la que yo venía del trabajo, con el estrés partiéndome la espalda, pensé por un momento que, por fin, debía entablarle conversación. Pensé que una buena manera de acercármele sería cuando ocurriese otro aviso-tamiento. Podría aprovechar el momento para comentar con ella esa extrañeza y, claro, preguntarle el porqué de su indiferencia. Me dije: *Creo que podríamos ser buenos amigos*. No sé si alguna vez a usted le ha pasado, pero era esa extraña sensación de saber que podríamos hablar el mismo lenguaje. Entonces, de pronto, el metro dejó de funcionar. Todos los pasajeros cruzaron miradas de fastidio. Por los altoparlantes sonó una voz mecánica e igualmente fastidiada:

—Señores pasajeros, pedimos disculpas, tenemos un problema de energía que pronto se solucionará. Dentro de pocos minutos la situación se normalizará y continuaremos el recorrido.

Pero los minutos pasaron y el metro seguía detenido. El calor nos sofocaba y los pasajeros se empezaron a estrujar, irritados. Alguien me dio un codazo en la espalda, disimuladamente, tratando de abrirse espacio en ese vagón atestado. ¿Alguna vez le ha pasado? Es horrible. Me dieron ganas de gritarle, pero mi estómago estaba tan apretado contra una maleta que preferí ahorrarme ese esfuerzo. Insultos por aquí, por allá. Por un momento tuve la sensación de que se iban a olvidar de nosotros, que nos íbamos a convertir en una suerte de naufragos en los rieles del metro y el pánico me comenzó a hormiguar en las manos.

Me fijé en ella. Su rostro seguía igual de imperturbable. Se veía muy lejana y con pocas ganas de dejarse contagiar por el malestar general: el que llevaba sobre los hombros, al parecer, era más que suficiente. Levantó la vista y se quedó mirando la ventana. Afuera solo se veían enormes edificios, más grises que de costumbre. El codo, insistente, seguía perforándome la espalda, y en ese momento me di cuenta del odio tan profundo que sentía por esta ciudad. ¿Usted alguna vez ha odiado esta ciudad? Por su expresión, yo creería que sí. A veces pienso que ese odio termina siendo hasta necesario. Y entonces, una enorme sonrisa se dibujó en su rostro, algo que me sorprendió demasiado,

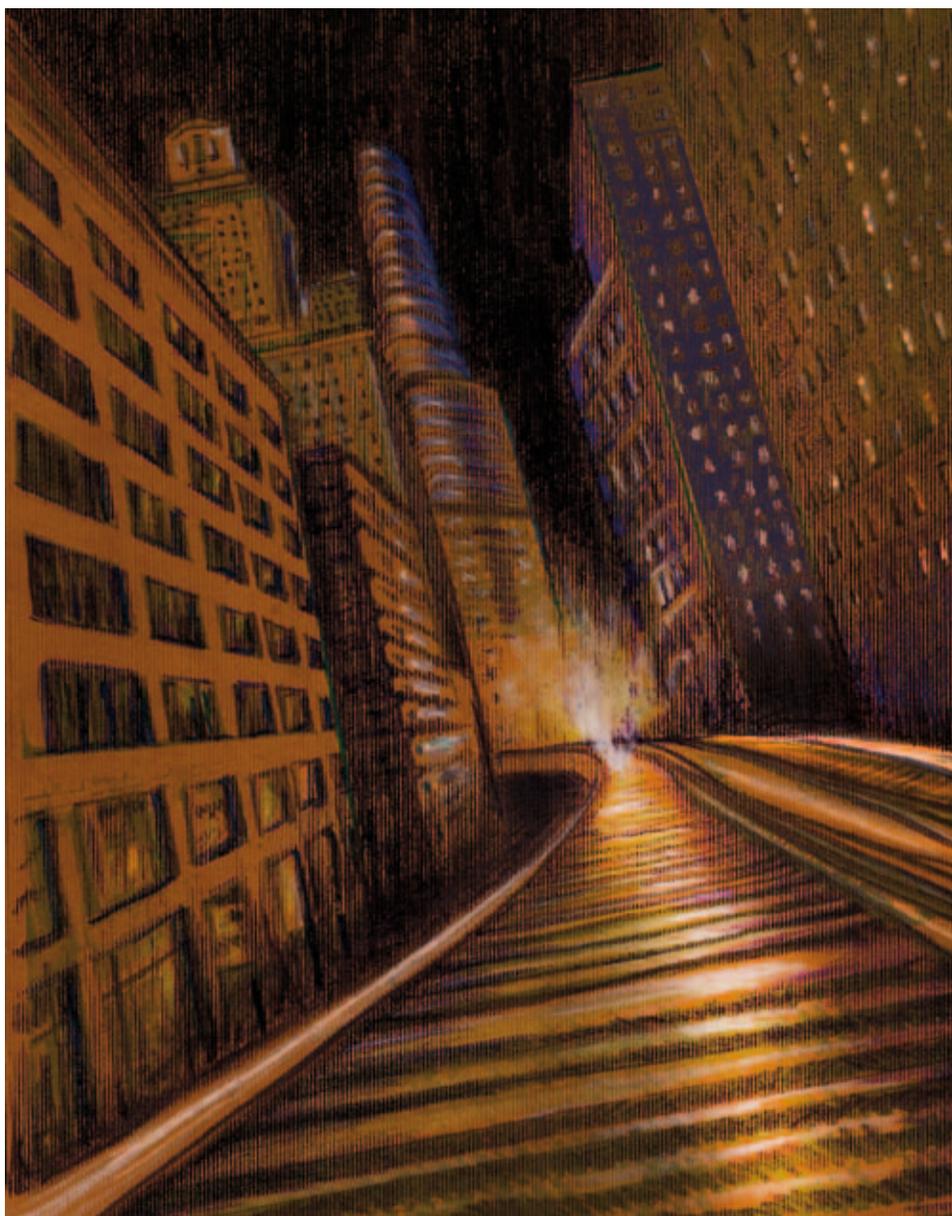
como si un montón de años se esfumaran de sus facciones. Le juro que se veía hermosa. Ella señaló las vías del metro, así, riéndose como una muchachita, con los ojos llenos de vida. Confieso que también tuve ganas de reír, una efervescencia que me subió por el estómago. Me dije: *Bien, este es el momento.*

Todos los pasajeros empezaron a gritar emocionados y a pasar uno encima del otro para poder ganar un puesto privilegiado desde donde poder ver lo que ella señalaba. Entré en esa misma lógica, pero era difícil; solo lograba ver un resplandor que entraba por las ventanas, débil y aun así hermoso. Alguien gritó: —¡Se están metiendo debajo del vagón!

Yo me seguía estirando pero apenas lograba ver unas vagas siluetas. Los pasajeros se fueron tranquilizando y algo parecido a la paz inundó el vagón; incluso el calor lleno de sudores se fue apaciguando. De nuevo miré a la chica que, extasiada, no quitaba los ojos de los rieles. Vi que levantó la mano y pensé: *Lo va a hacer, lo va a hacer.* Accionó la palanca de emergencia y las puertas se abrieron. Todos nos quedamos en silencio. Yo había escuchado de personas que se adentraban corriendo por los viaductos, buscándolos. Muchos no volvían; otros, solo unos pocos, aparecían tiempo después, profundamente desilusionados.

La chica nos miró a todos; ya había dejado de sonreír, como si estuviera sopesando las posibilidades de lo que estaba a punto de hacer. Los murmullos fueron floreciendo y yo me quedé ahí, suspendido, con el corazón rebotándose en el pecho en una mezcla de miedo y frustración. Ella me sostuvo la mirada por unos segundos, como si me reconociera, y yo podría jurar que un amago de sonrisa se perfiló en sus labios. Luego, en silencio, saltó fuera del vagón. Todos los pasajeros, consternados, ahogamos un suspiro. No se alcanza a imaginar lo que sentí en esos momentos. Cuando la vi saltar, algo en mi espalda, algo que ya no era ese codo malintencionado, me empujó a seguirla. Quise gritarle: *No, espere, espere, por favor, tengo que decirle algo.* Pero todos estábamos tan apretados, como unas piezas puestas cuidadosamente, que supe que no sería capaz de romper esa muralla de espaldas. Algo se debatía en mi interior, pero lo intenté, de verdad que lo intenté, aunque, lo acepto, lo hice sin mucho esfuerzo, con una voluntad tibia: la cobardía era más fuerte. Mientras me abría paso a empujones las luces se encendieron y las puertas se cerraron. Pude escuchar el sonido de la energía recorriendo el vagón, como si fuese sangre que lo estaba llenando de vida y, sin darme ninguna oportunidad, el metro reinició su recorrido.

