

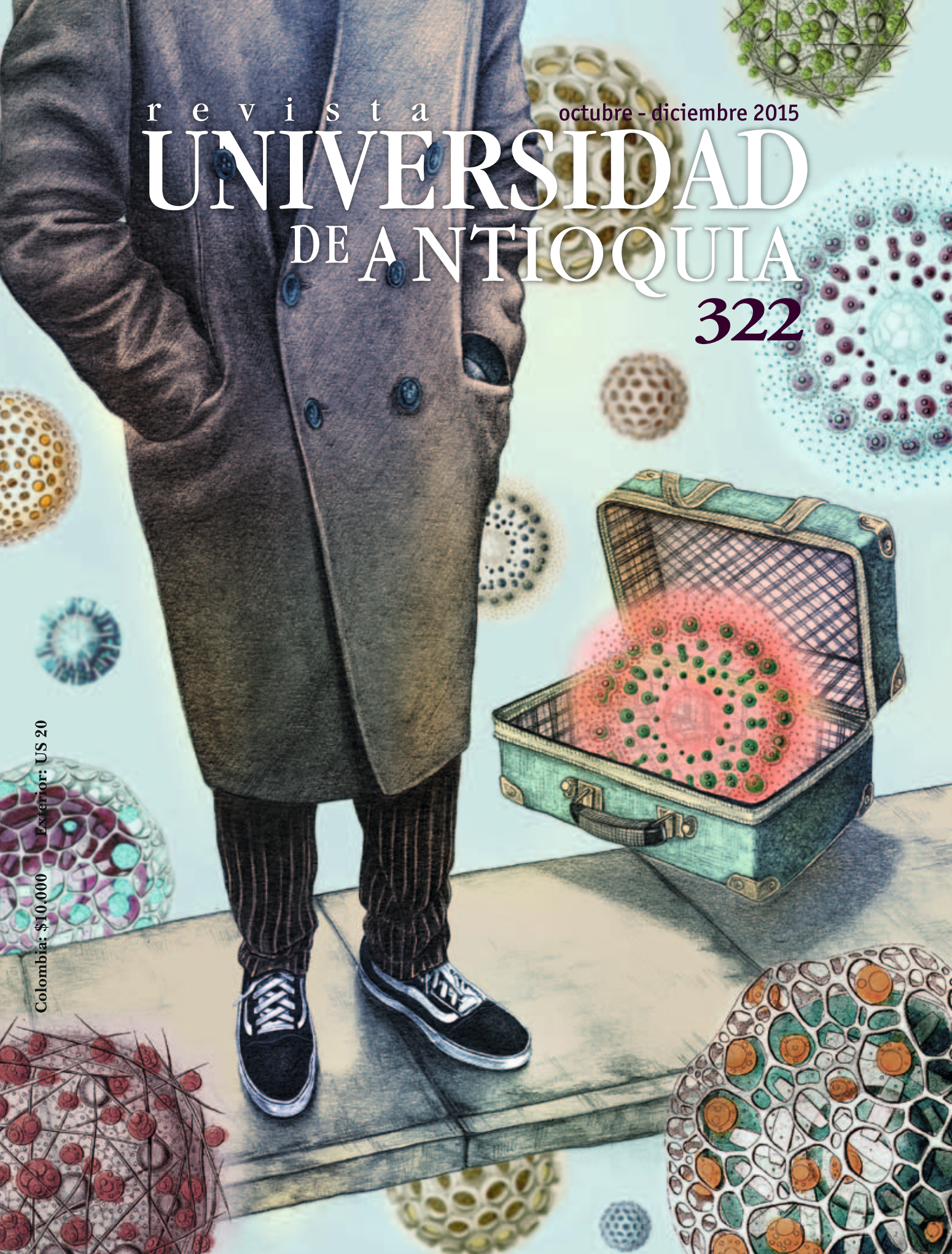
revista

octubre - diciembre 2015

# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

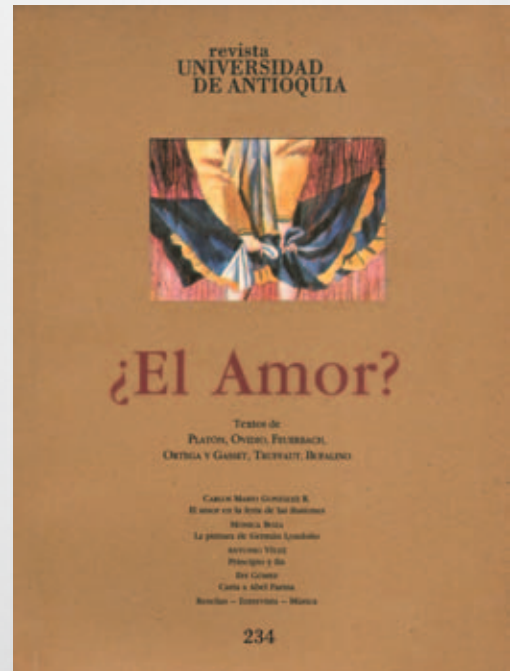
322

Colombia: \$10.000 Exterior: US 20

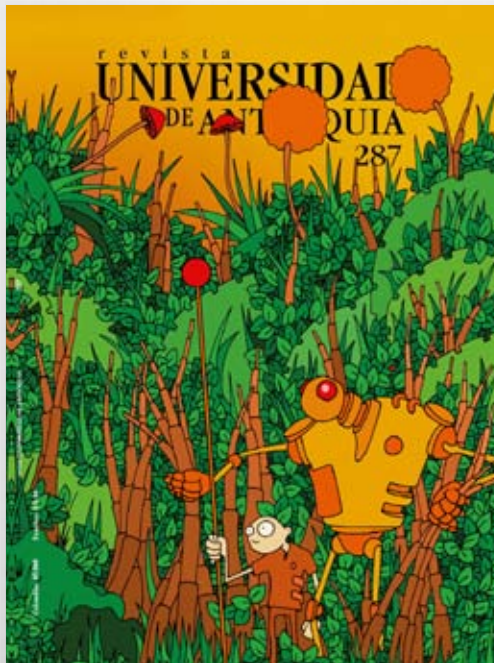




NÚMERO 295  
ENERO - MARZO  
2009



NÚMERO 234  
OCTUBRE - DICIEMBRE  
1993



NÚMERO 287  
ENERO- MARZO  
2007



Encuentro con mujeres excombatientes.  
Cantos de Flaubert a Louise Colet, Einstein: 1905 Año marabís.  
Textos sobre Helena Araújo y El cine mudo  
Cuentos de Eugenio Montejo y Ricardo Cano

NÚMERO 280  
ABRIL - JUNIO  
2005

revista  
**UNIVERSIDAD**  
DE ANTIOQUIA



---

# Contenido 322

OCTUBRE - DICIEMBRE 2015

---



Tobías Arboleda  
(2015)

## EL PLACER DEL ESCÉPTICO

- 4 Homenaje a Lem  
Alejandro Gaviria
- 6 La invención de lo global  
Andrés García Londoño
- 8 Dejar de figurar  
Ignacio Piedrahíta
- 10 Sobre una especie casi extinta  
Ángel Castaño Guzmán



## EN PREDIOS DE LA QUIMERA

Especial

- 13 **PABLO MONTOYA**  
XIX PREMIO INTERNACIONAL DE NOVELA  
RÓMULO GALLEGOS
- 14 Shostakovich militar  
Pablo Montoya
- 20 Demasiado, demasiado. Los últimos días de Kant  
Michel Schneider, traducción de Pablo Montoya
- 24 Pablo Montoya, vidas imaginarias de tres pintores  
Felipe Restrepo David
- 29 El cuerpo vivo y el cuadro muerto  
Juan Carlos Orrego Arismendi
- 35 Pablo Montoya, una lectura  
Roberto Burgos Cantor





## Ensayos

38

Lecciones de ética de un maestro de La Pedrera  
Jaime Restrepo Cuartas

47

La luz en el espejo  
Joseph Avski

54

En donde los poetas se atreven  
Lina María Aguirre Jaramillo

## Entrevista

61

Entre el *Infierno* y la *Felicidad* de Guillermo Martínez  
Ana Cristina Restrepo Jiménez

## Cuento

71

#Selfie  
Juan Fernando Ramírez Arango



## FRAGMENTOS A SU IMÁN

78

La falsificación y la imitación en el proceso creativo  
Glenn Gould  
Traducción de Santiago Bustamante González

85

Míster Turner. Esbozo de un romántico  
Ana Cristina Vélez

## El papel del doble

91

Artesanía de palabras:  
*The Dictionary of Obscure Sorrows*  
Julia Escobar Villegas

93

Caminada por las calles de Piedras  
Paloma Pérez Sastre

96

Mad Men  
Luis Fernando Afanador

99

Crumb, el gran dibujante  
Álvaro Vélez

## Arquitectura

101

La vivienda social en Colombia: política y arquitectura  
Luis Fernando González Escobar



## EL SOMBRERO DE BEUYS

109

### Plástica

Fredy Alzate  
Instrucciones para caminar sobre el vacío  
Sol Astrid Giraldo E.



## LA MIRADA DE ULISES

114

### Cine

El curioso caso de Peter Bogdanovich  
Juan Carlos González A.



## RESEÑAS

124

*La Oculta* o de una finca más que una finca  
Campo Ricardo Burgos

126

Esa horripilante belleza  
Koleia Bungard

129

La espiral del alambique  
Emma Lucía Ardila

## HOMENAJE A LEM

*For several years now in the United States, digital machines programmed to arrange marriages have been in operation... A "machinic matchmaker" selects couples that are best matched physically and intellectually. According to the results, the stability of mechanically arranged relationships is twice as high as that of regular marriages.*

Stanislaw Lem



ALEJANDRO GAVIRIA

TODO EMPEZÓ CON UN DISCURSO común y corriente, demagogia de cajón, palabrerías de políticos obligados a hablar para pensar, impelidos a producir discursos y leyes al calor de los acontecimientos. “El Estado parlanchín”, decía R. Más que eso, “la democracia como entretenimiento”, complementaba J. “El derecho de los niños prevalece sobre el de los adultos”, repetía por entonces la senadora. “Nuestras tasas de divorcio han alcanzado niveles intolerables. Con consecuencias desastrosas,

Después de mucho pensarlo (el fin del amor sí requiere raciocinio) decidieron separarse. “El computador tal vez tenía razón”.

deletéreas para los miembros más vulnerables de la sociedad, los niños. El suicidio entre adolescentes se ha disparado, la pobreza entre los hijos de divorciados es un escándalo, los niños están creciendo sin atención, sin ejemplos de comportamiento, sin familia. Tenemos que hacer algo. No más actitud contemplativa. No más indiferencia”.

R. y J., novios por aquellos días, embelesados en el amor romántico —que solo duraba algunos meses según las investigaciones más recientes—, solían burlarse de la demagogia de la senadora. No la tomaban en serio. La consideraban una cínica que exageraba sus posiciones para llamar la atención o aumentar su poder. “¿Quién salvará a los niños del oportunismo de los políticos?”, decía R. “Para eso necesitamos otros políticos”, contestaba J. “Qué tragedia, solo los políticos pueden defendernos de los políticos”, decían ambos, al unísono, enamorados.

El proyecto de ley causó inicialmente mucha hilaridad. Después suscitó varios comentarios críticos. Pero, poco a poco, gradualmente, fue ganando apoyo. Primero de las derechas, luego de las izquierdas. Solo unos cuantos libertarios mantuvieron una oposición férrea, vehemente, pero elitista según los opinadores consuetudinarios. La senadora siempre presentaba su iniciativa



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*  
Elkin 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.

de la misma manera, con una suerte de silogismo utilitarista: nuestro deber es proteger a los niños, los divorcios afectan gravemente su bienestar y sus posibilidades, una medida pragmática, sencilla, puede evitar muchos divorcios, ergo, nuestro deber moral es convertirla en una obligación legal.

La medida era en realidad sencilla de llevar a la práctica. Toda pareja en trance de matrimonio (ya R. y J. estaban considerando el suyo) debía pasar por un examen de compatibilidad. Cada uno respondía una pequeña encuesta psicosocial, tomaba un test de inteligencia y se sometía a un corto examen físico. Los datos eran llevados a un computador, previamente alimentado con millones de "matches", locales y extranjeros. El computador producía un resultado de compatibilidad. Si el mismo se ubicaba por encima de 0,76, se autorizaba el matrimonio o la unión de voluntades. Si no, se rechazaba la autorización de manera definitiva, inapelable.

"Así se podrán prevenir entre 50% y 70% de todos los divorcios", explicaba la senadora con una precisión aprendida, fundada en miles de estudios, en la creciente evidencia sobre la eficacia del procedimiento. "El amor romántico es una ilusión química", decía la senadora, "dura unos meses y con la rutina se desvanece en el tiempo". "¿Por qué vamos a dejar que un espejismo, una ilusión transitoria, decida el asunto más importante de nuestras vidas y de las de nuestros descendientes?", preguntaba retóricamente. Ella misma respondía: "Hoy las empresas usan estos instrumentos, buscan disminuir los errores derivados de la aleatoriedad. Llegó el momento de asumir responsablemente nuestras obligaciones".

La ley pasó con una votación casi unánime. Los libertarios capturaron 90% del debate, pero representaban solo 5% de los votos. La senadora agradeció al país con emoción histriónica: "Los niños han sido los grandes ganadores", dijo ante las cámaras. El artículo más debatido, el único que dividió la votación (pero terminó

siendo aprobado) era el que mandaba hasta dos años de cárcel para quienes falsificaran los exámenes de compatibilidad que serían, de aquí en adelante, realizados por los notarios.

R. y J. acudieron al examen con algo de inquietud. Pero confiados. Se sabían el uno para el otro. Leían los mismos libros. Tenían la misma talla. Creían en las mismas cosas (en el cinismo de los políticos, por ejemplo). Pero el computador ("la celestina electrónica", le decían) pensaba otra cosa: 0,33 fue su dictamen, muy lejos del puntaje requerido de 0,76. Informados del resultado, abandonaron la notaría en silencio. Descorazonados. Incredulos. "Una máquina no puede decidir nuestro destino", dijo R. "No somos la primera pareja que lucha por su amor", dijeron ambos, haciéndose eco, enamorados.

R. supo de un notario dispuesto a "compatibilizar" parejas. Llegó a un acuerdo económico razonable y consiguió así el certificado de compatibilidad: "0,87" decía. A los pocos días se casaron. Felices. Con la complicidad que produce la superación de un obstáculo extraordinario. Vivieron felices por un tiempo. Tuvieron dos hijos. El amor de sus vidas: "Ese sí dura para siempre", decía la senadora. Pero pasado el tiempo comenzaron los problemas. Los silencios. Las evasivas. Las riñas sin sentido. Las agresiones verbales. En fin, el distanciamiento que termina en el odio al otro y a todo lo que quiere o representa.

Después de mucho pensarlo (el fin del amor sí requiere raciocinio) decidieron separarse. "El computador tal vez tenía razón", dijo R. Siguieron hablándose con frecuencia. Terminaron trabajando juntos en una fundación para ayudar a los hijos de divorciados, cada vez más pocos y cada vez más discriminados. "La senadora creó una nueva minoría. Terminó concentrando todo el sufrimiento en unos cuantos niños", dijo J. en una de las reuniones de la fundación. "Seguimos pensando igual", dijo R. con una sonrisa cómplice. "La incompatibilidad es en últimas más llevadera que el amor", pensaron los dos. Sin decirlo. ■

*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 10-50 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: canjeydonacionbi-  
blioteca@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.

# LA INVENCIÓN DE LO GLOBAL

¿QUÉ TANTO HA CAMBIADO EL tamaño del mundo desde que por primera vez un grupo de humanos le dio la vuelta en un solo viaje? Cuando la tripulación del barco Victoria llegó al puerto de Sanlúcar de Barrameda el 6 de septiembre de 1522, estaban a dos semanas exactas de cumplir tres años de viaje. Solo 18 de los 237 tripulantes originales venían en el barco; la mayoría había muerto en batallas, en naufragios o por enfermedad, y algunos habían sido abandonados en otros puertos, pues el Victoria era el único barco sobreviviente de una flotilla de cinco. Hasta el comandante original, Fernando de Magallanes, había perecido peleando contra los indígenas filipinos, por lo que lo reemplazó Juan Sebastián Elcano. Sin embargo, fue quizá gracias a ese infortunio que se completó la primera vuelta al globo, pues la intención de Magallanes era solo la de hallar otro camino hacia las “islas de las especias” que pasara por el extremo sur de América en lugar del de África, y fue Elcano quien, viendo el estado lamentable de la flotilla tras la muerte de Magallanes, decidió regresar a España navegando hacia el oeste en lugar de intentar regresar por el Pacífico, con lo que el Victoria se convirtió en la primera nave en circunnavegar el globo.