Cada vez es más y más difícil verlos. ¿No ha escuchado esa voz del metro diciendo: *Por favor, evite mirar por las ventanas?* Sí, ellos no quieren que los veamos, y ya pareciera que a la gente no le interesara. Pero algunos pocos queremos resistir, y por eso insistimos en no olvidar, por eso le cuento esta historia. No sabe cuánto me he reprochado mi cobardía, no haberla acompañado, no haber hecho lo mismo que ella hizo. Pero no he perdido la esperanza de volver a verla. Nos quieren hacer creer que se están yendo para nunca volver y nosotros, que somos más optimistas, sabemos que van a regresar, que siempre van a regresar. Sin embargo, ha pasado ya mucho tiempo desde el último avistamiento, no sé cuánto exactamente: la monotonía ya ha pintado mi rutina del mismo color y ya perdí la noción de los días. Siempre que pienso en ella extraño esa manera suya de estar y no estar, ese gesto descuidado con el que enfrentaba



todo lo que pasaba a su alrededor. Los pasajeros ya no se preocupan por mirar los rieles, pero yo, a pesar de que me miren como si estuviera loco y la gente prefiera no tocar el tema, insisto en contar esta historia para mantener viva esa ilusión. Estoy seguro de que volverán, que podré verlos, que, con un poco de suerte, la veré a ella, la veré sonreír de nuevo y haré lo mismo que hizo: me iré con ellos. La seguiré. ¿A dónde?, no lo sé, pero estoy seguro de que me iré, le juro que me iré. **U**

Cristian Romero (Colombia)

1988. Comunicador audiovisual y multimedial. Asistente del taller de escritura creativa de la Universidad de Antioquia. Apasionado de la ciencia ficción y la fantasía. Ganador de beca a la creación de la Alcaldía de Medellín, en cuento - autores inéditos, 2015.



Cartagena y Mompox

PATRIMONIOS DE LA HUMANIDAD

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR



LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ

Dos ciudades de origen colonial. Una con la certeza de su fundación —Cartagena de Indias, por Pedro de Heredia en 1533—; la otra, Santa Cruz de Mompox, con la incertidumbre de nombres y fechas, entre 1537 y 1541. Pero ambas, a partir de ese pasado centenario, blandiendo y presumiendo blasones, alcornias, heredades y una extensa literatura de fábulas, más allá de su propia historia plagada de conflictos, exclusiones e inequidades. La “ciudad heroica” y la “ciudad valerosa y benemérita de la Patria”, según su pléyade de poetas y cantores, ya épicos o elegiacos.

Igual, ambas han sido declaradas por la UNESCO como Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad, la primera en 1984 y la segunda en 1995, por su historia, sus características urbanísticas y la peculiaridad de sus arquitecturas. La una, a orillas del mar Caribe, encerrada entre las murallas que sobreviven, con sus baluartes, y su trama irregular de callejuelas y plazas; mientras la otra, a orillas del río Magdalena, protegida de sus aguas por las albarradas, con sus calles longitudinales paralelas al río y los callejones transversales, entre las cuales destacan hermosas iglesias presidiendo las respectivas placitas.

No hay duda de que cada una tiene mérito, magia y belleza. Son centurias de acumulaciones históricas que se evidencian en sus ejemplos representativos de la arquitectura militar, religiosa, civil o doméstica. Todavía se pueden observar volúmenes majestuosos en cantería o ladrillo, portadas de elaborada riqueza ornamental, donde los canteros, alarifes o albañiles reprodujeron de manera ortodoxa o reinterpretaron heterodoxamente, la mayoría de las veces, los cánones estéticos de la arquitectura europea en tierras americanas. Espacios interiores aiosos donde lograron domesticar el clima abrasador del medio en donde se implantaron, gradando y matizando la luz solar o dejando trascurrir el aire caribeño, para solaz y confort de sus habitantes *novus* americanos.

Pero también es cierto que las declaratorias fueron sobre las ciudades del pasado, o lo que sobrevive de ellas, y no sobre las del presente. Cartagena fue valorada por su singularidad como arquitectura militar y por uno de los puertos de las rutas comerciales en el proceso de expansión del mundo occidental. Su sistema de fortificaciones defensivas, construido entre los siglos XVI y XVIII, fue considerado un ejemplo imponente y el más completo en tiempos contemporáneos, además de ser esa ciudad del pasado, una estación esencial de las Indias Occidentales, a la par que La Habana y San Juan de Puerto Rico. Mientras que la declaratoria de Mompox se enfocó específicamente en el

centro histórico, es decir, la ciudad configurada fundamentalmente entre los siglos XVII y XVIII, aquella que se congeló en el tiempo a mediados del siglo XIX, cuando dejó de ser el importante puerto fluvial que había sido.

Si bien las declaratorias son específicas, delimitadas temporal y geográficamente con claridad, se ha querido utilizar desde varios frentes —políticos, planificadores, económicos, etc.— la parte como un todo e, incluso, a partir de aquella parte sustancial, se ha buscado esencializar las identidades y pluralidades culturales desconociendo el resto urbano. Como bien lo dijo hace ya varios años el arquitecto Rem Koolhaas (en una de las cosas que comparto con él de sus análisis urbanos), “la identidad centraliza; insiste en una esencia, en un punto”; lo cual es un problema en sí, pero también lo es en su manifestación espacial, en tanto no “sólo el centro por definición es demasiado pequeño para cumplir con sus obligaciones asignadas, sino que tampoco es el centro real, sino un rimbombante espejismo en vías de implosión: sin embargo, su presencia ilusoria niega legitimidad al resto de la ciudad”.¹

Sí, es cierto, se vuelve demasiado pequeño ante las crecientes demandas del turismo, del consumo cultural y económico, de la expansión urbana, del crecimiento demográfico, de las demandas inmobiliarias, de los cambios sociales y culturales, y otro número de factores que en sumatoria han desdibujado la centralidad, la han vaciado de contenidos fundamentales —sociales, culturales e históricos— y la han convertido en una mascarada al servicio de otros intereses que no son precisamente los de los habitantes de la ciudad. Un camino recorrido desde hace mucho tiempo por Cartagena, el cual sigue vigente y presionando sin vuelta atrás, pero que Mompox apenas inicia a transitar, aunque con poco tiempo y margen para detener.

Es curioso, y a la vez paradójico, que todo aquello que fue el factor determinante para su valoración se convirtió en su propio verdugo en tiempos contemporáneos. Ser



patrimonio de la humanidad les dio a estas ciudades más visibilidad en las cartografías turísticas y en los mapas del mercado inmobiliario en tiempos de la globalización. Esta no es una simple frase de cajón, pues la globalización, con su ubicuidad y realizaciones en tiempo real, debido a las posibilidades que han brindado la virtualidad y las redes sociales, hace que sean objetos apetecibles del turismo exótico, masivo y de grandes consumos, muy diferente en escala e impactos a lo que había sido el turismo tradicional dominante hasta la década de los ochenta. Esa coincidencia entre los años de las declaratorias como patrimonios de la humanidad y el desarrollo de la globalización económica y las redes sociales, ha implicado la intensificación de las demandas de ciudades como Cartagena y Mompox, teniendo como pretexto el patrimonio y la historia de las mismas; pero, en últimas, estos serán los primeros grandes sacrificados, junto a los pobladores y su relación identitaria con ese origen, cada vez más desvirtuado y lejano.

El caso de Cartagena es muy ilustrador. Desde finales de los años setenta del siglo xx, el centro histórico de Cartagena comenzó a interesar a personajes de la vida política y social del interior del país, quienes

compraron y restauraron las primeras casas. Pero con la declaratoria de Patrimonio de la Humanidad en 1984, comenzó el auge en la medida en que la industria del turismo y los eventos culturales fueron encontrando allí, en el “corralito de piedra”, su más precioso nicho. Ya no solo fue el anticuado y anacrónico Reinado Nacional de la Belleza —desde 1934—, ni los eventos de la segunda mitad del siglo xx como el Festival de Cine —cada vez más remozado, hasta cumplir la versión 55 en 2015, ahora conocido con las siglas FICCI—, o los premios India Catalina de la televisión —desde 1984—, sino los nuevos programas de la industria cultural de las primeras décadas del siglo xx, como el literario Hay Festival —desde 2005—, el Festival Internacional de Música —iniciado en 2007— o el más reciente relacionado con el arte —ART/Cartagena—, que apenas dio sus primeros pasos en 2014. De tal manera que Cartagena se convirtió en el hábitat de una variada fauna, extraña mezcla de *jet set* criollo, esnobismo y arribismo, combinado con cultura *light* y cierta intelectualidad de fama mundial.

Pero el espacio de la ciudad amurallada y sus barrios históricos fueron vaciados de sus habitantes tradicionales. Colegios



convertidos en apartamentos, conventos transformados en hoteles, casas travestidas en hoteles boutique, casas populares de artesanos ennoblecidas por los restauradores. En un proceso de gentrificación, dueños y habitantes fueron expulsados y remplazados por visitantes que tienen allí sus segundas residencias, o por asistentes temporales a los eventos que toman sus distintos espacios, o turistas de ocasión que creen haber conocido a Cartagena. Primero fue en el propio centro o Barrio de la Catedral (antiguamente constituido por los barrios San Sebastián, La Merced y Santa Catalina), lugar de la aristocracia y asiento del poder, el cual mantiene cierta institucionalidad simbólica aunque cada vez más lejana de los habitantes cartageneros. Luego fue el barrio San Diego, en sus orígenes asiento de los cabildos negros, después de militares, pulperos o habitantes dedicados a oficios varios, y en el siglo xx el lugar de habitación de una incipiente clase media, los que comienzan la desbandada con la llegada del comercio y los hoteles de lujo en los antiguos conventos. Hoy se calculan un poco más de tres mil habitantes del barrio San Diego, que no son realmente nativos sino población mayoritariamente flotante.