Hoy la velocidad es otra. Los poseedores actuales del récord de circunnavegación aérea son Riccardo Mortara, Gabriel Mortara y Flavien Guderzo, quienes en marzo de 2010 completaron los 36.770 kilómetros de circunnavegación del globo en 57 horas y 54 minutos. Atravesar, entonces, ese hogar común llamado Tierra ha pasado de tomarnos casi tres años a menos de dos días y medio. De hecho, si salimos del planeta y dejamos que sea la propia rotación de la Tierra la que se encargue de la mayor parte del trabajo,



ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

podemos completar una órbita en hora y media, por lo que los habitantes de la Estación Espacial Internacional “repiten” la hazaña del Victoria más de 15 veces cada día. Y si incluimos en la comparación objetos sin tripulación, el tiempo disminuye aún más. Un misil balístico intercontinental, gracias a su velocidad de siete kilómetros por segundo (casi cinco veces más veloz que la bala más rápida), puede llevar la destrucción nuclear al lado opuesto del planeta en poco más de media hora.

Sin embargo, la pregunta con la que se inició este artículo es capciosa, pues se preguntaba por el tamaño de la Tierra, no por el tiempo que demorábamos en darle la vuelta. Y aunque según algunos estudios la Tierra está cambiando de forma y se está volviendo cada vez más esférica (entre otras razones por los cambios en la gravedad que ocasiona el derretimiento de los polos), su tamaño se ha mantenido relativamente estable. Así que lo que ha cambiado en estos cinco siglos no es el tamaño de la Tierra, sino nuestra percepción de ese tamaño. Tal como el cuerpo del ser humano tampoco ha cambiado mucho de tamaño en ese tiempo, ni tiene necesidades distintas para mantenerse vivo, pero sí ha cambiado nuestra percepción de qué constituye una “necesidad”, pues nuestras expectativas ahora incluyen las comodidades que proporciona la tecnología contemporánea, desde electricidad y acueductos hasta internet.

Esto viene a cuento en relación con una palabra cada vez más en uso, “globalización”, tan común hoy que resulta raro pensar que realmente es un neologismo. El profesor Nayan Chanda se tomó el trabajo de averiguar en su libro *Bound Together* cuántos artículos académicos incluían tal término en la base de datos Factiva, que contiene más de ocho mil revistas y periódicos: aunque en el 2001 llegaron a ser más de 57 mil y el promedio anual gira ahora alrededor de los 45 mil, en el año 1981



solo 2 artículos mencionaban el término. Pero vale preguntarse: si ya desde 1522, con Magallanes y Elcano, tenemos evidencias de que vivimos sobre un globo, ya en 1848 Marx y Engels mencionaban el mercado mundial en el manifiesto comunista, y ya tuvimos dos guerras mundiales, ¿qué es entonces la globalización? A pesar de lo popular que se ha vuelto el término, resulta diciente ver que la gran mayoría de las definiciones no pasan de ser vaguedades que no resultan mucho más completas que la definición de la Real Academia de la Lengua. “Globalización: f. Tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales”. Una definición economicista que se queda tan corta como otras como “proceso de compresión creciente del tiempo y el espacio”, “intercomunicación global en tiempo cero”, “fronteras nacionales que se diluyen”, etc. Porque aunque todas ellas describen evidencias de la globalización, ninguna se acerca a la complejidad de su uso, pues se le emplea tanto para explicar el desplazamiento del sector industrial hacia el antiguo Tercer Mundo como para explicar la capacidad de reclutamiento de movimientos violentamente reaccionarios como el Ejército Islámico.

La globalización es hoy un término popular, pero por eso mismo habría que tener mucho cuidado al usarlo. Si la globalización es una percepción, el solo hecho de emplear el término sin cuestionarlo implica repetir y aumentar un adoctrinamiento sobre cuál es la “realidad” del mundo contemporáneo. Porque existe una enorme distancia entre saber que los humanos compartimos el mismo mundo (algo que ya sabíamos cuando aún creíamos que la Tierra era plana) y creer que vivimos en una sociedad global, pues no para todo el mundo la globalización es igualmente “real”. Para verlo, se puede observar la diferencia en el acceso a las consecuencias del lado más amable de la globalización, que se pueden dividir entre las que son concretas y pueden experimentarse en carne propia (generalmente relacionadas con el consumo, como el acceso a una variedad de productos foráneos, poder viajar más rápidamente, etc.), y las que son virtuales (generalmente relacionadas con la comunicación, como poder hablar a distancia en tiempo cero, acceder a información de cualquier lugar del mundo, etc.). Pero cuál tipo de experiencia predomina depende de factores mucho más “tradicionales”, como la nacionalidad o la clase social.

¿Y es que cómo puede ser la percepción de la globalización igual para los ciudadanos de Norteamérica o Europa occidental que pueden viajar a más de 170 países sin visa, que para un afgano que puede viajar a solo

28 países, entre los que predominan los más pobres de la Tierra? Y eso para no hablar de la vivencia de la globalización que tiene un refugiado, para quien están cerradas todas las fronteras, o un ciudadano pobre de un país rico, a quien le da lo mismo poder viajar o no sin tramitar una visa, pues no tiene dinero para hacerlo y su única vivencia concreta de la globalización será la de ver que su antiguo empleo ha sido llevado a otro lugar del mundo. La noción de una “aldea global” predica entonces una igualdad *virtual* de todos los seres humanos del planeta, a la vez que justifica los privilegios *reales* de quienes son “más iguales”, e impone controles cada vez mayores sobre quienes no lo son tanto.

Hay razones entonces para no ver al término “globalización” como algo inocuo, pues no solo es básicamente una percepción, sino que pasó de ser apenas un término académico más bien vago a funcionar como un artefacto doctrinal que estimula a aceptar con resignación el estado del mundo. No se trata solo de lo obvio, de que en nombre de lo global nos acostumbremos a lo transnacional (y por tanto a hechos como el dominio de los productos extranjeros en los supermercados nacionales, que estos últimos sean a su vez propiedad de grupos transnacionales, o que la mayoría de los lectores colombianos solo conozca autores nacionales y latinoamericanos que hayan recibido previamente la bendición del público y los medios españoles o norteamericanos). Va más allá. Tan lejos, que la imposición de una idea sin contexto de “lo global” disminuye el poder de la mayor arma de la democracia: nuestro voto como ciudadanos de una nación. Los resultados del referendo de 2015 en Grecia son apenas otra muestra más de hasta qué punto hoy el voto es un acto pírrico. Hoy un presidente no puede aspirar a ser un estadista; lo más que puede esperar es ser un buen gerente que sea capaz de generar un beneficio en medio de las fuerzas del mercado transnacional. Así, la supuesta universalidad de la globalización no implica nada parecido a una igualdad de los seres humanos por vivir en un mismo planeta. Por el contrario, se vuelve una repotenciación de las inequidades que ya existían, pues estas ahora pueden justificarse sobre un discurso inabarcable, ya que al difuminar las causas en lo “global” y hacerlas así ubicuas, estas se llevan más allá de donde cualquier ciudadano podría tener una posibilidad de incidir en ellas, con lo que se estimula la sensación de que todo acto de resistencia es fútil. Y en este sentido, el primer acto de resistencia es, precisamente, hacer conciencia de las grietas, para evidenciar así qué tan poco global es la noción de lo global. ■

## DEJAR DE FIGURAR

**S**OMALIA ES DE LOS POCOS países que, estando en la zona ecuatorial, es seco. Está ubicado en lo que llaman el “Cuerno de África”, que en términos de clima es una prolongación del gran desierto del Sahara en su transición a las praderas de arbustos espinosos. Lluve, sí, pero en una medida que, de faltar unos milímetros de agua, la sequía precede sin contemplación a la hambruna. Pareciera que fuera preferible el desierto sin atenuantes ni sorpresas. Somalia es tan agreste, que al finalizar la Segunda Guerra Mundial la ONU, en una decisión inédita, se la devolvió a Italia, su antigua colonizadora. Y entre Italia e Inglaterra se la retornaron más temprano que tarde a los somalíes, sin necesidad de que estos pelearan por sacar al invasor. Dicen que los locales, al no haber tenido que luchar por su independencia, dejaron de crear un sentimiento de unión entre ellos, necesario para formar un país.

Sin embargo, Somalia es uno de esos territorios en los que, sin haber nada, ha pasado veinticinco años no ha dejado de figurar en los medios internacionales, e incluso en libros y hasta en películas de Hollywood. A principios de los años noventa Estados Unidos intentó llevar a cabo una misión antiterrorista en pleno Mogadiscio, y desde tierra les tumbaron uno de sus helicópteros. A los soldados los arrastraron sin vida por las calles de la capital en ruinas ante las cámaras de CNN. La impresión de semejante ritual de guerra espantó a las fuerzas

Somalia es uno de esos territorios en los que, sin haber nada, ha pasado de todo.



IGNACIO PIEDRAHÍTA

norteamericanas. De esa experiencia salió el libro *Black Hawk Down* (1999) y luego la película del mismo nombre, dirigida por Ridley Scott y protagonizada por Ewan McGregor y Sam Shepard.

Otro momento en el que Somalia alcanzó pantalla en las agencias noticiosas fue con los piratas del océano. Con la costa del país ubicada justo en el cruce de líneas de los grandes tanqueros que entran y salen del mar Rojo y que se dirigen al golfo Pérsico, encontraron estos bucaneros modernos una oportunidad de oro. Empezaron atacando cerca de la playa y terminaron haciéndolo a casi tres mil kilómetros en el océano Índico. Su sistema de acercarse a los gigantescos buques cargueros y secuestrar su tripulación a la espera de un rescate motivó no solo preocupación sino además películas. La más reciente fue *Capitán Phillips* (2013), del director Paul Greengrass y protagonizada por Tom Hanks, en la que, si bien el héroe es el mencionado capitán, la cruda realidad de Somalia se deja al descubierto.

En esta última cinta se observa la estereotipada figura del somalí, flaco y de rostro esquelético, de pómulos chupados por el hambre. No solo la guerra interna y la férrea implantación de la ley islámica por parte de Al Shabab son las responsables de los miles de desplazados dentro y fuera del país. Es una combinación de los factores políticos con la sequía y la hambruna. Pueblos enteros se mueven por el desierto buscando agua y un poco de comida para sus vacadas, acosados por la violencia.


Para paliar el hambre y la zozobra en el exilio, dentro o fuera del país, los somalíes consumen la planta de khat. El también llamado Té de Abisinia equivale a la coca andina en el ritual y en sus efectos. Los tallos frescos se mastican sin tragarlos y se escupe el bagazo, y sus jugos

espantan el sueño, el hambre y endulzan el ambiente para la conversación. Dicen que al comensal no solo se le suelta la lengua sino que lo inunda una suave euforia. Puesto que la planta debe masticarse en los primeros días después de la recolección, su consumo se mantenía circunscrito a la región, hasta que el avión permitió llevarla a cualquier parte del mundo donde hubiera somalíes migrantes. En casas dedicadas a su consumo, frecuentadas únicamente por hombres, estos rumiaban las turbulencias de su patria lejana, hasta que Gran Bretaña dio el paso en el 2014 hacia su prohibición. Así, Somalia y su nueva “droga” lograron otro titular de prensa.

Con los vecinos, Somalia no ha podido tener relaciones tranquilas. Etiopía la invadió en 2006 y consiguió tumbar al gobierno islámico. Kenia hizo lo propio en 2011, aunque con resultados adversos: los extremistas aprendieron la lección y los enfrentaron en una guerra de guerrillas que los hizo recular. Esto aumentó el desespero de este último vecino, pues veía crecer día a día el campo de refugiados somalíes de Dadaab en su territorio. Dadaab es tan grande que, de ser ciudad keniana, sería la tercera en número de habitantes del país.

Como consecuencia de estas invasiones, Al Shabab les declaró la guerra santa a ambos países. De ahí los

atentados de los últimos años en la capital etíope de Adis Abeba, y en Nairobi y la ciudad universitaria de Garissa en Kenia. La masacre de los estudiantes colmó la paciencia de Kenia, que asegura que los extremistas utilizan el campo de Dadaab para planear sus atentados. Le exigió a la ONU el regreso urgente de los refugiados somalíes a su país y comenzó a trazar la maqueta de un muro entre los dos Estados. Es lo último que se ha sabido de Somalia, que por el sur va a quedar separado del vecino por una muralla.

Pese a todo, Somalia tiene hoy un poder débil pero en la ruta de la democracia, mientras que los grupos extremistas islámicos están relegados al interior del país por fuerzas multinacionales de la Unión Africana. Mientras tanto, los clanes regionales parecen dispuestos a reunirse en un solo Estado federado. Se espera que a finales del 2015 hayan regresado diez mil refugiados y que así vaya menguando la urgencia del muro. Es quizá el momento de tránsito de un país hacia la tediosa vida en paz, que no hace historia hacia afuera sino hacia adentro. Para Somalia es tal vez el momento de ausentarse de los noticieros internacionales, y de que lo que allí ocurre en términos de barbarie deje de inspirar libros y películas. 



La *Revista Universidad de Antioquia*, nosotros sus amigos, nos congratulamos y felicitamos a Ana Cristina Restrepo por el Premio Simón Bolívar de Periodismo, concedido por su entrevista al Dr. Carlos Gaviria Díaz, aparecida en nuestra publicación No. 316. Ana es colaboradora permanente de la *Revista Universidad de Antioquia* desde hace ya varios años.

## SOBRE UNA ESPECIE CASI EXTINTA



ÁNGEL CASTAÑO GUZMÁN

**D**E LOS LUGARES COMUNES DE la industria académica literaria, quizá uno de los más socorridos sea el de señalar la publicación de *Yo acuso* de Émile Zola, en *L'Aurore*, el 13 de enero de 1898, como el momento en el cual surgió el intelectual moderno. Minucias aparte, la lectura de la carta abierta del autor de *Nana*, dirigida al presidente de la república francesa, brinda pistas significativas de la naturaleza y la suerte de una figura central en las democracias occidentales durante los últimos ciento veinte años. Zola estaba en Italia —de donde era oriundo su padre, dato utilizado en su contra una vez se desató la cacería judicial que lo llevaría al destierro— en los principios del *Affaire Dreyfus*. Luego de regresar a Francia siguió los avances

Si nos tomamos la molestia de ir más allá del estereotipo, vemos que [el intelectual] ni es el más inteligente del colectivo social ni un infalible oráculo. Notables intelectuales han cedido al canto de sirena de las ideologías.

del caso en los informes de la prensa. Un elemento lo atrajo, y en este detalle hace hincapié: el tinglado, el artificio de un proceso judicial digno de una novela. Su primer artículo sobre el tema data de finales de 1897, en otras palabras, tres años después de ocurridos los acontecimientos. El poeta y ensayista mexicano Gabriel Zaid formula una pregunta útil para dilucidar los motivos no solo de Zola sino del resto de intelectuales: “¿A título de qué se metía el famoso novelista contra las autoridades militares que habían declarado traidor al capitán (de origen judío) Alfred Dreyfus?” (*Los intelectuales*, Vuelta, 1998). Detengámonos

un instante en el texto: *Yo acuso* es un detallado recuento de los hechos, contado sin ocultar un instante la certeza de la inocencia del reo. No se trata de un escrito de ínfulas abstractas o teóricas: Zola clama por la inmediata libertad de Dreyfus y el pronto castigo de sus verdugos. Tampoco se escabulle por las ramas: condena en el tribunal de la opinión pública a quienes considera responsables del delito, encabezados por el coronel Du Paty de Clam. El alegato de Zola, de entrada, nos entrega dos certezas del intelectual: sus afanes, contrarios a los del filósofo y del académico, se inscriben en el campo del aquí y el ahora. Ante las penas de un hombre pudriéndose injustamente en la cárcel no caben las medias tintas o los tiros al aire. El segundo elemento subrayable es la creación de una audiencia. Si bien se trata de una misiva dirigida en concreto al presidente francés, el destinatario real es la ciudadanía, la gente de la calle, los lectores del periódico. Así, la página del diario reemplaza al púlpito, a los estrados y al ágora como espacio de debate de ideas y, en consecuencia, se erige como centro de la vida democrática.