En los últimos años ha sido el barrio Getsemaní el presionado por inmobiliarias y los intereses de finca raíz para convertir los viejos teatros, clubes, colegios y claustros en los nuevos hoteles para el

desembarco turístico internacional, transformando las dinámicas habitacionales de este antiguo arrabal, incorporado a la ciudad amurallada en el siglo xvii, que ha sido habitado por una variopinta población que va desde los antiguos esclavizados hasta los inmigrantes sirio-libaneses de finales del siglo xix. Reducto de los famosos “lanceros de Gimani” o “milicias de negros” que, al mando de Pedro Romero, fueron claves en las guerras de independencia de Cartagena, y mucho tiempo después escenario de gran actividad comercial, de mercados populares y teatros, lugar de encuentro por sus espacios urbanos como el Parque Centenario, hoy Getsemaní es transformado en sus dinámicas cotidianas con la implantación de bares, discotecas, hoteles boutique u hoteles para mochileros, de tal manera que la población resistente es apenas una quinta parte de su población original, calculada en 2006 en aproximadamente seis mil habitantes.

Pero ese proceso no se dio solo en el centro histórico, sino también en las áreas contiguas, donde cada vez más territorios fueron puestos al servicio de la demanda turística desde el mismo momento en que esta emergía como una de las actividades fundamentales de la economía de la ciudad, no solo incorporando su suelo sino, incluso, como un acto de limpieza escenográfica. Un caso ilustrador, por lo reiteradamente citado, por lo dramático, por las huellas



que dejó y las implicaciones que aún tiene, fue el caso de Chambacú, donde en 1971 fueron demolidos 1300 “tugurios” y trasladados sus habitantes para mejorar la imagen de la ciudad. De este barrio queda el recuerdo literario plasmado por Manuel Zapata Olivella en su obra *Chambacú corral de negros*, y el lote y un edificio del fallido proyecto de renovación urbanística, un “monumento” a uno de los grandes actos de corrupción que compromete a una clase dirigente regional que sin pudor defenestró una comunidad. Limpieza de comunidades, suelos y actividades no compatibles con el turismo y los visitantes, que también ha sido aplicada por años a los mercados populares, de Getsemaní a Bazurto y de este al Centro de Convenciones, para lograr el espacio adecuado para una de las actividades más lucrativas con que se ofrece la ciudad.

Todo esto ha conducido a una enorme especulación inmobiliaria que hace que casas y apartamentos, cuyos precios se cotizan en dólares, actualmente oscilen entre los cuatro y doce millones de pesos el metro cuadrado; por eso se dice que el Centro Histórico es el paraíso inmobiliario de la esquina norte de Suramérica.

Sin los verdaderos habitantes, sin sus prácticas y costumbres en espacios de cotidianidad, el centro histórico cada vez deviene en un simulacro y en espacio de diversiones, con arquitecturas impostadas, desde las mascaradas exteriores hasta

muchos de los diseños interiores. Y si se mira desde el exterior, ese centro cada vez se empequeñece más y se vuelve irreal. El entorno construido a su alrededor lo oculta, lo desliga o lo desconoce, pese a que todo lo que se construye se hace a nombre de su historia y su patrimonio. Desde el sur, en la península de Bocagrande —densa y vertical en su arquitectura, de una simplicidad y fealdad indefendible—, pasando por el histórico barrio Manga en el suroccidente —donde los lotes de las viejas casonas y palacetes modernistas dan cabida a otros edificios autárquicos y de estética indefinible—, siguiendo por el Pie del Cerro —en donde un nuevo centro comercial, con el nombre de San Lázaro Distrito Artes, mediará entre el recinto amurallado y el emblemático castillo de San Felipe de Barajas—, hasta llegar al norte, al Cabrero, cuyo pasado de apacibilidad ha llegado a su fin, y entre la laguna devastada de manglares y el frente marino solo presagia un futuro de edificios ensimismados, contiguos a las murallas y a la ciudad vieja de intramuros, pero sin diálogo con ella y en contravía de las recomendaciones para el otorgamiento del título de Patrimonio de la Humanidad, que recomendaba la creación de una zona amplia donde las ordenanzas limitarían la altura de las construcciones contemporáneas. Hoy en ese arco espacial contiguo eso no se cumple y, por el contrario, se constituye en la nueva muralla, la contemporánea de vidrio y acero.

Pero aún más, es una ciudad que se expande cada vez más de su centro histórico, tanto para los sectores ricos como para los pobladores pobres. En las playas de La Boquilla y Manzanillo, entre estas y la Vía al Mar en el norte, expulsando pescadores nativos o depredando ecosistemas costeros para construir condominios con piscinas, jardines y canchas de golf, estas últimas diseñadas por expertos mundiales como para entrar en los tours de la liga profesional de este deporte, tal vez sin pensar en aquellas epopeyas históricas, los hechos trascendentes y las sobrevivencias patrimoniales, al fin y al cabo sus dueños hacen su propia historia y acrecientan los patrimonios que a ellos en verdad les interesan.

Mientras que otra ciudad pobre, con casi un tercio de la población en situación de pobreza, sigue creciendo en los barrios receptores de población desplazada —Nelson Mandela, El Milagro, San José de los Campanos, El Pozón, Loma Fresca, La María, Olaya Herrera, La Candelaria, Membrillal, El Líbano—; buena parte sobre las ciénagas, a lo largo de la vía a Bayunca al oriente, o todavía más lejana con proyectos de vivienda gratis como la Ciudadela Bicentenario, desde donde no se ve el recinto amurallado, ni siquiera se sabe que existe, o si lo intuyeran no tienen posibilidades de acceder. Las murallas, los precios y el control de sus accesos son una buena manera de separar socialmente y controlar para no dañar el negocio turístico. Allá, lejano del corralito de piedra, campean las necesidades básicas insatisfechas, el analfabetismo, la inseguridad, el conflicto territorial entre bandas armadas y la prostitución, esta sí asociada al turismo internacional que desembarca atraída por la historia de Cartagena.

No ocurre lo mismo en Mompox. Tampoco tiene la extensión ni la dinámica de su par patrimonial costero, pero igual el centro se diluye sutilmente. Salvado su urbanismo y su arquitectura de la demolición feroz o la transformación debido al aislamiento, producto de la pérdida de

navegabilidad del brazo del río Magdalena a mediados del siglo XIX, hoy la dificultad de acceso vial impide o, al menos limita la invasión turística y todas las grandes problemáticas derivadas y no atendidas como en el caso de Cartagena. Aun así, el centro histórico ya empieza a sentir los efectos, cuando las grandes casonas son convertidas en hoteles, hostales o los famosos hoteles boutique; ya hay un evidente cambio de uso que se intensifica, en la medida en que en las proximidades de las plazas y los edificios emblemáticos se abren tiendas, almacenes, restaurantes, bares, etc., aunque en este caso se puede decir que se adecúan las antiguas bodegas que un día se subdividieron en viviendas y ahora tornan a la actividad comercial. Pero aún las casas que han sido casas y mantienen su condición residencial son transformadas por los nuevos propietarios para su ocupación temporal, pensando en las vacaciones y el veraneo, y en ellas los patios centrales, fundamento de la habitabilidad del mundo interior momposino, se convierten en piscinas con los efectos negativos desencadenantes en términos técnicos, materiales y ambientales (aparte de otras adecuaciones y cambios espaciales, materiales y estéticos). Esta demanda incipiente ya hace sentir sus efectos en el precio del metro cuadrado, que ya supera el millón de pesos.

Es en ese centro histórico donde se han concentrado las inversiones: unos 21 mil millones de pesos para recuperar en una primera etapa el tramo entre las plazas de Santa Bárbara y San Francisco, quedando pendiente dos etapas que se prolongan al norte y al sur, sobre la ribera del brazo del río Magdalena. Estos trabajos de intervención, y el Plan de Manejo Especial de Protección del Patrimonio, han sido fuertemente criticados por especialistas, en tanto apuntan más a rescatar el patrimonio monumental, es decir, la edificaciones emblemáticas, y dejan por fuera el contextual. De ahí que las arquitecturas modestas, especialmente de la Calle de Atrás —calle tercera— o de la Calle Nueva —calle cuarta—, no sean

Sin los verdaderos habitantes, sin sus prácticas y costumbres en espacios de cotidianidad, el centro histórico [de Cartagena] cada vez deviene en un simulacro y en espacio de diversiones, con arquitecturas impostadas, desde las mascaradas exteriores hasta muchos de los diseños interiores.

tenidas en cuenta, ni se valoren, ni se les dé la importancia debida, a pesar de sus características y representatividad como ejemplos populares de la arquitectura anglo-antillana, del modernismo de finales del siglo XIX y principios del XX, entre otras características sobresalientes. Pareciera que todo fuera en clave colonial monumental y no existieran otros momentos históricos.

A lo anterior debemos sumar algo más: Mompox tiene, según el censo de 2005, unos 41.326 habitantes, de los cuales un 55% son urbanos, pero de ese 55% muy pocos son habitantes de aquello que se llama centro histórico, esto es, de las Albarradas, la Calle Real del Medio y parte de la Calle de Atrás, entre las plazas de Santa Bárbara al sur y San Francisco. Se siente la condición turística de sus calles históricas emblemáticas, la ausencia de los pobladores, a no ser en momentos excepcionales y en los ritos de ese patrimonio inmaterial que todavía sigue ligado a sus espacios urbanos y arquitectónicos, como lo son los ritos de orden religioso. Hecho evidente que determina un uso y apropiación que no se puede perder pero que ya está amenazado.

Igualmente, la vida cotidiana de los momposinos transcurre por fuera de los límites del mapa turístico, desde la Calle de Atrás hacia el occidente, entre Calle Nueva y la vía que comunica a la ciudad con Talaigua Nuevo al norte y con San Fernando al sur, e incluso más allá, en barrios como Primero de Mayo. Está en el Callejón del Colegio y alrededor de la Plaza de la Concepción, en el estadio de béisbol 6 de agosto o en la cancha de fútbol,

en los mercados populares y eventuales, no en la restaurada Plaza de Mercado del Centro Histórico sino en la plaza de mercado construida al costado de la carretera, no obstante su indecente y horrorosa construcción; ¿habrá mejor ejemplo de desarticulación entre historia y presente que una reluciente plaza de mercado sin uso y otra con uso pero con pésima arquitectura?

Pese a la proximidad física, se van estableciendo barreras materiales, sociales y simbólicas. También en Mompox el centro se va convirtiendo en un espejismo, va perdiendo su condición de centralidad, no solo para los habitantes urbanos de este pueblo sino también para los de los otros cinco municipios de la Isla Margarita donde se asienta, y de los pequeños asentamientos del otro lado del río, del que ha sido su centralidad funcional.

Solo queda por decir entonces que un tiempo histórico y una parte de Cartagena y Mompox son Patrimonio Cultural de la Humanidad, pero esas porciones centrales son cada vez menos representativas de sus ciudades y de la cultura de sus habitantes. Son más un punto del mapa global del consumo, del turismo y de la especulación inmobiliaria. ■

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

Notas

¹ Rem Koolhaas (2014). "La ciudad genérica", en: *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 39.



El subhéroe y la ciudad

SOL
ASTRID
GIRALDO

Me gusta mirar los monumentos de héroes de las ciudades latinoamericanas. Me atraen sus maneras galantes pasadas de moda, aquellas charreteras salpicadas de excremento de pájaros, y esos vestidos atrapados en piedras de pliegues sucios. Me intrigan aquellas historias mudas y ciegas, sus melodramas sin espectador y sus actuaciones sin aplausos. También me sorprende la absoluta incoherencia de ese conjunto que terminan formando a través del espacio urbano, de los tiempos, de la sucesión de los poderes.

¿Cómo se le pueden hacer loas, estatuas y gigantescas inversiones públicas por igual al conquistador y al indígena que aplastó?, ¿al capitán que trajo a España y al general que rompió los lazos con ella?, ¿al esclavizador y al esclavo?, ¿al que expulsó piratas y al pirata? ¿Cómo pueden convivir en los altares de la patria, sin que a nadie le moleste, los conflictos, tensiones y negociaciones de unos frente a otros? Es que si Jorge Robledo tenía la razón, entonces Bolívar no. O viceversa. ¿Cómo hacen ambos para seguir erguidos, uno al lado del otro y frente a todo? En algunos países, al menos derriban a los ídolos caídos en febriles episodios de iconoclastia pública. Aquí todos continúan de pie, así haya pasado hace mucho su momento, en un mismo limbo de telarañas y silencios.

¿Qué hacemos entonces aceptando como héroes a los dos términos de una oposición? ¿Todo se puede deglutir en el vientre de la memoria? ¿Todo se puede homenajear en la manía conmemoratoria oficial? Parafraseando en reversa a Marx, ¿todo aire, todo extravío, puede terminar petrificándose en lo sólido del bronce y el mármol? Despleguemos sobre el tapete algunos ejemplos al azar. En Cartagena se venera a Heredia “mataindios” y precisamente también a la India Catalina. En Bogotá, a los Reyes Católicos y a Santander. Estas incoherencias históricas o estéticas permean otras urbes latinoamericanas como Ciudad de México, que exhibe con igual desparpajo y ceremonia su monumento a Cortés y su *Monumento a los Indios*. En Buenos Aires, el caballo de Belgrano se encabrita civilizadamente al lado del salvaje que monta *El aborigen* en la plaza Garay, Y entonces uno podría dejarse llevar por un delirio literario e imaginar qué clase de conversaciones se darían entre Berrío y la Gorda de Botero, o entre el Cristo Rey del cerro El Salvador y la mujer con pubis de maíz de la fuente de Suramericana. ¿Encontrarán de qué hablar o solo se lanzarán dardos y maldiciones a través de los años, las ideologías, las estéticas, los barrios de la ciudad?

A los transeúntes afanados no les perturba esta memoria sin programa, yuxtapuesta, contradictoria. Es que pareciera que, mientras más sólidas, estas figuras menos se ven. Con ellas ha sucedido una paradoja. Si bien fueron creadas para instaurar lugares de memoria, con los tiempos se han convertido en generadoras de no-lugares. Lo que está a su alrededor, en vez de volverse visiblemente significativo, se hunde en un agujero negro que se traga el espacio, para convertirse en una especie de antimateria, sorda y muda. Es como si los monumentos tuvieran el poder de taparse a ellos mismos con una capa de invisibilidad a pesar de su exuberancia material. Sin embargo, si algún día uno se toma el trabajo de mirar a través de esta pátina de invisibilización, se podría encontrar en medio de una aventura, por lo menos entretenida.

Al hilo de perlas del conjunto esquizofrénico y fragmentado de los monumentos públicos de Medellín ingresó recientemente un personaje que podría ser la joya de la corona: *Superman*, el de la capa, el mechón y los pectorales, como si no hubiésemos tenido ya bastantes de aquellos prohombres que inventaron el horizonte de progreso con machetes y silletas, y no pocas veces escopetas. La gula de imágenes de la ciudad es insaciable. Así, en 2008, cuando se decidió crearle una nueva escenografía al principal centro del poder financiero local en Ciudad del Río, el arte fue llamado a apoyar visualmente esta retórica del poder económico.¹ Como en los tiempos de la Roma imperial o la renacentista... ni más ni menos.

El arte le canta al oro

Una práctica que tampoco ha sido nueva en la ciudad. Recordemos, por ejemplo, el *Monumento a la vida* de Arenas Betancourt, bautizando la sacralidad metálica de la tutelar empresa de seguros de la ciudad, o *El desafío* (del mismo Arenas) y el mural de Pedro Nel Gómez en el parque de Berrío, monumentos directamente financiados por bancos que buscaban reforzar con libretos heroicos la acumulación de sus capitales.



Así, nuestro *Superman* ya no sale de los libros de historia decimonónicos, sino que emerge de la bidimensionalidad, la tinta, el papel, lo efímero, lo consumible, lo banal, lo prosaico. [...] Sin embargo, muy en el estilo de Ospina, aquí establece unos diálogos perversos con la alta cultura cuando el atlético Superman de la tira cómica colisiona en esta escultura con *El pensador* de Rodin.

Con ellos ya no se homenajeaban solo historias regionalistas, sino también victoriosas hegemonías económicas.

Sin embargo, hay un abismo entre aquel hombre inflamado y a caballo de *El desafío*, con sus brazos nervudos, manos empuñadas y movimientos hacia las estrellas, y este torpe héroe encorvado con malla, caído en los pulcros jardines de Ciudad del Río. Mientras en el primero todo es ascenso, fortaleza y valores patriarcales, en este otro hombre que cambió el caballo por una capa pesada todo es detención, ambigüedad e indecisión; mientras el hombre de Arenas participa del canto del progreso de su mecenas, este subhéroe permanece sentado a

los pies de un castillo feudal financiero a cuyo banquete no ha sido invitado.

La anécdota de un *Superman* pensador que no puede volar al extraviarse en una reflexión se podría interpretar como una fina broma realizada por Nadín Ospina, su creador. No en vano este artista es responsable de algunas herejías mayúsculas contra varios consagrados imaginarios oficiales latinoamericanos, como sus ya legendarios monumentos precolombinos cruzados con los códigos banales y masivos de Bart Simpson o Tribilín. Quizá la prestancia del artista y el auge de su obra en el mercado de valores del arte motivaron su adquisición por parte del banco-mecenas. Sin embargo,



la presencia de esta antiescultura es subversiva e inquietante. Y parece devolverse tanto contra su benefactor, como contra las funciones que se le endilgan y el mensaje que se quería transmitir.