Volvamos a la duda de Zaid: ¿qué llevó a Zola a meterse en semejante berenjena? No era judío, ni experto en temas militares, ni tampoco abogado. Entonces, ¿de dónde viene su interés en un asunto de dimensiones tales que lo llevaron al exilio y, según algunas investigaciones recientes, a la muerte? La respuesta la da él mismo en varios pasajes de *Yo acuso*: la ira ante la injusticia. En ocasiones dice estar dispuesto a gritar hasta la victoria de la justicia sobre las estrategias sembradas por la malevolencia de los hombres. Dicha actitud permite encontrar otra línea de la fisonomía del intelectual: amén de ir en contracorriente de la muchedumbre, la serena rabia ante la arbitrariedad es su motor de combustión.

Si tomamos a Zola como piedra de toque, aquel nunca se vuelve portavoz de nadie: ni de los pobres ni de los ricos ni de los marxistas ni de los capitalistas. Puede, por supuesto, coincidir con ellos en tramos del camino, pero jamás limita su conciencia a los dictados de cualquier catecismo. Eso lo convierte —la imagen la emplea Edward Said— en una especie de francotirador solitario, un alérgico al placentero pensamiento corporativista. Said, en *Representaciones del intelectual* —volumen compilatorio de las conferencias impartidas por el palestino en 1993 en el ciclo de las Reith Lectures, de la BBC—, llama pensamiento corporativista al discurso propalado por los gobernantes con la complicidad de la trínca instalada en el mundo de las noticias y de la academia. Desviarse un centímetro de las rutas trazadas por el statu quo le acarrea al infractor avalanchas de tomates y epítetos. La incursión del intelectual en los escenarios de la refriega diaria, su empeño en pensar más allá de las fronteras de lo bien visto, le acarrearán problemas mayúsculos: los laureles no suelen ser el pago por sus combates y luchas. Incluso, de ser estos ofrecidos por el establecimiento y aceptados por el individuo, se truecan en un lastre, en una sutil mordaza. De ahí la sentencia de Alberto Aguirre, tal vez un pelín exagerada pero no por eso menos lúcida: el intelectual del poder no debe recibir ni agua. Apátrida, contestatario e iconoclasta, se asemeja más a Diógenes el perro que a Aristóteles. Le calza mejor la palabra conjurado y no la de lamesuelas. Conserva a toda costa su feroz individualidad.

En términos generales, calificar a alguien de intelectual, ponerle esa flor en la solapa, se considera un elogio. De esa manera se pretende ensalzar la agudeza de su inteligencia, la nitidez de su examen, la finura argumentativa. No obstante, si nos tomamos la molestia de ir más allá del estereotipo, vemos que ni es el más inteligente del colectivo social ni un infalible oráculo. Notables intelectuales han cedido al canto de sirena de las ideologías: Sartre decidió prestarle su prestigio al régimen soviético, a pesar de los testimonios de las purgas estalinistas. O de los hombres fuertes: de sobra conocemos la ambivalencia de Cortázar y el silencio de García Márquez ante los procesos de Heberto Padilla y los disidentes cubanos. O del facilismo: Bertrand Russell en las cuestiones políticas no replicaba el rigor de sus textos filosóficos y matemáticos. Tales han sido el descuido y las actitudes censurables de los intelectuales, que el periodista e historiador Paul Johnson, en un divertidísimo libro, se encarga de sacarles los trapos al sol y resaltar con inclemencia sus defectos, tanto personales



# 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

como conceptuales. Compuesto de deliciosos perfiles —eruditos y cargados de mala leche— *Intelectuales*, de Johnson, explora el lado oculto de figuras importantes de las letras occidentales. Gracias a él sabemos, por ejemplo, de la práctica desalmada de Rousseau de dejar a sus hijos —cinco en total— en las puertas de los orfanatos. Del angelical Shelley nos enteramos de su destreza en el sutil arte de sablear al prójimo. La probidad investigativa de Marx es sentada en el banquillo y la de Engels, vapuleada. La lectura de esas biografías deja el sabor del hecho no consumado: el intelectual ejemplar no existe, es un proyecto, pues mantenerse siempre alerta, actuar al pie de la letra de las convicciones, es una tarea de una complejidad superior a las encargadas a Heracles. Johnson esgrime una idea distinta del intelectual: lo emparenta con los charlatanes y los sacerdotes. Propone una genealogía diferente a la convencional, en la cual son Voltaire y Rousseau, y no Zola, los puntos de partida del escritor público.

Un escritor puede ser o no un intelectual. El artista —parafraseando la propuesta de Max Bense— acrecienta el ser. El intelectual necesariamente escribe pero no se detiene en las ambiciones estéticas: procura, ante todo, comunicarse. Hay nombres y obras que condensan lo mejor de ambos roles: si Zola es la luminaria del siglo XIX, George Orwell y Albert Camus lo son del siglo XX. El inglés y el argelino llevaron hasta las últimas consecuencias su respeto a la independencia y la autonomía. Novelistas estupendos, fueron al tiempo intelectuales desprovistos de las tradicionales ataduras de la ideología, asumiendo la definición que de ella hizo Jean Françoise Revel al llamarla la triple dispensa: en lo ético, lo intelectual y lo político libra al individuo de los riesgos del librepensamiento, adormece el sentido crítico y se constituye en una lógica multiusos.

Hasta aquí se ha trazado el boceto más o menos ideal del intelectual, el ojalá de un actor antaño importante en la agenda de debate social pero hoy en franca retirada, en vertiginosa caída. Entre las muchas causas de su inclusión en el libro rojo de los oficios demodés, dos se llevan las palmas. La primera y unos pocos bemoles: la academia universitaria, desde la década del cincuenta, recibió en sus aulas a los intelectuales, les ofreció la estabilidad económica que el periodismo no les podía dar a todos. Con el paso de los calendarios, y en virtud de la radical exigencia del conocimiento especializado, el intelectual cedió su sitio al académico puro y duro. Igual le sucedió al naturalista: el individuo diestro en el dibujo, la cartografía, la matemática, la zoología y la escritura

desapareció para darle paso al biólogo, al químico y al físico. Si a lo anterior se suma la transformación de la universidad en el espejo deformado de la comunidad en la cual está insertada, encontramos un hábitat hostil para nuestro espécimen. La pretensión de dominar un tema —o dar la imagen, no importa si la realidad es otra— y la réplica en la alma máter de las marrullerías de la vida comunitaria —amiguismo, carruseles de publicaciones, el uso de la burocracia como moneda de cambio— hicieron inviable la presencia del intelectual en el ambiente universitario. Los sobrevivientes batallan con el viento en contra. La virtualidad —las redes sociales y los *mass media*— es el segundo porqué del paulatino final del intelectual: en ella el rebuzno de un burro recibe mayor cantidad de *likes* o es compartido por un número superior de personas que los pensamientos de un gran profesor —la web se encargó de conducir a la hipérbole los versos de Santos Discépolo—. Umberto Eco, con la virulencia propia de la vejez, quebró lanzas contra las aparentes ventajas democráticas del internet. Antes lo había hecho Sartori al presagiar lo ya comprobable: la gente lo usa para interactuar, no para acceder a mejor información. Siguiendo esa senda, no es descabellado afirmar que el internet no es el sustituto de la biblioteca sino un sucedáneo de pasmosa eficacia del centro comercial. Basta darle una mirada al contenido del grueso de lo publicitado en Facebook o Twitter para caer en la cuenta de que no son la inteligencia ni el debate las notas predominantes, sino la ñoñería de la mayoría de ciudadanos instruida en un sistema educativo deficiente. El intelectual, en estas arenas, se desdibuja ante la vocinglería de los profesionales de la carreta.

A lo mejor asistimos al ocaso del intelectual en la línea de Zola y al surgimiento del Youtuber. Lo lamentado, pero no puedo evitar la tristeza al decirlo, seguro es la nostalgia de saber, como Yeats, que este no es país para viejos. **U**

La *Revista Universidad de Antioquia* se congratula y felicita a **Carlos Arturo Fernández**, miembro del comité editorial, profesor, traductor, crítico e historiador del arte, por el premio "**Vida y obra a la creación, gestión y formación en arte y cultura**", concedido por la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín.

Especial

Fotografía Penguin Random House

# Pablo Montoya

XIX PREMIO INTERNACIONAL  
DE NOVELA RÓMULO GALLEGOS



# Shostakovich militar

PABLO MONTOYA

Los grandes compositores han sido poco propensos a las fotografías marciales. Aunque en tiempos de caos colectivo, durante los cuales se cree que las guerras son ritos votivos y los hombres empiezan a matarse bajo excusas nacionalistas, quienes creen estar bajo la sombra de la pacífica Cecilia terminan más temprano que tarde seducidos por las charreteras. Hay unas fotografías de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena. Es la Primera Guerra Mundial y los músicos también han decidido seguir el llamado de los clarines. A Arnold Schoenberg se le ve sonriente y crédulo, regordete y medio calvo, dispuesto a tocar en cualquier banda de artilleros. Alban Berg, grande, largo y elegante, se siente jactancioso de poder tomar las armas. No sabe que solo un mes de preparación castrense le bastará para sucumbir ante un colapso físico y ser enviado a una oficina donde un superior le amargará la vida hasta el fin de la contienda. Y Anton Webern, mejor dicho su cabeza, no cabe en el casco que se le asigna y su mirada es tan estrábica que pocos confiarían en su puntería en caso de que tuviese que disparar contra el enemigo.



Con todo, es la imagen de Dimitri Shostakovich, con su atuendo de bombero soviético, la que resuelve cualquier duda frente al maridaje entre música y milicia. La fotografía es de 1941. Su fondo histórico, Leningrado y el sitio de muchísimos días que hicieron los nazis a la ciudad comunista. El de la imagen, quiero decir lo que podría haber detrás, es como una fortificación típica de las películas de Eisenstein. Se piensa, en primera instancia, en un montaje. El diseño geométrico, los vértices y las líneas de fuga son toda una representación estética del más acendrado realismo socialista. La vacuidad del cielo es suficiente para imaginar vertederos de sangre copiosos más allá de la garita. Ese campo de batalla en donde el soldado del primer plano hubiera querido estar para sacrificar su vida por la libertad. Pero no es bueno especular demasiado y lo mejor es inclinarse a decir que Shostakovich está simplemente posando en la terraza del conservatorio de Leningrado donde, a la sazón, realizaba labores pedagógicas. Es factible hablar también de una segunda ilusión de la imagen. Me refiero a la que tiene que ver con el traje en sí mismo. El compositor era de contextura chamiza. De hecho, ese fue uno de los motivos que alegaron las autoridades estalinistas para no enrolarlo en aquellas trincheras enloquecidas. Y me pregunto si no hay un nuevo montaje en la fotografía. Pues todo resulta tan chocarrero en este artista heroico. Las

mangas desmesuradas. El casco arduo de cuadrar con los anteojos. Esos correones que se ven tan gastados como casi toda la vestimentaria propia del comunismo del siglo xx. Y, por último, el botón solitario que, en suma, es lo más cercano al compositor. Lo que podría definir con mayor profundidad el drama del creador frente al régimen totalitario.

Pero la fotografía es real. Shostakovich estuvo en ese sitio, uno de los más feroces que ha habido en la historia de las guerras. Fueron más de novecientos días de asedio y murieron cerca de un millón quinientas mil personas. Y Shostakovich estaba allí porque Leningrado era su ciudad natal y él enseñaba en el conservatorio. Y para dar testimonio de esta permanencia, escribió la sinfonía N.º 7, llamada *Leningrado*. He escuchado esa obra muchas veces. En salas de concierto, en audífonos durante mis viajes, en la televisión, y en los estudios, los apartamentos o casas de Europa y América donde he vivido. Y siempre he tenido la impresión de que esa sinfonía es uno de los momentos más estremecedores de la música del siglo xx. No exagero si digo que ella, tan monumental como irrisoria, insoportablemente marcial y necesariamente individualista, es un reflejo no solo de la Unión Soviética, sino de Rusia, de toda Europa, del mundo entero. Y siempre se me hace difícil creer que el hombre frágil, de gesto tímido, miope hasta no más poder, haya

podido ser el autor de semejante obra. Pero sin duda estoy equivocado porque quienes conocieron a Shostakovich, particularmente Zoshchenko, uno de sus grandes amigos, lo describían así:

Parece delicado, retraído, un niño infinitamente directo y puro. Y esto es verdad, pero también era otra cosa. Era duro, ácido, extremadamente inteligente, fuerte quizá, despótico, y no del todo bondadoso. En él hay grandes contradicciones. Una cualidad anula la otra. Es el conflicto en el más alto grado. Es casi una catástrofe.

Pero vayamos por partes. Cuando digo “reflejo”, ¿de qué diablos estoy hablando? En primer lugar, es necesario decir que, justamente, estoy refiriéndome a diablos, o mejor dicho, a endemoniados del nihilismo, a poseídos frenéticos por la salvadora idea de la revolución. A esos de los que habló Dostoievski en su novela en la que ya se anticipa claramente la justificación de los crímenes que cometerán los fascismos, tanto de derecha como de izquierda, del siglo xx. Primero está Stalin, el que resiste la invasión. Y segundo, Hitler, quien invade. Y entre ambos leviatanes militares, ¿dónde situar al compositor que quiso poner el pecho como cualquier soldado raso por la libertad? La respuesta no es tan fácil como se cree. Aventuremos a decir que Shostakovich está en el medio de ellos. Pero esto es polémico plantearlo. Si fuera así, se lo hubieran devorado en un pestañazo. El compositor, al menos en ese período, está del lado de Stalin y contra Hitler por razones de nacionalidad y de ideología. Aunque la relación entre música y comunismo es de las cosas más turbias que existen. Y Shostakovich, nuevamente, es el mejor ejemplo.

Todo inicia con el júbilo que provoca la utopía del proletariado. Shostakovich se impregna de ese entusiasmo y muchos son los testimonios que hablan de un joven compositor arrebatado con la nueva revolución que proponía la felicidad colectiva.

Su aprobación lo llevará a componer la segunda y la tercera sinfonías, que titula respectivamente *Octubre* y *Primero de mayo*. Compondrá, igualmente, música para películas que muestran el tamaño estruendoso y cursi de esos abrazos obreros vigilados por un partido y un dictador ubicuos. Y valga la pena decir que fue gracias a esta música, que no es la mejor del compositor ruso por supuesto, que este se salvó de una orden que lo enviara al gulag o lo mandara a fusilar. Pero el asunto comenzó a volverse sospechoso para las autoridades estéticas del comunismo con la ópera *La nariz* que Shostakovich compuso basado en el cuento de Gogol y que estrenó en junio de 1929. Ironía literaria sobre música extravagante que disparó la alarma de la censura del realismo socialista. De hecho, *La nariz* desaparecería de los escenarios soviéticos hasta que volvió a tocarse en 1974. Y el entorno del músico se convirtió en pesadilla cuando, en 1936, se produjo el estreno de *Lady Macbeth* que, en rigor, es una ópera en donde se justifica la muerte del tirano. Esta vez Stalin escribió en el *Pravda* el célebre artículo “Un galimatías musical”, en el que el dictador reprobaba la obra por considerarla burguesa, antipopular, formalista y ponía en vilo la vida de Shostakovich y la de los suyos. La muerte tejió una mortaja que iba cubriendo a uno y a otros y dejaba inexplicablemente vivo al músico. Dicen que Stalin protegió a Pasternak de la eliminación cuando dijo que, pese a sus textos peligrosos, el poeta era un habitante del cielo,



¿La música puede encarnar un ideal libertario y heroico? Por supuesto que sí y casos hay muchos para demostrarlo. Pero la *Sinfonía Leningrado* es quizás el más emblemático de todos.

un bienaventurado en la tierra. Quizás algo similar pasó también con Shostakovich, ese hombre que tenía cara de párvulo inofensivo. En todo caso, desde esta década, la de las grandes purgas estalinistas, al compositor le quedó la manía de llevarse la mano crispada a la boca cada vez que escuchaba el relato de las detenciones y las desapariciones. Le quedó la impresión de que en cualquier momento él podría ser el próximo. Le quedó, incluso, esa especie de gesto dramático que hacía su rostro cuando escuchaba la interpretación de sus propias obras. Esas obras que oímos con el alma en vilo porque sentimos que se trata de la confesión de un individuo que siente que va a ser devorado por el monstruo del totalitarismo. Y es que Shostakovich, como pocos en su época, gozó de una resistencia heroica ante el acoso de la represión y la muerte. Otros compositores, ante la amenaza del régimen, terminaron en el alcoholismo y la locura. Pero aquel, como dice Alex Ross, tuvo “capacidad para preservar su yo musical bajo una presión potencialmente aniquiladora”.