La palabra “héroe” que tiene incrustada dentro de su nombre le permite hacer parte de una cadena de significantes a la que pertenecen otros “heroizados” de la ciudad, como Robledo, Bolívar, Girardot, Berrío. Sin embargo, en este caso no solo es héroe, sino además, y sobre todo, “súper” héroe. Y este prefijo lo lleva de inmediato a otra cadena asociativa que lo ubica esta vez al lado de otros “súper”, como Batman, Robin o el Hombre Araña... fugados de otros contextos. Fugados precisamente de las imágenes.

Así, nuestro *Superman* ya no sale de los libros de historia decimonónicos, sino que emerge de la bidimensionalidad, la tinta, el papel, lo efímero, lo consumible, lo banal, lo prosaico. Es decir, de la cultura popular, la cultura para las masas, la baja cultura. Sin embargo, muy en el estilo de Ospina, aquí establece unos diálogos perversos con la alta cultura cuando el atlético Superman de la tira cómica colisiona en esta escultura con *El pensador* de Rodin. Aunque el escultor francés había dicho que su famosa obra pensaba con todo el cuerpo, la de Nadín pierde el pensamiento en un cuerpo que, sin embargo, tampoco puede ya lanzarse a la acción, convirtiéndose en un héroe

desfuncionalizado que no sube los brazos, que mira hacia abajo, que pierde la vertical actitud masculina exigida por los códigos oficiales. Apenas una ballena varada, un titán enfermo donde las áureas proporciones del cómic y la escultura clásica devienen una masa de músculos amontonados sin glamour. La capa aplasta las nalgas con las que *El pensador* de Rodin aspiraba emparentarse con la escultura griega, en esta figura frontal, hecha solo para ser mirada por delante.

El guiño de Nadín se extiende hasta el pedestal cilíndrico, que no es más que eso, un guiño, un simulacro, una parodia, una apropiación: una forma traída de la escultura decimonónica como una broma. Sin embargo, el cliente-banco no parece tener conciencia de ello y lo emplaza con todo el rigor y las convenciones de los símbolos patrios. Lo coloca sobre esta desproporcionada base en el centro de un espacio vacío que resalta su volumen y talla. Incluso le instalan al frente un juego de lámparas que lo iluminan teatralmente por la noche, con toda la seriedad y el acartonamiento del caso, como si se tratara realmente de un héroe tutelar en medio de esta plaza, discreta a su pesar.



Sin embargo, ¿qué clase de héroe sería este? ¿Qué personaje, acontecimiento histórico o hazaña recordaría? ¿Qué valores cívicos, políticos o morales reforzaría? Es que este es un monumento que nace y muere en su masa, en su choque de discursos, en su origen híbrido y bastardo, en su total vacuidad. Héroe triste, aburrido, de cara ennegrecida por el color del bronce, lejos del brillo y la tranquilidad de conciencia del mármol. Héroe que ni piensa, ni actúa, abatido por la explosión de símbolos en sus feas manos de gigante torpe. Esa es la particular kriptonita de este héroe que ni siquiera convoca, como la popular *Gorda*, aquella dama deforme comprometida con otro banco y otras genealogías plutocráticas, y exitosa en su reclamo a las multitudes.

Una mañana de marzo de este año volví a visitar esta plaza que nadie visita, en medio de grandes avenidas cruzadas frenéticamente por automóviles y debajo de la caja registradora que sostiene el modelo económico paisa. Solo estaba allí un hombrecito moreno con camisa de cuadros arremangada y zapatos gastados, quien por un buen rato miró al héroe absurdo y después se dio la bendición. En seguida se marchó. Yo también lo hice después de un rato, después de respirar la marginalidad de este espacio marginal surgido alrededor de un héroe hecho para volar, que aquí quedó

Héroe triste, aburrido, de cara ennegrecida por el color del bronce, lejos del brillo y la tranquilidad de conciencia del mármol.

varado, como aquel otro señor viejo con alas muy enormes del que tanto hemos oído hablar. Me alejé, sin darme la bendición, pero intrigada por toda la quiebra de sentidos en esta figura enorme, costosa, paródica, a quien ni siquiera dejaron reír. **U**

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.

Notas

¹ En las afueras de la oficina central de Bancolombia se instalaron, además del *Superman* de Nadín Ospina, la escultura *Manglar largo* de Ricardo Cárdenas sobre un árido pavimento y *El caminante* del Grupo Utopía, en una zona de tráfico alto donde nadie puede caminar.



Ser Orson Welles

Se conmemora el centenario del nacimiento de uno de los artistas más talentosos e innovadores que ha tenido el cine, símbolo de independencia y creatividad, pero también de quimeras y sueños frustrados. Con ustedes, damas y caballeros, Orson Welles.

Estoy loco, pero no tan loco como para pretender ser libre.

Orson Welles, 1975

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

Se er Orson Welles tuvo que haber sido muy difícil. No solo para los productores, los inversionistas y los talentos técnicos y artísticos que interactuaron con él, sino —sobre todo— para con él mismo. Después de repasar su filmografía y de indagar sobre el cúmulo de vicisitudes que tuvo que afrontar para poder expresar sus inquietudes como autor, alcanzo apenas a asomarme a la enorme frustración y a la tremenda desazón que ser Orson Welles implicaba. Rogar, suplicar, explicar, justificar, ahorrar, cortar, resignarse, ceder y someterse no parecen palabras que uno asocie a una figura tan imponente y dotada de esa hermosa voz de barítono como la suya, pero en realidad fueron muchas las veces en las que tuvo que conjugar esos verbos en primera persona para poder hacer su cine: era un creador demasiado inteligente para su propio bien. Afirmar que estaba adelantado a su tiempo es un lugar común que lo molestaría, pues él probablemente lo que sentía era que sus contemporáneos eran demasiado obtusos para entender la elaborada y

revolucionaria naturaleza de su arte y para satisfacer las necesidades que tal actividad demandaba. Por eso el suyo es un cine de la carencia, de la recursividad, de la búsqueda permanente de alternativas financieras, de tener que vender su nombre y asociarlo a proyectos comerciales menores para poder hacer sus propias películas, una docena de largometrajes terminados que son ampliamente superados en número por proyectos frustrados, experimentos audiovisuales muertos durante la gestación, rodajes inconclusos y batallas perdidas.

Qué lastima esa miopía de aquellos que tenían entre sus manos la posibilidad de brindarle los recursos que necesitaba; hay que ver las obras maestras que nos perdimos en pro de la seguridad financiera. Pero quiero por un momento ponerme en los zapatos de esos productores y esas corporaciones, y entender que trataban con un hombre impredecible, voluble, caprichoso, proclive a la megalomanía, al que era muy difícil ponerle plazos o límites monetarios. Apostar por la conclusión a tiempo de uno de sus filmes o dentro del presupuesto acordado era casi imposible. Y asegurar el éxito de taquilla era aún más difícil pues lo suyo era un arte mayor que estaba por encima de pequeñeces como esas. Sus películas no se parecían a las de ningún otro director en Hollywood o fuera de él y los productores no sabían cómo venderlas, cómo promocionarlas, qué hacer —en últimas— con ellas.

Por eso Welles se fue quedando solo, por eso perdía el control de sus filmes, por eso sus cintas eran montadas y terminadas por manos ajenas, por eso se le fueron cerrando todas las puertas de la industria, por eso tuvo que exiliarse y venderse y caer y pedir desesperadamente que lo dejaran rodar, que lo dejaran demostrar que él era el genio más grande que el teatro, la radio y el cine de Estados Unidos habían producido alguna vez.

Ese genio había nacido el 6 de mayo de 1915, en Kenosha, Wisconsin, en un hogar privilegiado. Su padre era un inventor y su

madre una concertista de piano. Al cumplir Orson quince años ya ambos habían fallecido. Tras estudiar y graduarse del Todd Seminary for Boys en Woodstock, Illinois, rechazó una beca en Harvard y se dedicó a viajar. Su interés era dedicarse a la pintura. En *Fraude (F for Fake, 1974)*, su última película completada, y que es una suerte de ensayo filmico, Welles habla en primera persona de esos años de vagabundeo:

Como Elmyr, una vez yo también fui un pintor hambriento. Pero no aquí en Francia. No, estaba hambriento en Irlanda. Fui allí a pintar, compré un burro y un carro, llené el carro con pinturas y lienzos y partí de viaje. Por las noches dormía bajo el carro. Fue un hermoso verano. Pero entonces, cuando llegué a Dublín, tuve que rematar el burro. Y ahí estaba yo, mis pinturas se habían ido, todas entregadas a los campesinos irlandeses que me habían dado comida. Me quedé sin pintura y sin dinero. Tenía 16 años y mi carrera, por así decirlo, estaba en una encrucijada. Estaba por llegar el invierno. Supongo que podría haber encontrado un trabajo honesto como lavador de platos o algo, pero no, tomé el camino fácil. Me fui al teatro. Nunca había estado sobre un escenario, pero en Dublín les dije que era una famosa estrella de Nueva York y por algún motivo me creyeron. Así es como comencé. Empecé en la cima y desde entonces me las he arreglado para ir cuesta abajo.