Las circunstancias mejoraron cuando se estrenó la Quinta sinfonía, que reconcilió a Shostakovich con Stalin y el Partido Comunista. Esta vez la obra satisfizo a todos, incluido al público, que la aplaudió interminablemente en su estreno. Shostakovich había concluido que para salvarse tenía que jugar a disfrazarse, y aceptó que la sinfonía no se llamara simplemente Sinfonía N.º 5 en re menor, opus 47, sino que llevara un título impuesto: “Respuesta

de un artista soviético a unas críticas justas”. Estas críticas, las que había formulado Stalin en el *Pravda*, tenían así una respuesta ejemplar en el marco de las retractaciones humillantes de las que está atravesada la historia del arte comunista del siglo xx. El mismo compositor escribió:

Si he conseguido realmente encarnar en imágenes musicales todo lo que he pensado y sentido desde los artículos críticos en *Pravda*, si el oyente exigente detecta en mi música un giro hacia una mayor claridad y sencillez, me sentiré satisfecho.

Luego estalló la guerra. El ejército nazi invadió a la Unión Soviética. Una de las ciudades elegidas fue Leningrado, la antes llamada San Petersburgo. La sinfonía N.º 7 empezó a componerse allí, y es posible que, si fuera por Shostakovich, se hubiera terminado en medio de los bombardeos. Pero el compositor y su familia fueron evacuados a Kuibishev. Cuando se supo que la obra estaba terminada, se estrenó allí mismo en marzo de 1942. La historia de cómo las partituras de la sinfonía N.º 7 viajan a través de un servicio de espionaje internacional que recorre medio mundo hasta llegar a manos de Toscanini, quien se encargará de estrenarla en Nueva York, merecería tal vez el espacio de una novela policíaca. Digamos, por ahora, que la partitura se pasó a microfilm, se introdujo en una lata de aluminio, voló a Teherán en un sistema de pequeños aviones en relevo, y luego llegó a Nueva York

en barco donde se estrenó el 19 de julio de 1942. Y, entronizada como el símbolo de la causa aliada en Estados Unidos, y su compositor con uniforme de bombero convertido en el modelo del valor en la portada de la revista *Times*, la sinfonía logró interpretarse en Leningrado el 19 de agosto de 1942.

Lo que ocurrió en esa ciudad sitiada, en donde la gente ya se había comido sus perros y sus gatos, los cordones y las suelas de sus zapatos, en donde no había luz, ni agua, ni servicios de alcantarillado, ni calefacción durante el crudo invierno, y en donde hubo frecuentes actos de canibalismo, es uno de los episodios más conmovedores de la historia de la música. ¿La música puede encarnar un ideal libertario y heroico? Por supuesto que sí y casos hay muchos para demostrarlo. Pero la *Sinfonía Leningrado* es quizás el más emblemático de todos. Pero la pregunta habría que formularla de otro modo: ¿la música puede fortalecer la resistencia y hacer olvidar a los intérpretes y a los oyentes de que se tiene hambre y se está débil en extremo? La respuesta es también afirmativa. La obra se tocó, y su director, Eliasberg, apenas podía tenerse en pie. La orquesta se veía diezmada. Muchos de los violines habían muerto y los otros

intérpretes estaban enfermos. Una orden mandó a enrollar músicos en las trincheras y en los frentes de combate para fortalecer la orquesta. Los músicos tenían que ensayar y además cumplir, en las horas de descanso, con sus compromisos habituales. Muchos de ellos terminaban de ensayar e iban a arrojar muertos en las fosas comunes. Antes de llegar la fecha del estreno, tres intérpretes murieron de hambre. Los instrumentos estaban averiados. Era ciertamente una orquesta de fantasmas que bajaban los hombros y se asustaban con el estallido de los cañones. Los nazis, que se habían enterado de que una sinfonía, que clamaba por la resistencia en medio de las calamidades, iba a ser tocada en un teatro, arreciaron los ataques para desmoralizar a los delirantes que iban a tocarla y a esos otros más delirantes aún que deseaban escucharla. Pero el ejército rojo lanzó un enorme bombardeo sobre las tropas invasoras para garantizar la ejecución de la sinfonía. Y, para aplastar la moral alemana, decidieron poner altoparlantes en todas partes para que esa tierra agobiada y poblada de muertos y de agonizantes pudiera escuchar. Sí, la música a veces prevalece sobre la materia. Es un soplo, una ilusión, un territorio propio del ensueño y la pesadilla, pero tiene la capacidad de sostener un cosmos, de justificar una época y capturar de ella todos sus atributos y sus desdichas, de hacer olvidar que se tienen intestinos y necesitamos comer y beber para poder estar y ser. Cuando empezó a sonar la sinfonía, el primer movimiento que empieza como si alguien estuviera paseando por una ciudad primaveral y luego desemboca en esa melodía simple y boba, sacada de la opereta *La viuda alegre* de Franz Lehár que tanto amaba Hitler, entonada por un soldado nazi y que va agigantándose hasta volverse un estruendo que invade al mundo, entonces al público abarrotado que escuchaba se le olvidó todo. Y todos creyeron, director, músicos y oyentes, que había valido la pena resistir; que era fundamental resistir siempre contra los militares salvajes;



y que con esa música toda vida, con el solo hecho de respirar y conversar y ver el sol y respirar el aire de la noche, así esta estuviera incendiada de obuses, había que apurarla intensamente hasta el final.

Con el triunfo de la Unión Soviética ante los nazis, se esperaba que Shostakovich compusiera una nueva sinfonía para celebrar tal proeza. Si la *Sinfonía Leningrada* era la obra de la resistencia ante el fascismo alemán (luego el compositor diría que su sinfonía no era una denuncia solo de ese fascismo sino también del representado por Stalin), se necesitaba ahora de una sinfonía gloriosa. Shostakovich, que después de la guerra adquirió una amargura incurable y la única manera de expresarla fue a través de su sarcasmo, y al darse cuenta de que la victoria emborrachó hasta el delirio a Stalin, compuso una sinfonía que es, según los estudiosos de la obra de Shostakovich, un lienzo enorme del cataclísmico siglo xx. Nada de heroísmos, ni de magnificencias en esta sinfonía. Tan solo la descripción sonora de un engendro en tonos burlescos y ácidos y desesperantes. “Mi siglo, mi bestia, ¿quién se atreverá a mirar tus pupilas?”, escribe Mandelstam, poeta ultimado por el estalinismo. En la Sinfonía N.º 8, Shostakovich se atrevió a mirar los ojos de su siglo criminal. Y ella, nuevamente, le valió al músico una represalia por parte de Stalin. Shostakovich subió al estrado del Primer Congreso de Compositores de la Unión Soviética, en abril de 1948, y leyó ante un auditorio implacable su *mea culpa* que leído ahora, en su jerga burocrática, es irrisorio. Dice el mismo Shostakovich: “Leí como el miserable más mezquino, como un parásito, como una marioneta, como un muñeco de papel recortable tirado de un hilo”. “Si al menos se hubiera quedado callado, hubiera sido una intrépida proeza”, diría Pasternak ante esta retractación vergonzosa.

Pero Shostakovich volvía a su escritorio, a su piano, y seguía componiendo y su música no cambiaba. Seguía igual: era terriblemente lírica, desesperadamente sardónica,

conmoveramente desoladora. ¿Cómo entender entonces a este músico y su posición frente al poderoso? De los artistas e intelectuales que fueron despreciados y estigmatizados como “enemigos del pueblo”, él fue uno de los pocos que sobrevivió. Sobrevivió a Stalin y ocupó siempre cargos burocráticos y fue mostrado aquí y allá por el régimen como el gran compositor de una utopía. Hoy leemos sus memorias, sus cartas, el testimonio de sus seres queridos, y sabemos que lo que hizo fue un admirable acto de sobrevivencia. Pero, y si vemos a los otros artistas que no se dejaron doblegar y murieron o partieron al exilio, ¿qué pensar de este compositor oficial y sin embargo no tan oficial? De todas formas, ahí está su música y quizás habrá que seguir su petición de escucharla una y otra vez para tratar de entender. ¿Pero qué dice la música, finalmente, en tiempos terribles? ¿Qué nos transmite el asustadizo Shostakovich? Nos consuela y nos espanta. Y eso ya es mucho, porque tal es la esencia de la condición humana y su encarnación en la música. Alex Ross, al referirse a este periodo del siglo xx, que golpeó a compositores rusos tanto como a alemanes, dice: “Las categorías en blanco y negro no tienen sentido en el reino de las sombras de una dictadura. Estos compositores no fueron ni santos ni demonios; fueron actores defectuosos en un escenario inclinado”. Bertolt Brecht escribió algo que cobija a estos personajes: “Hay quienes habitan en la oscuridad, hay quienes habitan en la luz”. Concluye Ross que la mayoría no habitan en ninguna parte y que Shostakovich habla en nombre de todos. ■

---

Pablo Montoya (Colombia)

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Sus libros más recientes son: *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2008), *Sólo una luz de agua, Francisco de Asís y Giotto* (Tragaluz, 2009), *Adiós a los próceres* (Grijalbo, 2010), *Los derrotados* (Sílabo, 2012) y *Tríptico de la infamia* (Random House, 2014), con el cual obtuvo el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2015.



**Demasiado,  
demasiado**

Los últimos días de Kant

Michel Schneider

Los hombres, con frecuencia, y cuando se acerca el reposo final, piden partir. Quieren hacer un largo viaje, ir al extranjero. Pero raros son aquellos que lo logran. En junio de 1803, Immanuel Kant le rogó a su discípulo Wasianski que hicieran juntos una excursión. “No importa, donde usted quiera, con tal de que sea lejos”. Un hermoso día de verano partieron. Mientras subían en el coche, Kant dijo: “¡Ah, la distancia, la distancia! Vayamos lo más lejos posible”. Pero, apenas franquearon las puertas de Königsberg, que el filósofo nunca había abandonado, el viaje le pareció excesivamente largo. Al llegar al final de la excursión, en una colina, sin poder beber el café que les esperaba, Kant ordenó que regresaran y, entre tanto, no paraba de exclamar: “¡Esto nunca terminará!”. Y poco después, de nuevo, se puso a hablar de viajes, de países, de lontananzas.

Narrar los últimos días de Kant, basado como lo hago en las palabras de Marcel Schwob que se apoyan en las de Thomas de Quincey y que, a su vez, surgen de las de Wasianski y otros más, es construir la historia de un cuerpo antes que de un pensamiento. A un extranjero que hubiera conocido las obras de Kant, y no su persona, le habría resultado arduo creer que en este encantador y delicioso camarada habitara el profundo autor de una filosofía trascendental.

Durante decenas de años, el rito había sido el mismo. Cada día, incluso el domingo, destinado al descanso, su sirvienta Lampe entraba en la habitación cinco minutos antes de las cinco de la mañana y decía: “Es hora”. Luego, pasada la inspección de que la más mínima mancha de sudor no hubiese

maculado su pijama, el filósofo se vestía. Como temía detener la circulación de la sangre, jamás llevaba jarreteras. Sin embargo, como le era difícil mantener las medias estiradas sin su ayuda, había inventado para su uso un aparato extremadamente elaborado. En un bolsillo, un poco más pequeño que el de un reloj, y que ocupaba el mismo y exacto lugar encima de cada muslo, había situado un cajetín. Adentro, un resorte de reloj enrollado en espiral y, alrededor de este, una cuerdecilla elástica cuya fuerza era regida por un mecanismo especial. En los dos extremos de esta cuerdecilla estaban atados los ganchos. Estos pasaban a través de una pequeña abertura del cajetín, descendían a lo largo del lado interno y externo del muslo y agarraban los dos arneses, fijados a la parte exterior e interior de cada media. De este modo, como se puede suponer, una maquinaria tan complicada se sometía, como el sistema celeste de Ptolomeo, a ocasionales desarreglos.

Cada día, la mañana se consagraba a la labor filosófica. Cada día, en la cena —de hecho era el almuerzo—, se reunían los comensales cuyo número, incluido el anfitrión, no debía nunca ser inferior al de las Gracias, ni superior al de las Musas. Durante la primera parte de la comida solo se hablaba del tiempo que hacía, y luego se abordaban las cuestiones políticas del día. A Kant le parecía indigno que le contaran relatos a los cuales les faltara la fecha y el origen espacial. Después volvía al trabajo. Le gustaba la noche, la dudosa luz amiga del pensamiento, y miraba, al escribir, la vieja torre de Loebenicht en el crepúsculo. Un día, cuando una hilera de álamos le ocultó la

visibilidad, le rogó al vecino que la cortara, pues sin ver la torre no podía escribir. Cada noche se envolvía en una túnica, de algodón en verano, de lana en otoño, y las dos las utilizaba en invierno. Se acomodaba y se enrollaba en las cobijas a través de una serie de operaciones minuciosamente encadenadas. Luego, vendado como una momia, esperaba al sueño. Tenía problemas para dormir. Repetía las sílabas del nombre de Cicerón. Era melancólico y alucinado, y el signo de su enfermedad consistía en la ingeniosidad exagerada que ponía en no enfermarse.

Odio a lo impreciso, odio a los retrasos, odio a lo imprevisto y a lo incontrolable, Kant pretendía manejar el comercio de los hombres como una cadena de razones. Un amigo se enfermaba y manifestaba una ansiedad llena de agitación, hacía visitas continuas, esperaba con impaciencia la crisis y, a menudo, era incapaz de realizar su habitual trabajo porque su espíritu se estremecía. Pero apenas se le anunciaba la muerte del enfermo, volvía a la calma y a la indiferencia. Esta frialdad cedió en una ocasión: ante la muerte del señor Ehrenboth, hombre joven de hermosa inteligencia y extraordinariamente dotado, y por quien sentía un profundo afecto, Kant sintió un dolor tumultuoso. Pues el amor, como la muerte, no son más que mecánicas que pueden manipularse o compensarse.

1804. Kant está próximo a los ochenta años. La muerte se despierta entonces y le dice al viejo niño insomne, que perdió a su madre a los trece años: “Es hora”. Desde 1789 le había dicho a algunos amigos: “Estoy viejo, débil y he caído en la infancia. Es necesario que me traten como a un niño”. Y he aquí que llega el tiempo en que no hay más tiempo, el tiempo en que los viejos duermen mal porque saben que pronto tendrán todo el tiempo precisamente para dormir. Con la noche vienen las pesadillas. Kant les teme, ya que siempre lo perseguían asesinos, siluetas sin rostro y sin nombre que deseaban llevárselo. Anota en su libreta: “No dejarse llevar por el pánico de las tinieblas”. Y él, que siempre había

ocultado hasta el más mínimo rayo de luna que atravesara la rajadura de un postigo, pide que se le lleve una lámpara a la mesa de noche para domesticar su sueño. Se obró de tal modo que los rayos de luz no cayeran sobre su rostro. Kant, para quien el silencio absoluto era el edredón de las noches, hizo instalar en la habitación de los cuatrocientos cincuenta libros un reloj de repetición cuyo martillo se arrojó para que tan solo le llegara un palpito familiar.

Hacia finales del invierno de 1803, Kant oye melodías, cantos de otro tiempo, venidos de su juventud no para socorrerlo sino para acosarlo. Resonando fuerte en sus oídos, no le causan más que insomnios y dolores. Anota: “Los tres meses del verano son junio, julio y agosto”. Lee cada vez menos. A veces, hunde la nariz en su obra, y la punta de su gorro de noche se prende con la vela. Se quita el gorro, lo mira con sorpresa, lo deposita lentamente en el suelo y lentamente apaga las pavesas con los pies. Reclama continuamente a su sirvienta: “¡Café!, ¡café!”. Se le responde que ya mismo va a llevárselo el café al querido profesor. “Va, dice él, ese es justamente el punto, que siempre se va y nunca surge la alegría de tenerlo”. Un día de diciembre es incapaz de firmar con su nombre los recibos, las notas, las cartas. Los oculistas hablan de la ceguera que lo invade con lentitud. Pero se trataba de otra cosa. No podía acordarse de las letras que conformaban su nombre. Se las repetían, pero para él ya no había representación de las figuras en su imaginación. Pasa las últimas semanas atándose y desatándose su fular veinte veces por minuto, luego se amarra la correa de su bata para desamarrársela enseguida con impaciencia. Desde al alba hasta la noche está ahí, impaciente por no poder actuar, irritándose por haber actuado. Hacer y deshacer, hacer para deshacer. Deshacer para volver a hacer, tal es la ocupación de los moribundos. También la de los vivos, menos visible en quienes no están enmascarados por metas, proyectos e ideales. Una personalidad venida de Berlín ve a Kant silencioso y balbuceante como un





Odio a lo impreciso, odio a los retrasos, odio a lo imprevisto y a lo incontrolable, Kant pretendía manejar el comercio de los hombres como una cadena de razones.

niño, absorbido y sumergido en el letargo, o bien aplastado por imágenes y visiones.

Poco antes de su muerte, el filósofo volvió a usar un poco su lengua y su mano y anotó en la libreta una vieja canción. Ella decía: febrero es el mes en que los hombres cargan el más ligero peso, la menor pena, el menor dolor, la menor cantidad posible de remordimientos, y dura dos o tres días menos. Febrero de 1804 fue todavía más liviano. Doce días solamente pesaron sobre Immanuel Kant. Nueve días antes de su muerte murmuró algo y parecía que quisiera que le ayudaran a terminar su frase. La palabra Puesto vuelve a menudo. El doctor que lo asiste piensa que habla de relevos, de caballos, de paradas, de viajes. Le asegura que ya todo está listo para partir. A través de una bruma de imbecilidad, Kant continúa: “Muchos puestos, la bondad, mucha bondad, mucha gratitud”. Los testigos se miran. Uno cree adivinar que se trata de lugares ya ocupados y cedidos al moribundo, otro piensa en mensajeros, un tercero en transportes. Kant no los engaña, pero añade a la simpleza de la oscuridad y dice: “Dios me preserve de no caer demasiado bajo como para olvidar los oficios de la humanidad”.

Pero estas no fueron sus últimas palabras. Tomó una entonación militar para decir que estaba de nuevo en orden, *testitudine et facie*, de la cabeza y la cara. Preparado ante

el enemigo, el filósofo también lo está para la batalla. Luego, al día siguiente, murmuró: “sí”, y besa a su hermana y a Wasianski. Jamás se había visto a Kant besar a alguien. Al otro día, dijo una vez más: “demasiado”. ¿Hablaba de la vida? Tenía sed, de hecho. Se le ofreció una cuchara con un poco de vino mezclado en agua dulce. Llevó la mano a sus labios hasta que el sorbo fue tragado. Quiso más y se le volvió a dar. Después dijo, y estas fueron las últimas palabras que le comprendieron: “demasiado”. “*¡Sufficit!*”. La disolución se llevó a cabo el 12 de febrero de 1804, a las once de la mañana. Era un domingo. La noche anterior, una nieve espesa había caído y, aprovechando el silencio, una banda de ladrones irrumpió en el patio de Kant para robar a su vecino joyero.

Se le afeitó la cabeza, se hizo un vaciado en yeso de su cara, su cuerpo se dispuso vestido ante una multitud de gente de todos los rangos. Un testigo, conmocionado, se asombró: no es Kant lo que yo vi, sino la coraza de Kant. ■

*Michel Schneider* (Francia)

1944. Este artículo pertenece a su libro de ensayos *Morts imaginaires* (*Muertes imaginarias*, 2003).

*Pablo Montoya* (Colombia)



PABLO MONTOYA  
Vidas imaginarias  
de tres pintores

Fotografía Jairo Ruiz

FELIPE  
RESTREPO DAVID

**E**n una de las primeras reseñas sobre *Tríptico de la infamia*, Juan Manuel Roca señalaba la familia a la que pertenece esta novela de Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963): aquellas novelas históricas latinoamericanas que reconstruyen la historia desde una perspectiva escéptica o paródica, y que se alimentan de la erudición para dar vuelo a una escritura potenciada en la ironía pero muy concentrada en la imagen poética. Así, *Tríptico de la infamia* sería, hasta ahora, el último eslabón de una serie conformada por *Los pasos perdidos* de Carpentier, *Bomarzo* de Mujica Láinez, *La tejedora de coronas* de Espinosa, *Muy caribe está* de Mario Escobar Velásquez y *Maluco* de Ponce de León (y, por supuesto, otras que cada lector tenga a su haber según sus simpatías y diferencias).

Sin embargo, me atrevería a afirmar que hay otra familia que subyace a esta, y a la que pertenece también la novela de Montoya; una tal vez más modesta pero igualmente decisiva en cuanto a renovación formal, e incluso temática. Se trataría de aquel género “menor” que desde Marcel Schwob conocemos como las *vidas imaginarias*.

Un forma narrativa que consiste en volverse a preguntar por cómo se narra un destino y en qué situaciones o avatares se condensan sus momentos cruciales, sin importar que tales vidas pertenezcan a hombres ilustres o representativos (a la manera de Emerson), o, por el contrario, a espíritus miserables o desdichados, mezquinos o criminales; para luego afirmar una concepción de tiempo flexible, simultánea, como es la naturaleza misma de la imaginación; en fin, vidas imaginarias que son el total dominio de la ficción, cambiante y luminosa, frente a la realidad, limitada e irreversible. O en otras palabras: un particular género que vuelve a ponernos de frente esa posibilidad, fantástica e infinita, de moldear la vida de otros, tal como no hemos podido vivir la nuestra: un género menor para disfrazar nuestras limitaciones.

Bien es cierto que si nos remontáramos a los antecedentes del mismo Schwob habría que acudir a las narraciones biográficas de Diógenes Laercio, Aubrey, De Quincey y Boswell, la ascendencia que él reconoce en el prólogo de sus *Vidas imaginarias* (1896), “El arte de la biografía” —y que además publicaría, ese mismo año, en su recopilación de ensayos, prólogos y estudios *Epicilegio*—. Un prólogo que contiene, por decirlo así, su propia profesión de fe respecto al género: una personal poética narrativa de quien sabe que si bien no inaugura una forma de expresión, al menos está fundando un lugar para su instalación definitiva.

Lo primero que allí señala es que toda biografía, real o imaginaria, debe propender por encontrar lo que es inconfundible

en cada vida, lo más extraño o extravagante (extraordinario en tanto niega o perturba la serie de lo ordinario), aquello irrepetible, y que, por ende, la hace viva: “El biógrafo, como una divinidad inferior, sabe escoger entre los posibles humanos a aquel que es único”, dice Schwob, convencido del resultado de sus experimentos narrativos en sus *Vidas imaginarias*.

Y es justo en este punto donde radica el gran mérito, no tanto del relato en sí, cuanto del método: el éxito está garantizado (en teoría) si cada escritor entrena aquel “coraje estético de escoger”; reunir un buen material es esencial (diarios, cartas, memorias... todo cuanto represente una huella, real o imaginaria, de quien se intenta plasmar en palabras); pero tener el talento de elegir es el paso que marca la diferencia. Sería, más o menos, el verdadero oficio de tachar, que no es otra cosa que domesticar el ego, es decir, el desenamoramiento de las propias palabras: saber cuáles son arte y cuáles autocomplacencias. Un sutil movimiento entre razón e intuición; cualquier desbalance echa a perder la receta.

Luego, vendría aquello que Schwob no dijo pero que mostró en la aplicación de su método, como bien lo dice Cristian Crusat en *Vidas de vidas: una historia no académica de la biografía* (2014); primero, su concepción de la vida imaginaria está sustentada en la *brevidad*, pues como la idea es recuperar algunas de las circunstancias de cada personaje, entonces lo anecdótico y lo mínimo se imponen como una poética formal; segundo, cada vida se compone, además, de ciertos elementos visionarios (u oníricos o fantásticos si se quiere), que bien pueden complementarse con rasgos sórdidos, lo que las hace, de por sí, misteriosas y trascendentes en el sentido de marcar el origen o el final de una idea o de un impulso vital creativo; y tercero, cuando se trata de la vida de escritores (como en los casos de Lucrecio o Petronio, o Villon, para Schwob), la narración tiende

a confundir la biografía con las ficciones literarias y filosóficas del biografiado, lo que genera un carácter *metaliterario*, recurso fecundísimo por lo lúdico.

Pero todo habría que decirlo: al menos en nuestra tradición hispanoamericana, ha sido Borges quien ha recuperado este género de la vida imaginaria. Su *Historia universal de la infamia* (1935) es la clave para comprender que hizo de Schwob su “precursor”. Esas historias de maleantes, piratas y marginados obedecen, casi punto por punto, a la estética planteada en *Vidas imaginarias*. Incluso, junto con Bioy Casares, el mismo Borges regresaría al género años después en *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), relatos que llevarían, con genialidad, la más descarada y encantadora ironía.

Pero Borges no haría solo de Schwob su precursor, sino también de Alfonso Reyes y sus *Retratos reales e imaginarios* (1920); y aunque estos se acercan más al retrato a la manera de Walter Pater —resaltar, ante todo, la labor intelectual y el papel histórico—, Reyes sería un continuador de Schwob en la medida en que defendía que una biografía vale tanto para Shakespeare como para cualquiera de sus más desconocidos actores. Y allí está su retrato de Garcilaso de la Vega contado por su viuda para dar cuenta de una impredecible perspicacia y de un humor de las buenas maneras, elogio de la concordia (con-*cordis*, con corazón) humana.

Y, sin falta, habría que mencionar en esta lista, que conformaría nuestra tradición latinoamericana de la vida imaginaria, a José Edmundo Clemente con *Historia de la soledad* (1969), Juan Rodolfo Wilcock con *La sinagoga de los iconoclastas* (1972), Roberto Bolaño con *La literatura nazi en América* (1996), Mario Bellatín con *Una nariz de ficción* (2001); y, por supuesto, algunos relatos de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola y ciertos pasajes de *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas (2001), entre muchos otros, célebres o desconocidos, gracias a las ventajas o mezquindades de nuestra circulación editorial y comercial.

Si algo ha caracterizado a estas recreaciones de vidas imaginadas ha sido la ironía

y la descreencia en los sistemas de valores modernos, e incluso antiguos, como aquella idea de la bondad del arte y del progreso y la tecnología como garantes de evolución. En eso, Marcel Schwob dejó sentada su lección con contundencia: se trata ante todo de contar vidas que se salgan del cauce (de esa ilusión, también moderna, por el control), y que optan por la marginalidad y, a veces, por la invisibilidad, cuando no por el anonimato; por eso la ironía se convierte en sarcasmo irremediable, en burla ácida, en crítica a cualquier pensamiento, por más libertario que se muestre. Podría uno tomar cualquiera de estas vidas y fácilmente encontraría, en los que proponen sistemas (muchos de ellos caóticos), una sutil o frontal demolición contra cualquier sacralización.

Para nuestro caso colombiano, a propósito de las vidas imaginarias, creo que hemos oscilado entre la crítica y la sacralización. O nos inclinamos al escepticismo, entre la sátira y la mordacidad, o nos paramos de lado de la alabanza, de cierto tono melancólico y erudito: o celebramos la pérdida y la ausencia o invocamos su regreso. O exaltamos la soberanía de lo humano, y de la práctica literaria y artística (cuando se trata de personajes artistas y escritores), o nos ensañamos en la miseria hasta hacerla más sombría y descorazonada. De esas miradas dan cuenta algunos relatos biográficos (cuentos o novelas) de Álvaro Mutis, Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa; más recientemente, de Enrique Serrano, Julio César Londoño, Juan Esteban Constaín, William Ospina, Álvaro Miranda, Juan Gabriel Vásquez, Juan Carlos Orrego, entre otros.

En todo caso, lo que me interesa aquí es sugerir que la obra de Pablo Montoya es una de las más altas elaboraciones latinoamericanas de esta tradición de la biografía imaginaria. Primero con *Viajeros* (1999), luego con *Música de pájaros* (2005), *Lejos de Roma* (2008), *Solo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009), *Adiós a los próceres* (2010) y, ahora, con *Tríptico de la infamia* (2014). Alta elaboración, no por la cantidad

Lo primero que allí señala es que toda biografía, real o imaginaria, debe propender por encontrar lo que es inconfundible en cada vida, lo más extraño o extravagante (extraordinario en tanto niega o perturba la serie de lo ordinario), aquello irrepetible, y que, por ende, la hace viva.

(aunque ello demuestra obsesiones incesantes, concentración total), sino porque Montoya ha logrado que algunos de sus mejores relatos (cuentos, ensayos ficcionales, novelas o fragmentos de ellas) sean la demostración potente y fidedigna, en tanto expresión artística (y no instalación de una verdad), de aquello que una vez Borges diría de la biografía de Tadeo Isodoro Cruz, en *El Aleph*: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”. Y la intuición literaria de Pablo Montoya sabe hallar ese “momento”.

Diría algo más: no existe tal percepción en la creación si antes no ha hecho parte de la propia vida; o, al menos, soy de esos que cree que el arte también se lleva adentro, en el alma, independientemente de si se concibe una obra o no, o si frente a los demás o consigo mismo sea uno una persona bondadosa o mezquina. Pues bien, aunque algunos de sus relatos se propongan expandirse a la vida total de sus personajes, como sucede con Caldas en *Los derrotados*, casi todos se lanzan a la búsqueda e iluminación del instante de quiebre en el que todo, absolutamente todo, se decide para siempre; y no importa que el biografiado, el personaje, real o imaginario, sepa identificar ese momento en el justo instante de su presente, pues suele suceder que es el pasado, eso que llamamos retrospectiva, el que nos brinda, o nos descifra, la situación precisa en la que se dio ese giro que, para bien o para mal, nos transforma por voluntad propia o no; bueno, y eso teniendo en cuenta que tengamos ojos para ver: mientras no nos interese, o no lo deseemos, nos pueden gritar en nuestra

cara pero solo sentiremos silencio y vacío para luego continuar con nuestro camino, ese que creemos propio.

La vida de Dubois, en *Tríptico de la infamia*, a mi modo de ver, la parte más lograda, nos muestra con sus ojos ese siniestro momento de la masacre de San Bartolomé, y que determinó su existencia sin vuelta atrás. Un cruel día que lo marcó como a un animal cuya herida jamás dejará de sangrar. Ese fue el inicio de su momento, porque el final fue el otro día, también triste y desolado, en que comenzó a plasmar el horror del que pudo escapar: aquel hombre no pintó con óleos y carboncillos sino con la sangre de su amor perdido, con los pedazos calcinados de una vida ya olvidada: “Al no tomar los pinceles y desentenderme de los óleos y los carboncillos, creí que otro hombre y otra historia podrían nacer. Qué tamaña ingenuidad. Solo contamos con una vida y su sentido está forjado con nuestros continuos desgarramientos”. Con dolor demostró que el arte no nace de conceptos, o de un gesto de la razón por más fecunda que esta sea: germina de una imaginación que ha pasado por el cuerpo, sépase o no, quiérase o no.