Fraude es una película sobre el engaño, sobre la mentira sistemática. Muchas de las cosas que ahí se afirman y se muestran son un embuste, pero sin embargo hay en estas palabras de Welles una nostalgia que parece blindarlas frente a la atmósfera de falsificación de todo el relato. Él las pronuncia al final de su vida laboral, cansado de luchar. Quizá solo quería contarnos que



siendo apenas un adolescente logró engañar a los dublineses y hacerse pasar por un astro de las tablas, pero lo que dice al final resume su carrera y su desgracia: “Empecé en la cima y desde entonces me las he arreglado para ir cuesta abajo”. Y esto aplica tanto a las tablas con su grupo, el *Mercury Theater*, que en la segunda mitad de los años treinta trató de reinventar la escena teatral norteamericana; a sus emisiones sonoras de los radioteatros que montó para la CBS —incluyendo su adaptación de *La guerra de los mundos*, que, emitida el domingo 30 de octubre de 1938, hizo pensar a los cautos oyentes que el país era sometido a una invasión extraterrestre—; como, por supuesto, a su debut en el cine con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941).

Si el teatro y la radio le habían servido de catapulta para llegar a Hollywood, *Ciudadano Kane* lo hizo entrar directo a la historia del cine por una vía tan genial como dolorosa: la parodia de la vida de uno de los magnates más poderosos de los medios de comunicación, William Randolph Hearst. El guion de Herman Mankiewicz, la fotografía de Gregg Toland, la música del maestro Bernard Herrmann y el montaje de Robert Wise se conjugan de manera perfecta con el talento de Welles delante y detrás de la cámara y lo que surge de esa amalgama es algo que el público de la

época no podía imaginar: el rompecabezas biográfico de un hombre que lo tuvo todo y murió en su inexpugnable castillo sumido en la soledad. Voces corales tratan de reconstruir para nosotros fragmentos de su vida, mientras vamos captando que nunca vamos a ser capaces de comprender el secreto del sentido de su existencia. Mientras esto ocurre la narración va adelante y atrás en el tiempo, la cámara se posa en ángulos inusuales, resalta la profundidad de campo, y un barroquismo formal le da peso al relato. “*Ciudadano Kane* es la aproximación más profunda al cine. Es la demostración de la inspiración y el rechazo de la imitación. *Kane* alteró, no solamente el cine de Norteamérica, sino también todo el cine del mundo”, escribía el prestigioso crítico Arthur Knight en la revista *Sight and Sound* en 1969. Orson Welles tenía apenas veinticinco años cuando realizó esta película. Tenía, gracias a la compañía RKO, el control absoluto sobre su cinta y la inocencia suficiente para pensar que podía hacerla. Y la hizo.

Pero esa libertad fue su ruina. Su siguiente proyecto estaba basado en una novela de Booth Tarkington publicada en 1918, *The Magnificent Ambersons*, pero el filme homónimo resultante —el único en el que Welles no actúa y que entre nosotros se llamó *El cuarto mandamiento*— estaba amarrado a la realización de otro largometraje, *Journey into Fear*, y a que ambos tuvieran éxito en taquilla para que tuviera la libertad que disfrutó con *Kane*. Pero debido a que el Departamento de Estado del país le pidió hacer un filme documental para estrechar los lazos con Suramérica —llamado *It's All True*— Welles tuvo que dejar *The Magnificent Ambersons* en manos del montajista Robert Wise e irse a Brasil. Tras un preestreno poco favorable el filme fue remontado por Wise y estrenado con el beneplácito del estudio y la decepción de Welles, pues la versión tenía cerca de cuarenta y cinco minutos menos de lo planeado originalmente. “Era una película mejor

Si el teatro y la radio le habían servido de catapulta para llegar a Hollywood, *Ciudadano Kane* lo hizo entrar directo a la historia del cine por una vía tan genial como dolorosa: la parodia de la vida de uno de los magnates más poderosos de los medios de comunicación, William Randolph Hearst.

que *Ciudadano Kane* si la hubieran dejado como yo la hice” (Bogdanovich y Welles, 1994: 135), rememoraba. La película representó pérdidas para la RKO por 625.000 dólares e implicó el despido de Welles y su equipo del *Mercury Theater*, así como la cancelación de *It's All True*. Luego sería ordenada la destrucción de todo el material filmado que quedó en el piso de montaje de *El cuarto mandamiento*.

Welles encuentra con facilidad trabajo como actor, pero para volver a dirigir debe seguir comprometiendo su libertad creativa, como dan fe sus trabajos para International Pictures (*El extraño*, 1946), Columbia (*La dama de Shanghai*, 1947) y Republic (*Macbeth*, 1948). En ese aspecto *El extraño* (*The Stranger*) es paradigmática: cuando la película empieza parecemos asomarnos de nuevo al universo Welles: composiciones visuales arriesgadas, un juego constante con los espacios, las luces y las sombras. Y de repente la narración se hace convencional y vamos olvidando todo ese hermoso y gratuito sortilegio visual: los productores cortaron los dos o tres primeros rollos de la película, exactamente los que Welles había escrito y planeado, porque desde su punto de vista no aportaban nada al desarrollo argumental.

Su primer exilio europeo se da entre 1947 y 1955, y pese a esperar unas condiciones más favorables para su obra, en esta época solo logra hacer la preciosista *Othello* (1952) en Italia y *Mr. Arkadin* (1955) en España. Vuelve a Hollywood para realizar *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) y luego, en 1958, se embarca en un segundo exilio europeo que se prolongará hasta 1970, doce

años en los que mayoritariamente vivirá en Italia, de donde es originaria su esposa, Paola Mori. De este periodo surge *El proceso* (*Le procès*, 1962), realizada en Francia y uno de los filmes donde más a gusto se le siente. Aunque parte de una novela póstuma de Kafka, Welles ha admitido que hay una carga autobiográfica grande en esta cinta opresiva, que se sirve de los escenarios construidos en la abandonada estación de trenes de Orsay en París para mostrarnos la presión mental a la que es sometido el protagonista, interpretado por Anthony Perkins. Es un gusto ver su elaborada composición visual, lo arriesgado de su propuesta cinematográfica, el uso tan expresionista de las sombras y de los decorados a gran escala. Es Orson Welles disfrutando de uno de esos escasos momentos de libertad creativa que tanto añora.

Pero la realidad es otra, más amarga. Su proyecto más anhelado, *The Other Side of the Wind*, se está quedando sin oxígeno y Welles busca apoyo económico de inversionistas europeos e iraníes, pero a quien encuentra es al realizador francés François Reichenbach, quien está haciendo un documental sobre un estafador húngaro, Elmyr de Hory, que ha hecho imitaciones de obras de arte de grandes maestros contemporáneos, imposibles de diferenciar de las reales. El autor norteamericano Clifford Irving entrevista a De Hory para un libro mientras Reichenbach lo filma. A Welles le interesa el material y empieza a hacer su propio montaje cuando surge un escándalo: el propio Irving ha recibido un jugoso adelanto de una editorial para hacer una autobiografía

de Howard Hughes que resulta ser un engaño. ¿Dos timadores juntos? Con eso y con material propio construye el que será su último largometraje, una suerte de crónica y de ensayo visual, llamado *Fraude*. El resto de sus planes se harán humo, desvanecidos como en un acto de magia.

En 1975 recibió por parte del American Film Institute el galardón a los logros de toda la vida (el Life Achievement Award) y allí pronunció un discurso en el que reivindicó su derecho a la independencia. Tras citar a Samuel Johnson y sus “Oposiciones” afirmó:

Este asunto de las oposiciones tiene que ver con nosotros; con ustedes que me ofrecen este cumplido, y conmigo que tanto me he desviado de este terruño nuestro. Y no es que yo esté solo en esto, o que sea el único. Yo nunca lo soy. Pero todavía quedamos algunos en este conglomerado mundo de nosotros que luchamos tercamente por recorrer un camino largo, solitario y pedregoso, y esta es de hecho nuestra oposición. Nosotros no nos movemos, ni con mucho, tan rápido como nuestros primos en la autopista. Tampoco producimos tanto, del mismo modo que la granja familiar no obtiene tantas cosechas ni tanta ganancia como la fábrica agrícola de nuestro tiempo. Nuestras realizaciones no tienen derecho de llamarse mejores. Son solamente diferentes. Y si existe alguna excusa para nosotros es que simplemente seguimos la vieja tradición del animal mostrenco [*maverick*]. Pero somos una especie en extinción. Este honor solo puedo aceptarlo en nombre de todos los animales mostrencos. Y también como un tributo a la generosidad de todos ustedes, los dadores, aquellos con dirección fija.