Dubois fue un artista de una obra, y su pintura por sí sola representa al mundo, aquel que le tocó padecer, pero uno en el que también conoció las virtudes y los dones de la dulzura y el deseo; así, el último movimiento es una mezcla de suave reconciliación y de preparación, ahora sí, definitiva:

Ysabeau acude de nuevo a mí. Estamos  
en nuestro lecho. Ambos desnudos.  
Con sus ojos consternados me mira.  
Dice que soy su amor y que lo seré  
en la sucesión de los tiempos y los

espacios que nos faltan todavía por vivir. Entonces, envuelto en este encuentro postrero, tomo los pinceles una vez más y me enfrento a la tabla.

En el “Prólogo” de *Corazón doble* (dedicado, por cierto, a Stevenson), Marcel Schwob dice que en tanto la vida humana nos pareció interesante por su propio desarrollo, en todas sus dimensiones interiores y exteriores, nació la novela: “La novela es la historia de un individuo, sea Encolpio, Lucius, Pantagruel, Don Quijote, Gil Blas o Tom Jones”. Y eso mismo es lo que sucede, no solo con la historia de Dubois, sino con las de Le Moyne y De Bry: presenciamos individuos cumpliendo con su destino, resignándose a él o contradiciéndolo. Y más aún, ni siquiera individuos sino versiones de ellos, en la medida en que sus vidas imaginarias son una de estas tantas perspectivas posibles que logra Pablo Montoya enriquecer, justamente por lo compleja y escurridiza que es la realidad, esa que nos tocó vivir a los que no pudimos nacer como personajes de una gran novela de aventuras, como en el caso de Le Moyne.

Aunque esto no es más que un decir: quién tiene la valentía, el arrojo, en esta realidad nuestra, de abandonar su cómoda o conforme existencia para ir a cumplir el destino del mismo Le Moyne, o de cualquier otro desgraciado de Conrad, de Schwob, de Melville o de London; de muchas maneras, en muchas ocasiones, la literatura de viajes es más que esa travesía espiritual y romántica en la que el viajero se encuentra consigo mismo: basta leer unos cuantos relatos de viajeros, digo, viajeros de verdad, para saber a qué tiene uno que atenerse cuando se lanza a lo incierto.

La parte de la novela dedicada a Theodor de Bry, aparte de ser la más experimental por la polifonía de voces y registros discursivos (oscilando entre lo narrativo, lo poético, lo dramático, ya en primera persona o en tercera, protagonizada por De Bry o el narrador-autor), cuenta con un talante ensayístico muy propio, por cierto, de la vida

imaginaria, no tanto de Marcel Schwob cuanto del Borges de *Historia universal de la infamia* y, por qué no, de *Evaristo Carriego* (1930), en la medida en que De Bry le permitió a Pablo Montoya explorar lo biográfico como reflexión: a través de la historia de una vida plantear cuestiones no solo estéticas, sino éticas; y es aquí en donde la escritura adquiere esa elegancia, y esa elaboración de filigrana, que tanto han marcado el estilo de Montoya.

En la serie de pasajes continuos, “La tabla de Ginebra”, “América” y “El exterminio”, estaría, tal vez, además de la esencia de De Bry como biografiado, el sustrato de *Tríptico de la infamia*: el alegato ético, humanista, contra la Conquista de América. Si fuera uno más lejos, diría que también político y filosófico: Pablo Montoya, un escritor de nuestro tiempo, se ubica al lado de Montaigne para proponer el respeto y la solidaridad para con un hecho histórico que, de por sí, es de los más inhumanos.

Pero ese talante ensayístico también es la clave para algo más: en la medida en que esta tercera parte de la novela, la dedicada a De Bry, acude a lo fragmentario como propuesta formal, entonces se puede encontrar una directa relación con aquella concepción de la brevedad ya planteada por Schwob; pero se trata de una fragmentación más cercana al cuento, a la narración mínima, que a la escritura de lo inacabado. Es decir, ese tono ensayístico de la reflexión también nace, me parece a mí, del hecho de que al novelista Montoya lo antecede el cuentista y el poeta, tal como sucede con Borges o Bolaño. Así, desde la perspectiva del ensayo y del cuento también puede leerse *Tríptico de la infamia*, lo que en última instancia no demostraría sino que la novela es uno de esos géneros totales que, cuando logra armonizar las formas en perfecto diálogo, como en este caso, nos sugiere múltiples caminos de lectura, o, lo que es lo mismo, de imaginación. ■

---

*Felipe Restrepo David* (Colombia)

Ensayista y editor. Estudiante de doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT. Publicó *Conversaciones desde el escritorio* en 2008.



## El cuerpo vivo y el cuadro muerto

### Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*

JUAN CARLOS  
ORREGO ARISMENDI

I  
**H**ace más de medio siglo, en las entrevistas concedidas a la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), Claude Lévi-Strauss propuso una de las reflexiones más representativas de su pensamiento: que las sociedades occidentales, a diferencia de las primitivas, son sociedades “calientes” que, como máquinas a vapor, consumen energía para avanzar por el río interminable de la historia. La idea ha hecho tanta carrera que desde entonces poco se ha reparado en una de sus posibles implicaciones: que los hombres que viajan en esa nave hayan terminado por abominar el avance frenético y, en consecuencia, su deseo más ferviente sea conjurar la condena termodinámica; una

fatalidad que, por lo demás, es ajena a las sociedades primitivas, cuyas cosmovisiones han logrado enfriar el tiempo encerrándolo en ciclos rituales. Al hombre occidental, cada vez más desacralizado, pareciera que solo le queda el conjuro del arte para vencer la fugacidad del tiempo. En esa tensión, precisamente, se sostiene el gesto narrativo de *Tríptico de la infamia* (2014), la más reciente novela de Pablo Montoya.

En la obra narrativa de Pablo Montoya se manifiesta, con claridad meridiana, la pretensión de neutralizar la experiencia del tiempo fugaz. En su inclinación por el presente narrativo se ha materializado buena parte de ese esfuerzo: ese tiempo de conjugación es el que domina en muchos de los cuentos y en las dos primeras novelas del autor, *La sed del ojo* (2004) y *Lejos de Roma* (2008); es en el que están narrados los pasajes de *Los derrotados* (2012) que, significativamente, se refieren a los pretéritos días de Francisco José de Caldas, y asimismo es el tiempo que, en la última parte de *Tríptico de la infamia*, envuelve las apariciones del narrador como personaje de la novela. Tampoco son mínimos los empeños temáticos del novelista, quien, con toda evidencia, ha privilegiado como objeto de su escritura aquellas ocurrencias humanas que, como la fotografía y la pintura, pretenden neutralizar el paso del tiempo con la ilusión de su detención. En *La sed del ojo*, el fin de las investigaciones del inspector Madeleine son las fotografías en que Auguste Belloc ha capturado, por primera vez, la desnudez misteriosa de las francesas de carne y hueso; en *Los derrotados*, la tesis de que una misma violencia se extiende entre la Independencia y nuestros días encarna en las simbólicas fotos de Andrés Ramírez, en las que la destrucción y el dolor de la guerra han sido congelados para siempre; en cuanto a *Tríptico de la infamia*, su asunto no es otro que la expresión de los excesos de la intolerancia en las telas de tres pintores protestantes del siglo xvi. Es verdad que *Lejos de Roma* escapa de esa fascinación por los retratos, pero eso no significa que

dé el brazo a torcer en esa batalla contra el tiempo, toda vez que allí se trata de conjurar su fugacidad con un anacronismo audaz que siembra a los reos iraquíes del siglo xxi y a Roberto Bolaño en la misma época de Publio Ovidio Nasón, en una suerte de *Aleph* que pone en tela de juicio el sentido primordial del tiempo histórico.

Antes de dar a luz *Tríptico de la infamia*, Pablo Montoya ya había dado pruebas de su fascinación por el tiempo estancado de los frescos y los lienzos: es lo que dejan ver especialmente *Trazos* (2007) —una colección de prosas que traduce a palabras una selección de pinturas de todas las épocas y procedencias— y *Sólo una luz de agua* (2009), una serie de crónicas poéticas sobre las pinturas que Giotto dedicó a san Francisco de Asís. En *Trazos*, particularmente, se reconocen dos indicios significativos del advenimiento de la novela: una primera versión del correlato literario de *La masacre de San Bartolomé*, la cruenta tabla de François Dubois en torno de la cual gravita la segunda parte de *Tríptico de la infamia*; asimismo —y sobre todo— una angustiada reflexión sobre la decrepitud de la carne, basada en un autorretrato de Rembrandt, y en la que la fugacidad se reconoce como un rasgo del cuerpo humano, esto es, de aquello que está más acá del arte y lo suscita. Esa relación inagotable logra examinarse bajo nuevas luces en la novela distinguida con el Premio Rómulo Gallegos 2015; luces que no provienen tanto de las calles europeas en que transcurre buena parte de la obra —allí, más bien, se amontonan las sombras— sino de los confines americanos que tocan sus barcos.

## II

Desde la primera parte —dedicada a las aventuras de Jacques Le Moyne, “El pintor de indios”—, *Tríptico de la infamia* invoca la tópica angustia del hombre occidental en su lucha contra la fugacidad del tiempo. De modo significativo, esa lección se sirve por cuenta de Philippe Tocsin, el sabio cartógrafo de Diepa que, tanto por el sentido



Antes de dar a luz *Tríptico de la infamia*, Pablo Montoya ya había dado pruebas de su fascinación por el tiempo estancado de los frescos y los lienzos: es lo que dejan ver especialmente *Trazos* (2007) —una colección de prosas que traduce a palabras una selección de pinturas de todas las épocas y procedencias— y *Sólo una luz de agua* (2009), una serie de crónicas poéticas sobre las pinturas que Giotto dedicó a san Francisco de Asís.

de su relación con Le Moyne como por su posición estructural —es el primer personaje que hace las veces de tutor en la obra— bien puede considerarse como el Maestro por antonomasia. Más allá de los secretos del trazado de los mapas y del dibujo geográfico, Tocsin pone en poder de su discípulo un legado de honda y desesperanzada sabiduría: le advierte que los mapas no pretenden otra cosa que fijar lo efímero, y que en esa medida no son más que una metáfora, “algo que intenta sobrevivir en el tiempo que es inasible” (Montoya, 2014: 49). No hay nada más valioso que esa filosofía en el avío de viaje de Le Moyne; como se verá más adelante, ella hará que el joven pintor observe a América con atención y acabe comprendiendo la esencia de su particularidad, lo cual, a su vez, le permitirá retornar a Europa con un botín mucho más valioso que las hojas de tabaco y el mono disecado que le había pedido Tocsin.

En sus primeros trabajos como dibujante en La Florida, Le Moyne aplica con rígida fidelidad las tesis de su maestro, de modo que no solo las costumbres de los indios timucuas —incluidos los gestos de su compleja relación con los europeos— sino también los trabajos en que se empeñó la colonia francesa para procurar su supervivencia, se convierten en motivos de los dibujos que intentan detener el tiempo. Uno de ellos, referido a la visita efectuada por los soldados de René Laudonnière

y los hombres del rey indio Athore a un monumento erigido en la región, suscita en el narrador una descripción en la que es evidente la vocación de persistencia de las cosas representadas: “El pintor logró una perspectiva que le permitía abarcar a todos los personajes en la lámina. Lo que se ve entonces es un pedazo de piedra marmórea coronado de guirnaldas. De ella están pegados los escudos con las heráldicas del almirante De Coligny. En el suelo, hecho de una grama apacible, se extienden cestas repletas de alimentos” (40). Bien se percibe que el pintor era tan deleznable como aquel Rembrandt decrepito que inspiró su propio autorretrato, mientras que las cosas dibujadas logran alcanzar, incólumes, el mundo del presente narrativo. De hecho, un vínculo histórico —aprovechado en el argumento de *Tríptico de la infamia*— refuerza el valor de la duración que ostentan los trazos de Le Moyne, y es que, décadas después, Théodore de Bry los replicó en sus libros de grabados.

Es en la segunda parte de la novela, sin embargo, donde el objeto pictórico mejor revela la tensión de su batalla contra la fugacidad del tiempo y la precariedad del hombre. El testimonio de François Dubois, en su experiencia tanto de aprendiz como de maestro, permite saber lo que está en juego. No es gratuito que una de las primeras pinturas europeas aludidas en su relato sea *La adoración de los Magos* de Botticelli,

pues en ella la autoinclusión, como personaje, del pintor florentino, cumple la misma función del anacronismo que había hecho contemporáneos a Ovidio y Bolaño en *Lejos de Roma*: insinuar la anulación del tiempo histórico por obra del conjuro de la simultaneidad de las épocas. La prueba de que aquello era una lección que Dubois debía aprender reside en la explicación que, por su propia voz, obtenemos de algunos de los episodios representados en *La masacre de San Bartolomé*, y es que las diversas etapas de la muerte de Gaspard de Coligny a manos de los católicos endemoniados han sido incluidas en el plano sincrónico de esa misma tela dantesca: en un sector del dibujo lo están lanzando por una ventana; más abajo, lo han decapitado y esculcan su cadáver, y en otra parte arrastran el cuerpo mutilado para colgarlo. Si todo sucede a un mismo tiempo, entonces el tiempo no existe, y también Theódore de Bry, en la tercera parte, participa de esa convicción: por lo menos es lo que, según el narrador-investigador de la novela, puede deducirse con base en algunos de los grabados con que el maestro de Lieja ilustró la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas. Una de esas láminas muestra, al mismo tiempo, el despedazamiento de un infante en las fauces de un perro y la repartición de sus despojos por cuenta del amo, mientras que otra plancha retrata en simultaneidad dos tormentos a los que fue sometido el rey de Bogotá.

Lo paradójico es que la detención del río del tiempo en el arte pictórico —en el supuesto, claro está, de que no se trate de un proyecto fatalmente vano— solo logra conseguirse a cambio de un pago tan oneroso como el propio mal que buscaba ser neutralizado. Porque, si el paso del tiempo significa la degradación y el desmoronamiento de lo humano, cualquier corte que se haga en esa serie ofrecerá, por fuerza, un cuadro contaminado; una escena en la que la precariedad, simplemente, no se revela dinámica sino en un estatismo patético y aparatoso. Dubois, ante el gris paisaje de su

tela, lo comprende mejor que nadie: “Mirar ese cielo es como decir que el tiempo se ha detenido para darle vida a la fatalidad” (185). Inevitablemente, el objeto explícito o velado del arte es la muerte; por lo menos, eso es lo que enseña la lección occidental.

### III

La ligazón de la pintura con un genuino sentido vital es posible, sobre todo, en el confin americano, y Jacques Le Moyne, atento a las cosas del Nuevo Mundo gracias a las sugerencias de su maestro, es uno de los pocos personajes de *Tríptico de la infamia* que logra entenderlo. Su amistad con el timucua Kututuka le permite conocer las prácticas y sentidos de la pintura corporal, que es el ámbito en que ocurren las grandes revelaciones de la experiencia americana para el joven cartógrafo. El misterio cultural va desvelándose gradualmente: al principio, Le Moyne percibe que los nativos no recurren a la pintura como si se tratara de un ornamento caprichoso, pues advierte que ella debe ajustarse a un sentido que yace en el cuerpo; el contenedor determina al contenido: “El cuerpo para los indios, fue esta su primera conclusión, era como una gran tela que, a su vez, podía dividirse en diferentes espacios. No parecía ser lo mismo pintar sobre la espalda y el pecho, que hacerlo sobre los lóbulos de las orejas y las yemas de los dedos” (44). La pintura es, entonces, la voz del cuerpo, y esa conclusión intermedia permite que Le Moyne dé un paso adelante en su indagación y logre establecer que los cuerpos pintados son las palabras de un diálogo tribal. Pero no es solo eso: al hacerse cambiantes y proteicos como el lenguaje, los cuerpos indios renuncian a ser absolutos como cosas históricas; el cartógrafo sospecha —y así lo explica a sus compañeros— que, al pintarse y tatuarse, los timucua

encontraban el camino más eficaz para desprenderse del tiempo o acaso para llegar a uno de sus secretos más profundos. Era como un pasatiempo en el que participaban todos los integrantes

de la tribu con el fin de justificarse y a la vez negarse ante la existencia, ante ellos mismos y ante sus antepasados” (57).

Como podrá advertirse, Le Moyne llega por su propio camino muy cerca de la convicción *lévistraussiana* sobre la frialdad cronológica en que se han instalado las sociedades primitivas; eso sí, el aventurero francés —el del siglo XVI— se pone en situación de conocer que ese estatismo solo compete al valor del tiempo en la cosmovisión, y en ningún sentido al desempeño cotidiano de los individuos.

Es clara la inversión de sentido en las prácticas pictóricas de europeos e indios americanos: mientras los primeros esperan que el estatismo de la pintura los libere de la condena del tiempo, los segundos, ajenos al desgaste de la historia, transfieren la dinámica de los cuerpos a la pintura que los cubre. Pareciera que la inexistencia del movimiento temporal permitiera a las cosas americanas ser más dinámicas —como si la inmovilidad histórica fuera compensada por una ebullición natural y eterna de los objetos—; por lo menos los franceses, poco después de su instalación en La Florida, advierten la singular movilidad del entorno: los vientos arrebatados, los techos que se vienen a tierra, la atmósfera loca, los vendavales embravecidos, los rayos descolgados, los crepúsculos que se estremecen, el río que hierve, los mosquitos que revolotean, los saurios que saltan. En ese marco, nada más natural que los timucuas sean ágiles y plásticos y que la pintura que los cubre comunique —tal como lo siente Le Moyne— la noción de la “proliferación” (70).

A la revelación sigue la conversión: el cartógrafo francés pide a Kututuka que lo embadurne con los pigmentos locales y dibuje sobre su cuerpo los motivos que son tradicionales en esa parte del mundo. Cumplido el rito, Le Moyne queda ungiendo por algo más que la pintura, pues lleva sobre sí el atributo móvil de América; el narrador lo establece de modo certero: “se convirtió en un cuadro ambulante” (80).

Por eso, el hombre que regresa de América no es el mismo que partió, intonso, bajo las admoniciones de Philippe Tocsin: ahora es un viajero que regresa tocado por una experiencia antropológica, y esa experiencia lo pone a salvo del tormento de la finitud que abruma a los europeos; cuando Dubois lo conoce percibe que es un hombre emotivo y delirante, e incluso Ysabeau —la que fue su prometida en los tiempos de Diepa— lo siente arrojadizo hasta la admiración. La grácil salamandra que Kututuka tatuó en uno de los dedos de Le Moyne es el símbolo de su transformación cultural y, al mismo tiempo, del atributo que lo eleva: ahora él es tan móvil como el tiempo que desmorona a sus coetáneos; da la impresión de que, hecho él mismo frenetismo, pudiera sobrevivir al frenetismo de la historia. Es significativo que, al final de su vida, Le Moyne —oculto bajo el apelativo de Morgues— no pretenda inmortalizar en sus telas los afanes y agonías humanas, sino que se conforme con captar las formas coloridas de la naturaleza, representadas por hojas finamente nervadas, melones pulposos, peras maduras y piñas brillando bajo el sol.

#### IV

El final de la historia contada en *Tríptico de la infamia* —historia que no es otra que la de las representaciones del dolor humano en un siglo sangriento (siglo que es, en cierto sentido, todos los siglos)— depara el esfuerzo de Théodore de Bry para conciliar los sentidos de la pintura occidental y la pintura americana. Sin embargo, lo que el lector encuentra en esas páginas no es, precisamente, una síntesis que, por lograda, infunda una sensación armónica. Aunque en De Bry se reúnan las pericias técnicas del grabador profesional, una sólida formación humanista y una curiosidad genuinamente etnológica por las cosas del Nuevo Mundo, le falta, en todo caso, una experiencia vital como la de Le Moyne. Dado que el grabador de Lieja nunca puso un pie en América, sus representaciones están mediadas por los recuerdos, palabras y ensueños de otros, entre ellos Girolamo Benzoni,

Hans Staden, Bartolomé de Las Casas y el propio Jacques Le Moyne, y por eso, aunque los grabados de De Bry logren captar y comprender todo el dolor que Europa infligió a los nativos americanos, su representación de las cosmovisiones enfrentadas es irremediablemente confusa.

El desfase antropológico de Théodore de Bry puede ser intuido en las palabras del narrador-investigador de la tercera parte, quien, de cara a los grabados que ilustran experiencias como las de John White en Virginia y Bartolomé de Las Casas en América meridional, percibe una modalidad particular de contraste en la dinámica de los bandos representados. Por el narrador-investigador sabemos que, por un lado, hay excesiva pasividad en los americanos, retratados con moldes neoclásicos: “Lo que hace De Bry, en realidad, es tornar griegos y romanos a los nativos [...]. Los ilustres de la isla de Roanoac, así estén con el torso descubierto y tengan los cabellos cortados como una cresta de gallo, se paran y miran como un senador en reposo de los tiempos de Séneca” (246); por otro lado, se nos advierte sobre el movimiento frenético en los gestos españoles: “Al verse una y otra vez estos grabados, por ninguna parte encontramos la pausa, el reposo, el silencio. La consigna que siguen estos conquistadores está tocada por el afán. Como si, efectivamente, los empujara la voluntad de cometer un genocidio con la mayor brevedad posible” (284). Así, lo que parece expresarse en los grabados del maestro de Lieja es un cuadro social en que los americanos carecen de movimiento y los europeos han sido retratados en su degradación frenética. El desajuste antropológico es, entonces, evidente: los americanos han sido fijados en el quietismo de las víctimas ideales —para subrayar esa condición se ha escondido la dinámica natural que la experiencia etnográfica de Le Moyne había logrado percibir en ellos—, mientras que los españoles

asesinos sí han sido dibujados con rigor histórico bajo su marca civilizatoria, esto es, embadurnados en el frenesí de producir acontecimientos. Una conclusión se impone: De Bry sacrifica la verosimilitud de la reflexión cultural para hacer más punzante la exhortación moral.

No cabe duda de que *Tríptico de la infamia* debe ser considerada una de las novelas que en el último lustro —como *La serpiente sin ojos* (2012) de William Ospina y *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas Hurtado— se han interesado por la cuestión indígena latinoamericana con clara intención de denuncia y reivindicación. Lo que resulta evidente es que la novela de Pablo Montoya logra dar un paso adelante en un proyecto literario que, como el del indigenismo, suele tenerse —nada más risible— como una especie extinta o, cuando menos, marginal; y ese paso de avanzada consiste en que la obra, además de denunciar el crimen social cometido en la Conquista, también pone en tela de juicio la insuficiencia de su representación, sin importar que con ello se enjuicie a sí misma. Porque es claro que esa precariedad, de todos modos revelada en los códigos convencionales de la escritura, logra hacerse particularmente visible cuando se la plantea en el ámbito —siempre desnudo, usualmente hiperbólico— de la narración gráfica. El mundo indio, sin que pueda evitarse, es falseado cada vez que se intenta dar cuenta de él; en la novela, Morgues lo expresa con precisión: “Todas las empresas terminarán mal si pensamos en los indígenas” (252). ■

---

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)  
 Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Cuentista y ensayista. Ha publicado el libro de cuentos *La isla del gallo* (2013).

#### Referencias

Montoya, Pablo (2014). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House.

# Pablo Montoya una lectura

ROBERTO  
BURGOS CANTOR

**P**ablo Montoya Campuzano ha asediado sus incertidumbres con una baraja ambiciosa que demarca y amplía sus territorios: ensayos literarios, textos sobre músicos y músicas, mapas de viajeros, cuentos y novelas. Lo ha hecho con un rigor incansable y con la constancia de mostrar horizontes sin las servidumbres de la facilidad y la repetición cómoda y agotadora.

Parecería que las intuiciones reveladoras de la poesía le permiten sacudirse los artificios de la actualidad. Allí anida una virtud admirable del escritor.

Quizá el lector, ese lector invocado con diversas adjetivaciones en tantas obras, y en otras apenas una sombra discreta para el regocijo o el guiño, para el homenaje o el juego literario, aprecie las huellas, más que indicaciones, que el autor deja.

En la más reciente de sus novelas, *Tríptico de la infamia*, Montoya Campuzano pone en el núcleo algo que constituye uno de sus riesgos y que bajo diversas maneras se había asomado en novelas anteriores: la presencia de hombres de ciencia y artistas en un escenario desmadrado por el horror de las intolerancias, por la inconciencia de las muertes. La poderosa intuición artística del autor rescata allí una original sobrevivencia de la belleza, la convulsiva belleza deseada por los surrealistas.

Esta presencia en las narraciones arroja un doble efecto para el texto. Le confiere un aliento de tiempo presente; se puede compartir, aunque venga de la hondura de los siglos. Y también desembruja al paisaje del hechizo que acuñaron novelas anteriores en su

Pablo Montoya, como los nuevos jóvenes artistas visuales que descubren el paisaje, [...] ha desmenujado esa opresión vegetal para rescatar la vida y la historia, el instante de presente que la vanidad humana reduce a los minutos de un reloj de pulso.

reverencia por la naturaleza como desconocimiento y asombro. Es decir, el exotismo de tarjeta postal.

Las huellas que pone el escritor son parte de la estructura de sus textos. No hay gratuidad. Aquellas no siempre se entienden en esta significación.

Rendir gratitud a un autor, a un libro o a unas palabras cuyo efecto o vínculo con el texto al cual anteceden es algo que permanecerá secreto. Subrayar una filiación o parentesco que se quiere hacer reconocible; o hacer un guiño al lector sobre una posible clave; o reafirmar con elementos de la tradición personal una búsqueda y opción tomadas. ¿Quién sabe en cuántas ocasiones, por seguir un inexplicable destello, tan propio de la poesía, se recibe la apariencia de algo arbitrario?

Huella o pista, saludo o invocación, allí está, a veces, desde el pórtico de la novela o los cuentos, una generosa clave.

En alguna de las novelas de Pablo Montoya, mientras se distancia del resignado lamento de José Eustasio Rivera y el imperativo moral y quizás estético de Ricardo Piglia, pone un epígrafe. Despertó mi curiosidad y solo me fue permitido descifrarlo una vez concluidas las páginas de esa riesgosa, interesante y provocadora novela.

Se trataba de una línea de Albert Camus, de quien por cierto Pablo Montoya se ocupará en algunos de sus ensayos. Allí asoma la ética que rechaza la eficiencia y se apega a la ilusión como negación de la miseria. Escribió Camus: Si quiero escribir sobre los hombres, ¿cómo apartarme del paisaje?

Es esta, la decisión del epígrafe, la primera temeridad que recibe el lector del novelista.

Temeridad por cuanto el código del paisaje en nuestra América ha logrado sustituir su complejidad por la exaltación de un exotismo que deslumbra y oculta lo humano. La naturaleza como imperio y regente que devora voluntades, saberes, sentimientos, tensiones de la vida. Como si esa naturaleza tan representada por el abigarrado mundo vegetal de la selva careciera de aquello que significó el buque para los viejos misterios del mar.

Entonces Pablo Montoya se enfrenta a la intuición de Camus, alejada de las convenciones de la antropología, y la retoma, o la percibe después de escribir, y replantea las acepciones clásicas de paisaje. Ya se sabe: extensión de terreno que se ve desde un sitio. El novelista escoge su sitio desde el cual otear. Este se constituye en materia de indagación, cuento, conjetura y visibilidad. Desde su exceso o su precariedad, el paisaje deja de ser decorado, viejo cortinaje.

A lo mejor el lector encontrará que en ese aspecto importante de la narrativa moderna, la escogencia del detalle, Montoya selecciona qué de aquello que mira él ve.

A lo mejor una historia de Chesterton ayude a mostrar lo que hace el novelista.

En la mañana de un domingo londinense, el señor Chesterton sale al campo con sus bártulos de pintura. La ayudante doméstica, mirona y solidaria, constata con las preguntas si lleva lo necesario, si se ha abrigado bien, y cuándo regresará a comer.



Al anochecer el señor Chesterton vuelve a casa. El ama de llaves lo recibe y le recibe caja, rollos, asiento portátil, trípode y abrigo. Se le nota la expectativa por ver lo que el señor pintó. Chesterton, condescendiente, desenvuelve el lienzo y lo extiende frente a ella. La mujer queda indiferente, casi decepcionada. ¿Qué ve? Una figura sin forma, una mancha de color rojo intenso. Logra hablar y le dice: Mi señor, usted ha estado el día entero a la intemperie en la campiña, ¿para eso, apenas para eso? Y Chesterton le replica: Vi una vaca, la veía desde sus cuartos traseros, apenas rumiaba sin cambiar de posición, yo la miraba y lo que le vi desde el culo fue el alma y la tenía ¡toda roja!

Pablo Montoya, como los nuevos jóvenes artistas visuales que descubren el paisaje, Nelson Vergara, o que vuelven fugitivo el territorio, Mario Opazo, ha desembrujado esa opresión vegetal para rescatar la vida y la historia, el instante de presente que la vanidad humana reduce a los minutos de un reloj de pulso.

Una ambición como la del novelista Montoya requiere de un poder descriptivo escueto. Y esto no es un voluntarismo injustificado de narrador. Por el contrario, tiene que ver con los fundamentos de su estrategia narrativa.

Así se acerca a un fresco o mural de hoy, donde la aventura de sabios y artistas es un vagón en la ruta de las transformaciones sin etapa de llegada de la vida colombiana y americana. Ese vagón, jalado por las

máquinas de las revueltas y las destrucciones, hace un paralelo con las rebeliones recientes.

En los asaltos que implica el encuentro con la forma, el autor apela a diversos mecanismos: el relato en tercera persona, el diario, las cartas, los apuntes, la conciencia del narrador. Estos no generan agotamiento, pero sí le permiten al autor un texto que asume los retos de su tiempo y esclarece, mediante las virtudes de la ficción, los espejos engañosos de la época y salva de las trampas de la realidad cercana. Una perspicacia dedicada logra un equilibrio fino y sutil. Así como los personajes que encarnan científicos y artistas, Pablo Montoya describe, dibuja, traza esqueletos de las plantas, y ahonda, cual fotógrafo, testimonios de muertos y de guerras.

En el diseño de Montoya de ver el alma, o de invocarla, son de la mejor ley los anacronismos que potencian personajes y situaciones históricas, traídas no para una exhibición de erudito sino para acrecentar la gracia de las novelas y su vocación de clarividencia. ■

Roberto Burgos Cantor (Colombia)

Escritor. Entre sus publicaciones se encuentran las novelas *El patio de los vientos perdidos*, *El vuelo de la paloma*, *Pavana del ángel* y *Ese silencio*, y los libros de cuentos *Lo Amador*, *De gozos y desvelos* y *El secreto de Alicia*. Recibió el Premio Jorge Gaitán Durán, otorgado por el Instituto de Bellas Artes de Cúcuta y el Premio de Narrativa José María Arguedas de Casa de las Américas. Finalista del Premio Rómulo Gallegos por la novela *La ceiba de la memoria*.



# LECCIONES DE ÉTICA DE UN *maestro de La Pedrera*

JAIME  
RESTREPO  
CUARTAS

**E**l título de este escrito semeja en parte el que usara el filósofo y escritor español Fernando Savater (1947) para contribuir con la enseñanza de la ética de su hijo Amador, y de paso que sirviera como una forma de emplear un modelo relativamente sencillo para inducir en los jóvenes el aprendizaje del comportamiento humano (Savater, 2009). La connotación de estar dirigido a los maestros entraña el deseo de que sea dedicado a este sector, por tener una relación especial con las futuras generaciones, al considerar que es la profesión más bella del mundo, como lo afirmara Henry Brooks Adams (1838-1918), cuando citaba en uno de sus textos: “Un maestro afecta a la eternidad, nunca se sabe dónde termina su influencia”. Del mismo modo, al especificarlo para una región aislada del territorio nacional, La Pedrera, un corregimiento del Amazonas en Colombia, denota el significado de universalidad que debe tener la enseñanza de la ética.<sup>1</sup>

Usualmente se les dan a la ética y a la moral connotaciones similares, se confunden y malinterpretan, o se piensa en ellas como si fueran lo mismo, pero el verdadero significado de ambas es diferente y complementario. La ética viene del latín *ethicus*, o del griego antiguo ἠθικός, que significa carácter, y la moral, por su parte, deriva del latín *moris*, que simboliza una costumbre.