Welles fue un *maverick*, un animal sin marca de hierro en un flanco. Pago un precio demasiado alto por esa falta de ataduras, pero era incapaz de expresarse de otra forma. Dejó un sendero —pedregoso— que otros después transitaron y algunos aún transitan, pero él fue el primero. No podía ser distinto. Es qué no es fácil ser Orson Welles. ■

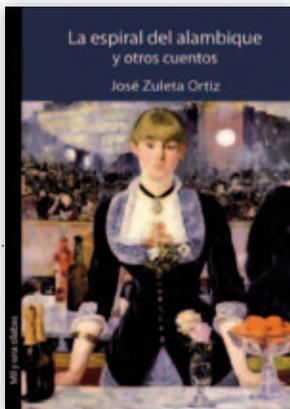
Juan Carlos González A. (Colombia)

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

- Bogdanovich, Peter y Orson Welles (1994), *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo.
- Welles, Orson (1975), “Orson Welles AFI Speech - 1975”, sitio web: *Wellesnet*, en: <http://www.wellesnet.com/orson-welles-afi-speech-1975/>, consulta: abril 28 de 2015.

La espiral del alambique de José Zuleta Ortiz



La espiral del alambique

José Zuleta

Sílaba

Medellín, 2014

150 p.

En el cuento “¿Qué es la imaginación?”, un niño le pregunta a su padre por qué su madre los abandonó. A pesar de las respuestas veraces del adulto, el niño no entiende, quiere ir hasta el fondo del asunto, un asunto que tampoco comprende. En ese diálogo entre dos edades, desde dos realidades podemos percibir y observar todos los cuentos del libro *La espiral del alambique*.

Las vidas de los personajes de los cuentos de José Zuleta plantean preguntas cuyas respuestas no son satisfactorias porque son absurdas y nos obligan a volver a preguntar. Los cuentos del autor parecen un castigo, una especie de trabajo infinito, en el que los personajes siempre tendrán que volver a empezar, a indagar, a fracasar. Igual a como es la vida.

En ese sentido, Zuleta explora la realidad mediante historias en las que los personajes no se complementan, no se escuchan el uno al otro, donde, a veces, es más significativo el silencio y la contemplación para establecer un diálogo, una unión feliz, como sucede en el cuento “La prisa del cangrejo”.

José Zuleta es un hombre rebelde, un hombre que no está contento con el mundo que le tocó vivir y quiere interpretarlo, transformarlo, ponerlo en evidencia.

Las únicas herramientas que posee Pepe para llevar a cabo su proyecto son el lenguaje, la imaginación y la voluntad de trabajo. En sus cuentos crea un universo paralelo en el que muestra deseos, anhelos, la idea de un mundo mejor. Y muchas veces cuestiona, critica y exterioriza realidades que apuntan a la sensibilidad de un lector y lo obligan a cuestionarse y a indagar sobre su propio proyecto de vida.

Por eso en los cuentos “¿Eres feliz?” y “3 noches, 4 días” los personajes están condenados al fracaso, porque se niegan a asumir sus propios derroteros en la vida y porque se obligan a vivir situaciones absurdas.

El cuento moderno en Colombia viene de don Efe Gómez, el escritor del cual aprendimos que en un cuento se debe manejar un solo asunto o tema. En el proceso de escritura y reescritura, un escritor debe tener claro hacia dónde va. Y José Zuleta tiene la virtud de presentarnos esos temas con gran precisión. En los cuentos “Las monedas perdidas” y “Vientos, sueños y fantasías” los personajes desencadenan tragedias que conducen a la muerte. Ellos, portadores de decisiones que ignoran, que no pueden explicar, son usados por el azar para transformar y cambiar la vida de otros personajes. Este tema, que es tocado en otros cuentos, como “Cubos de hielo” y “Clase de gramática”, indaga sobre cómo en la vida todos nuestros actos tienen un significado y una carga permeable que transforma el universo y a todos los que nos rodean. La vida, parece decirnos el autor, es un camino que vamos perturbando en la medida en que avanzamos por él.

Además de este asunto, observamos en José Zuleta un trabajo muy elaborado sobre los personajes, su construcción psicológica y los ambientes. Un escritor serio no puede descuidar estos detalles porque, a través del lenguaje, crea a unos personajes y los pone a actuar en la imaginación del lector. En ese sentido el lector requiere de unas descripciones precisas que le ayuden a montar el relato en el escenario. Por eso en cuentos como “Una cometa y Gabriela”, “El silencio y la rosa” y “La decisión de los Bersman”, José Zuleta dibuja unos caracteres que nos ayudan a ver, casi como vyeristas, los eventos que transcurren en estos cuentos.

Un buen cuento debe presentar, además, verosimilitud, que consiste en crear unas leyes que son propias de ese relato para convencer al lector de que el mundo que se presenta es real. Esa verosimilitud, que muchos confunden, equivocadamente, con la verosimilitud de la realidad, intenta a través del lenguaje convencer de que ese mundo es verdadero, de que ese

mundo muestra nuestras pasiones, nuestras miserias, la vida misma. El escritor nos ayuda a desnudarnos, a cuestionar, a reconocer conflictos, a movernos de un espacio a otro. Por eso la literatura no es una herramienta para cambiar la realidad, pero sí es un valioso instrumento que nos ayuda a vivir. Y en los cuentos “Delirium trémens” y “El cuaderno de Helena”, la recreación del mundo de un alcoholico enamorado y derrotado, y de una mujer que, con mucha sutileza al olvidar un diario, prepara un encuentro amoroso en el que desnuda su propia existencia, encontramos el trabajo detallado de lo verosímil. **U**

Harold Kremer (Colombia)

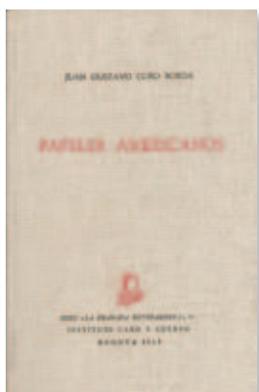
El Franco de siempre



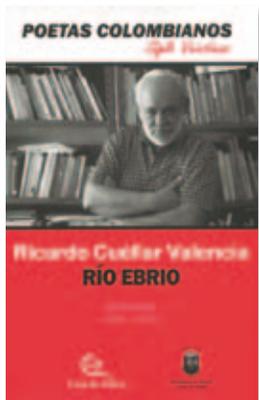
El mundo de afuera
 Jorge Franco
 Alfaguara
 Bogotá, 2014
 312 p.

Aceptémoslo: después del milagro de *Cien años de soledad*, las novelas escritas por colombianos han estado lejos de darle una vuelta de tuerca a la literatura de América Latina, como en su momento lo hizo la obra del ahora legendario hijo del telegrafista. Lo dicho no significa que de 1967 a la fecha todo haya sido quincalla. *Los parientes de Ester*, de Luis Fayad; *Sin remedio*, de Antonio Caballero; *Primero estaba el mar*, de Tomás González; *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, son volúmenes dignos del encomio del público y de la crítica. También, raras avis. El mercado editorial, la abundancia de encuentros literarios, los nada despreciables salarios del orbe académico y la relativa prosperidad del ambiente de la cultura le permiten hoy al novelista dedicarse casi por completo a la escritura. Y sin embargo, los *romans* sobresalientes no exceden en número a los dedos de una mano. El cansancio de nuestra literatura —señalado por García Márquez en 1960— ya no es producto de las penurias financieras de los artífices de la palabra, antes sometidos a los vaivenes del rebusque. Otros males nos asolan. Por ejemplo, poco contribuye a la salud de las letras el festín publicitario de las grandes editoriales

{ Novedades }



Papeles americanos
 Juan Gustavo
 Cobo Borda
 Instituto Caro y Cuervo
 Bogotá, 2015
 173 p.



Río ebrio
 Antología 1991-2013
 Ricardo Cuéllar Valencia
 Caza de Libros Editores
 Ibagué, 2014
 132 p.

que alcanza la hipérbole en la pasarela de Cartagena, cuando las reinas les ceden por unos minutos la bisutería y los reflectores a los escribidores. A lo mejor ahí está una de las raíces de la pobreza narrativa del país: el afán mediático va en contra de la literatura de verdad, aquella que soporta el paso de los calendarios y las modas. Se instaura, en consecuencia, un formato de novela de contenido ideológico *light*, más cercano a los guiones cinematográficos, de fácil consumo para lectores ocasionales. Detengámonos en el caso de un ficcionista en la cúspide de la ola.

¿Es Jorge Franco Ramos un buen novelista? Depende, por supuesto, qué encierra la palabra bueno. Egresado de talleres literarios —el de Manuel Mejía Vallejo y el de la Universidad Central de Bogotá— y con estudios en cinematografía, el antioqueño alcanzó la envidiable y a la par detestada categoría de autor de *Best Sellers*. Algunas de sus novelas han merecido laureles locales y extranjeros; otras, con relativo éxito en taquilla, fueron llevadas a la pantalla grande. Se colige con facilidad: Franco es un escritor bendecido por las musas del marketing y la fama. Pero, ¿sus libros harán parte de la tradición novelística de Colombia o, mejor, de la lengua castellana? ¿En cincuenta años acaso serán leídos? Dejemos de lado la futurología. Hoy, ¿quién lee *Rosario Tijeras*, *Melodrama*, *El mundo de afuera*? Quizá las respuestas a estas y a otras inquietudes brinden luces no solo sobre el destino literario de Franco sino también den pistas de la suerte que les espera a los novelistas nacionales posteriores a García Márquez. Franco es un hombre de oficio, conocedor de los resortes de algunas técnicas narrativas. Lo mismo, sin faltar a la verdad, podría decirse de Santiago Gamboa, Juan Esteban Constaín, Juan Gabriel Vásquez, Ricardo Silva, Héctor Abad Faciolince, en fin. Además, cuenta, como ellos, con el respaldo de la gran prensa.

Miremos a vuelo de pájaro *El mundo de afuera*, ganadora del Premio Alfaguara (2014) y finalista del certamen de la Eafit. Ejemplifica bien el *ars* creativo de Franco, reincidiendo en los asuntos de sus anteriores libros. Allí se narra, en capítulos de mediana extensión, la historia de un clan oculto detrás de los gruesos muros de un castillo levantado en la zona rural de Medellín. Amante de la ópera, don Diego, el padre de la familia, flirteó con el nacionalsocialismo en la Alemania de la posguerra. La madre, Dita, una germana de costumbres liberales, juega un papel marginal en la trama. Isolda, la única hija de la pareja, camina en el límite de la fantasía, asediada por seres de este y del

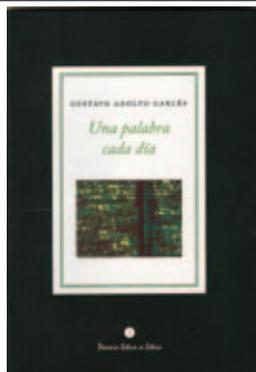
otro mundo. El elenco de personajes es completado por una variopinta galería de delincuentes, casi ninguno trazado con verosimilitud. El mono Riascos, el cerebro del secuestro de don Diego, vive con versos de Julio Flórez en la punta de la lengua. Twiggy, la felina novia de Riascos, casi es una excusa para la necesaria escena de sexo de la parte final de la novela. Porque, y esa es una característica de la escritura de Franco, todo está dosificado. Hay erotismo, pero no mucho. Acción, sin perder el control. Sueño, no en grandes cantidades. Referencias librescas intercaladas con alusiones a la cultura pop. El lenguaje no es rico ni ramplón. Las idas y vueltas cronológicas de cada escena son diestramente usadas. Franco, al afrontar el delito del secuestro, lo hace de idéntica manera a como lo hizo con el del sicariato: acude a la anécdota vistosa, desprovista de implicaciones que la rebasen. Aquí, el rapto de un excéntrico millonario; en *Rosario Tijeras*, el prontuario de polvos y muertos de una asesina a sueldo. En últimas, *El mundo de afuera*, amén de ratificar la eficacia de ciertas fórmulas —las empleadas una y mil veces por los libretistas— para conquistar a la audiencia, carece de personalidad. Bueno, tal vez se deba buscar en otro sitio, no en el acervo literario. Quizá en cierto tipo de cine. No deja de ser sintomático el comentario de varios miembros del jurado del Alfaguara —si le creemos a las citas de la solapa final—: señalan la influencia de algunas películas en la novela. Resalto el de Nelleke Geel: “¿A qué director de cine no le gustaría convertir esta novela en película?”. Da en el clavo. La prosa y los relatos de Franco se supeditan a las lógicas audiovisuales, no a las literarias. Por eso sus trabajos reciben el guiño cómplice de los productores de televisión y cine.

Sí, se escriben y publican novelas de temas palpitantes de nuestra realidad: el narcotráfico, el paramilitarismo, la insurgencia, la corrupción y un etcétera penoso e indignante. Incluso algunas, como *El mundo de afuera*, funcionan: escalan el top de los más vendidos y reciben galardones. Funcionan, repito, como lo hace un filme de Steven Spielberg. Dejan en el lector la certeza de estar frente a un artesano, no ante un artista. ■

Ángel Castaño Guzmán (Colombia)

En el artículo “Bienales de Arte Coltejer, también una convergencia entre arte y tecnología” del número 319 (imagen 4, p. 112), los créditos correctos de las obras son: abajo (derecha): Mauricio Velásquez; arriba (derecha): Jorge Ocampo.

{ Novedades }



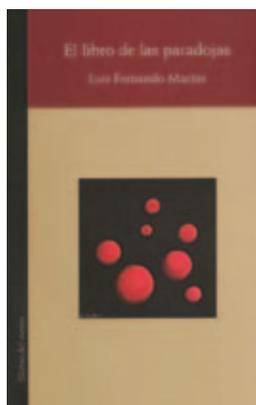
Una palabra cada día
Gustavo Adolfo Garcés
Poesía letra a letra
Bogotá, 2015
90p.



Dos tópicos eticopolíticos y otros afectos
Jorge Giraldo Ramírez
Universidad de Antioquia - Comisión Institucional de Ética
Medellín, 2015
134 p.



El torso de venus
Elkin Restrepo
Editorial Pontificia
Universidad Javeriana
Bogotá, 2015
80 p.



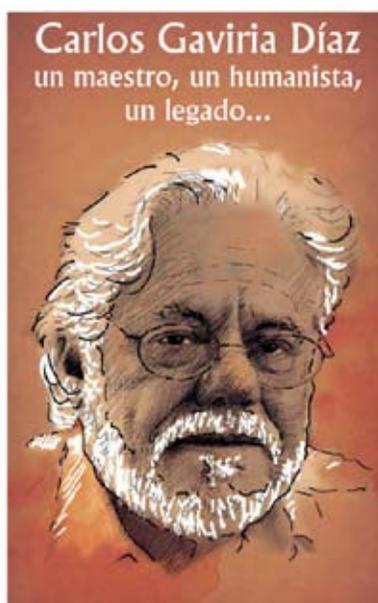
El libro de las paradojas
Luis Fernando Macías
Sílabas Editores
Medellín, 2015
119 p.

ALMA MATER

Universidad de Antioquia

ALMA MATER
Universidad de Antioquia

Nº 402 Medellín, marzo de 2017 ISSN 0014-1801X (Impreso) ISSN 2256-2444 (Digital) www.almamater.udea.edu.co



Asericidad, transparencia y buen gobierno: Almir Ramírez

ALMA MATER

Liberación tecnológica para controlar el dengue

ALMA MATER

José María Valle vuelve a la memoria

ALMA MATER

Comunal en el Tercer Universitario

ALMA MATER

Dos aniversarios

ALMA MATER

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

EXTENSIÓN
CULTURAL

PROGRAMACIÓN CULTURAL 2015

VICERRECTORÍA DE EXTENSIÓN,
DEPARTAMENTO DE EXTENSIÓN CULTURAL

¡NO me la
pierdo!

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y CULTURALES PARA

todos los gustos

INFORMES

219 81 78 • comunicacionsextensioncultural@udea.edu.co

Todos los eventos son de entrada libre

Distribución de boletería para la comunidad
universitaria en:

Ciudad Universitaria, Universidad de Antioquia
Punto de información Bloque 16
Hall del Teatro Universitario

Distribución de boletería para el público externo en:

Punto de información del Edificio de Extensión
(Calle 70 No. 52 - 72)

Inscripción en línea en:

reune.udea.edu.co, sección Programación cultural



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

1 8 0 3

EXTENSIÓN
CULTURAL

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín



Apreciación y crítica cinematográfica



Más información:

Teléfono: 204 04 04 ext. 1048

kinetoscopio@kinetoscopio.com

www.kinetoscopio.com

www.colomboworld.com



[/Kinetoscioccam](https://www.facebook.com/Kinetoscioccam)

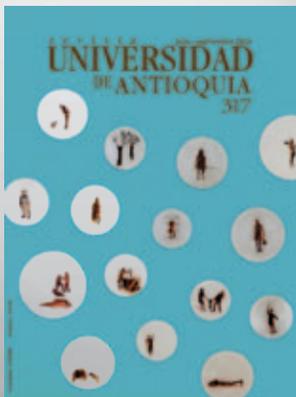


[@RevKinetoscopio](https://twitter.com/RevKinetoscopio)

La suscripción anual a la **Revista Kinetoscopio** incluye 4 números impresos y acceso exclusivo a 2 cuadernillos digitales
Valor de la suscripción \$60.000



ColomboAmericano
Medellín



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



318

- * Especial Fernando González
- * Shakespeare, "Too much of a good thing?"
- * Contra Wagner
- * Cuento: "Un amor robado" por Elkin Restrepo
- * El espacio público en el centro de Medellín
- * *The Grandmaster*: un modelo para armar



Número anterior 319

- * Especial Estanislao Zuleta
- * Viajeros Colombianos
- * "Ouija": un cuento de Octavio Escobar
- * Aguirre, Abad y nosotros
- * Tras los rayos de la estrella. Arte en la Casa de la Memoria de Medellín
- * Un valle plantado de edificios
- * Centenario de *El nacimiento de una nación*

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO

por sólo \$25.000 si eres estudiante.

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

Público General \$35.000. Valor ejemplar \$10.000

www.udea.edu.co/revistaudea

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

ISSN 0120-2367