Al definir la ética debemos fundamentarnos en los principios racionales que buscan determinar qué es lo bueno, lo conveniente, o la forma de actuar que nos permita el buen vivir y, en últimas, alcanzar el deseo más significativo de la humanidad: la felicidad. Al referirnos a la moral hay que hablar de las costumbres regidas por normas que una sociedad determinada establece, para que los miembros puedan convivir armónicamente, y se regulen de ese modo las conductas; por eso, estas normas varían con las diferentes épocas y con las costumbres, y por tanto tienen que ver con la historia de una sociedad específica. Por eso, lo que es aceptable en algunas comunidades es reprochable en otras (Diccionario de Filosofía, 1966). Recordemos ejemplos como el de las guerras durante las cruzadas o el de las torturas en la Inquisición, o miremos el comportamiento diferencial de los pueblos musulmanes y los judíos.

Las confusiones o interpretaciones se presentan porque la palabra griega *éthos* significa una predisposición natural para hacer el bien —lo que acostumbramos a llamar ética—, mientras *éthos*, muy similar en su forma de escritura, significa costumbre.

Para los romanos ambas palabras se tradujeron de manera similar como *moralis*, que quiere decir ‘moral’. De ahí el problema.

Si nos remontamos a Aristóteles (384-322 a.C.) en su *Ética Nicomaquea*, allí el concepto de ética hace referencia a la finalidad suprema, que justifica todo, y se relaciona con la felicidad individual o colectiva (Aristóteles, 1977). Immanuel Kant (1724-1804) contribuye a la confusión, al considerar la ética una ley moral que se ejerce de manera voluntaria y debe ser universal; pero miremos que, si es ley, ya ejerce cierta coacción que limita la voluntariedad, y las costumbres de las sociedades en las diferentes épocas no permiten que sea verdaderamente universal. Sin embargo, Kant aclara muchos otros aspectos, al establecer que es precisamente en razón a nuestra libertad, y por la capacidad de ser autónomos, que podemos elegir entre varias posibilidades; pero para ello debemos ser conscientes de nuestros actos y, al serlo, hacer uso de la voluntad al tomar las decisiones.

Miremos entonces cómo se van incorporando los conceptos de ser racionales, de ser libres, de ser autónomos, de ser conscientes y de hacer uso de la voluntad

para decidir. Es mediante la razón como se determina la forma de obrar, y lo hacemos por nuestra capacidad de ser libres y autónomos, pero para actuar tenemos que poseer un conocimiento y ser conscientes de lo que hacemos, y al tomar una decisión determinada lo logramos con un acto de nuestra voluntad. Se configura de ese modo una acción práctica, un hecho concreto.

Vamos entonces a hablar de los elementos esenciales que hacen bueno o malo el comportamiento de los seres humanos y que se fundamentan en funciones mentales como la razón, la libertad, la autonomía, la conciencia y la voluntad.

*La razón.* Es una de las funciones de la mente humana que permite, por medio del pensamiento y haciendo uso de otras funciones más elaboradas como la reflexión, el análisis crítico y la abstracción, el desarrollo de conclusiones e incluso el abordaje de la investigación como una manera de adquirir nuevos conocimientos. La razón puede ser de naturaleza intuitiva, deductiva o inductiva, según sea a partir de la descripción de un hecho que formula una hipótesis probable, el análisis de él a partir de principios universales no necesariamente demostrados, o la formulación de una idea nueva que permita desarrollar una ley, haciendo uso de las investigaciones, las estadísticas o las probabilidades, lo que se emplea comúnmente cuando hacemos uso del método científico. Todos estos elementos buscan hacer consciente un fenómeno y a la vez explicarlo o interpretarlo.

La razón implica entonces un conocimiento conceptual que no se basa solamente en la experiencia simple; se fundamenta en el uso del lenguaje e incluso en el desarrollo lingüístico, para establecer la argumentación y poder aplicarla en el diálogo entre los hombres. Es pues parte de un desarrollo intelectual que construye un conocimiento nuevo. Para Sócrates (470-399 a.C.) era el logos, que tenía el significado de ser una realidad autónoma; así como “una especie de llave que le permitía abrir las puertas de un mundo superior y le facilitaba encontrar

la verdad”. Para Kant era la capacidad que tenía el hombre de formular principios y preveía dos formas de presentación: el conocimiento de la realidad como abstracción y la capacidad de la acción práctica, demostrada en la conducta (Kant, 1875).

Se sugiere que la razón posee varios principios: 1) El de identidad, que lo determina la evidencia. 2) El de la no contradicción, que establece que un concepto no puede ser y no ser al mismo tiempo. 3) El del tercero excluido, que implica que entre el ser y el no ser no existe un intermedio. 4) Leibniz (1646-1716) incluye el principio de razón suficiente, que sería entonces el conjunto de razones o de causas que explican adecuadamente un fenómeno. Leibniz decía en su *Teodicea* (1596): “Debe existir una razón suficiente (a menudo solo por Dios conocida) para que cualquier cosa exista, para que cualquier evento se produzca, para que cualquier verdad pueda obtenerse”.

Sin embargo, la razón puede ser utilizada para inducir un error, por ejemplo, con un argumento en el cual se establecen unas premisas que son evidentes, pero que dan como resultado, por ser lo que son, una cosa diferente. Es el uso del silogismo que no puede aplicarse sino con reglas precisas que no induzcan al error. Esto se considera desde Aristóteles como un razonamiento lógico, deductivo (Correia, 2006). Del mismo modo, Kurt Gödel (1906-1978) ha demostrado que ningún sistema consistente puede ser utilizado para demostrarse a sí mismo (Gödel, 1931), por lo cual resulta más útil combinar las distintas formas de razonamiento.

*La libertad.* Esta palabra deriva del latín *libertas libertatis*, y es la capacidad que adquiere la conciencia humana para pensar y obrar según la propia voluntad de las personas; pero todos sabemos que nuestra libertad para actuar de una forma u otra está condicionada por el respeto por los demás, lo cual tiene una connotación social de universalidad, pues no debemos tomar decisiones que afecten a otro o a la sociedad en general, y también se condiciona a

las consecuencias de nuestras decisiones, lo que implica que se debe observar responsabilidad sobre los resultados que se deriven de esas decisiones y que están representadas en el poder del Estado, por medio de las normas y las leyes que se establecen.

La libertad absoluta es entonces subjetiva y hace al hombre, individualmente considerado, indiferente a la realidad; luego sus actos serían impracticables en una sociedad establecida de manera formal, ya que existen normas y leyes que limitan el ejercicio de la libertad por el beneficio que se le debe dar al bien común. Se trata de definir la relación entre la libertad personal y las necesidades de los demás o de la sociedad de la cual se hace parte. Por eso Hegel (1770-1831) establece el concepto de que el hombre libre debe conocer la realidad para ser consciente de la necesidad, y por tanto debe respetar la normatividad existente, lo cual constituye para él una más de sus categorías filosóficas (Hegel, 2007).

La libertad no se puede separar entonces de las necesidades de la sociedad (es decir, de la realidad), y por tanto de su universalidad, pues no puede ser ajena a lo que ocurre en el medio externo y no se puede desligar tampoco de un concepto ético, que obviamente la limita, por los principios que conlleva o por la normatividad que de él se deriva.

*La autonomía.* La palabra autonomía viene del griego *auto*, que significa *uno mismo*, y del término *nomos*, o norma. Como concepto filosófico, es la capacidad de una persona de regirse a sí misma y decidir o actuar sin influencia externa. Pero como la autonomía se limita en la relación con los demás, su vínculo con la libertad conlleva necesariamente una dependencia de la responsabilidad.

Jean Piaget (1896-1980), epistemólogo y psicólogo suizo, considera que en el proceso de formación del niño, su dependencia lo hace primero heterónimo (generalmente de sus padres), pero luego comienza a tomar sus propias decisiones, que están sustentadas en acuerdos que va realizando

con los adultos (Piaget, 1932). Lawrence Kohlberg (1927-1987) menciona seis estadios en el desarrollo de la moralidad: 1) No hago una cosa por miedo al castigo, 2) Lo hago por un premio, 3) Lo hago por darle satisfacción a otro, 4) Lo hago por mantener el orden social, 5) Lo hago al obedecer a un consenso, 6) Lo hago por respeto a valores universales. Lo interesante es que apenas el 5% de las personas llega al nivel 6 (Kohlberg, 2007).

Para ser consciente de algo se requiere tener un conocimiento reflexivo de las cosas, y esa particularidad es individual, y solo accede a ellas el propio sujeto, individualmente considerado. Una vez se es consciente se puede actuar y tomar decisiones, incluso responsabilizarse de ellas, lo que incorpora en el individuo un concepto ético.

Según el carácter ontológico (el estudio del ser), la autonomía se refiere a la capacidad de ser independiente. En un individuo consciente, significa autoconciencia de sus obligaciones y deberes, y por tanto responsabilidad en las decisiones. Cuando una ley moral se torna autónoma es porque posee en sí misma un fundamento y unas razones que le otorgan legitimidad.

*La conciencia.* Este término viene del latín *consciencia*, que significa el conocimiento que uno tiene de sí mismo y del entorno. Se ha establecido que es el hombre el que adquiere esa función en una etapa de su evolución y que por tanto la conciencia es la propiedad del espíritu humano (la mente) que le permite reconocerse en sus atributos esenciales. Es posible que su surgimiento se produzca en un momento en el que se reconocen los elementos externos, aparece el lenguaje y se desarrolla el pensamiento.

Se trata pues no solo de conocerse a sí mismo, sino también de establecerse en relación con el medio y las circunstancias que lo rodean. Roger Penrose (1931) considera incluso que, aunque la actividad física del cerebro es lo que lleva a ser consciente, debe existir algún factor de naturaleza no computable (o no medible) en las leyes físicas que describen la actividad mental (Penrose, 1996); y Teilhard de Chardin (1881-1955) conceptúa que de la concienciación individual se puede pasar a la colectiva, en una sociedad más avanzada (Teilhard de Chardin, 1966), lo que es una forma de universalización.

En ese proceso, es muy probable que otros animales de distintas especies posean algún nivel de conciencia, y por eso las investigaciones alcanzan a determinar que los orangutanes pueden tener inventiva, los ratones y los chimpancés pensamiento abstracto, los elefantes y las urracas pueden reconocerse en un espejo, o aquellos llorar a sus muertos, y hemos aceptado niveles variables de inteligencia en los animales domésticos y los delfines (Declaración de Cambridge, 7 de julio de 2012).

Lo cierto es que para ser consciente de algo se requiere tener un conocimiento reflexivo de las cosas, y esa particularidad es individual, y solo accede a ellas el propio sujeto, individualmente considerado. Una vez se es consciente se puede actuar y tomar decisiones, incluso responsabilizarse de ellas, lo que incorpora en el individuo un concepto ético. Actúo conforme me lo indique mi conciencia.

*La voluntad.* Viene del latín *voluntas voluntatis*, que significa querer. Es la facultad de decidir y ordenar la propia conducta. Esto requiere tener conocimiento, ser consciente de él y actuar con una determinada intención, o sea que se debe poseer una motivación para hacerlo. La voluntad es lo que nos mueve a hacer determinadas cosas. Es una fuerza interior que requiere de un importante proceso mental al incorporar el saber, la conciencia, la motivación y la responsabilidad.

Aristóteles considera que los actos involuntarios son una consecuencia de la ignorancia, o de ser la persona sujeto de presiones de diferente tipo, bien sean normativas o impuestas por la fuerza, a pesar de la motivación existente en quien actúa. Para Kant, si los designios de la voluntad son producidos por un deber moral, los actos serán buenos.

La voluntad es indudablemente una fuerza interior que surge en un momento determinado, está ligada al Yo y es lo que mantiene la firmeza del espíritu, en el marco de las convicciones personales. Con el tiempo se puede convertir en una fuerza directiva y a la vez reguladora. El Yo no es el efecto solamente de ser conscientes, sino de lograr la autoconciencia. Además, existen rangos en la personalidad que hacen que la voluntad sea firme, ética o sensata, y eso depende de la formación, las sensaciones, los sentimientos, la capacidad emocional, los impulsos y deseos, la motivación, la imaginación, la reflexión o la intuición misma (Fundación La Piedra Angular, 2009).

### La ética aplicada

Pero de lo que se trata es del comportamiento en el ejercicio de nuestras funciones en la sociedad. En este caso, el de los maestros de escuela, frente a la situación que les compete, bien sea en un centro de formación con todas las condiciones favorables para desempeñar su labor o en un corregimiento como La Pedrera, en el nororiente del departamento del Amazonas, en una población aislada de las grandes urbes y con los límites y circunstancias propios de estas regiones.

Un maestro de escuela, Abigaíl, por ejemplo, en su grupo de 55 niños, algunos mestizos y otros indígenas, tiene una gran responsabilidad, no solo en la transmisión de sus conocimientos sino en los métodos que emplea y en los instrumentos que puede utilizar. No puede enseñar solamente en tercero elemental, como sería lo indicado, sino que también tiene que enseñar en cuarto y en quinto; los grupos son numerosos y como la mayoría de los niños son

inquietos y bullosos, sobre ellos tiene que saber aplicar la disciplina.

Sabe que la gran mayoría de los niños tiene menos capacidades que las que él tuvo haciendo su licenciatura en una universidad pública de una ciudad capital. Su padre se había sacrificado para que él pudiera estudiar, y mal que bien, él tuvo un techo, las tres comidas del día, cómo vestirse, movilizarse y terminar la carrera. Los niños que veía todos los días tenían que recorrer varios kilómetros a pie y atravesar un río, venían vestidos siempre con la misma ropa y usualmente no habían desayunado. No era difícil predecir, aunque no era médico, que todos eran desnutridos y que les daba más trabajo que lo que le dio a él aprender las matemáticas, que era lo que él enseñaba, aunque también tenía que ayudar con la historia y la filosofía.

Pero a pesar de todo, algunos de esos niños tenían chispa, aprendían más fácil y alcanzaban incluso a burlarse de los demás, “por brutos”, porque habían repetido varias veces el curso. Allí Abigaíl aprendió lo que él consignó en un diario como sus lecciones de vida. Al diario lo tituló *Lecciones de vida* y el subtítulo que le agregó era el siguiente: “para hacer mis memorias y dejarle un recuerdo a mi hijo, para que sepa algún día quién era su padre”. Abigaíl estuvo casado durante los dos últimos años de su carrera y tuvo un hijo, pero su esposa lo abandonó y él simplemente sabe que su hijo vive en algún lugar de la ciudad en donde estudió, y sueña que algún día escoja la profesión que él tiene y pueda heredar el diario.

### Primera lección

No es posible dedicar el mismo tiempo a todos los niños. Dictar una clase a los 55 alumnos, escribir algunas cosas en el tablero, poner una tarea, después pedirles cuentas y simplemente salir de la escuela todos los días, quizás un poco aburrido y con ganas de no hacer nada más, sería algo así como ser un maestro mediocre. Cada niño es un ser individual, todos tienen capacidades diferentes, en algunos pesa el hambre

y en otros el sufrimiento; la distracción de algunos puede ser señal de falta de concentración y de que piensan en cosas distintas; tal vez puedan llegar a ser filósofos y no matemáticos, o de pronto no quieran ser profesionales sino pescadores o mineros, como sus padres.

Yo no quiero ser un maestro mediocre; estudio mi clase todos los días, pienso si lo que enseño es útil o inútil, trato de estar actualizado. Aprendí a enseñar pocas cosas pero divido el grupo en partes iguales y los clasifico de acuerdo con sus capacidades, sin decírselos, claro está, y mientras a los más capaces les pongo ejercicios y tareas de alguna complejidad, a los menos capaces les dedico casi todo el tiempo. Primera lección: *Creo que un buen maestro es el que se preocupa por sacar adelante sus alumnos más malos.* Los buenos al fin de cuentas son buenos o más inteligentes, o tienen una mamá que los alimenta bien, así ella aguante hambre. Los buenos necesitan poco apoyo y son más hábiles para inventarse qué hacer; con seguridad se defenderán fácil en la vida y lograrán mejores empleos.

### Segunda lección

En una oportunidad llegué a la escuela dos horas tarde a dictar mi clase. Esta empezaba a las ocho y yo llegué a las diez. Los compañeros, maestros en la misma escuela, me celebraron el cumpleaños hasta tarde en la noche anterior y yo no me levanté a tiempo por la resaca. Igual les pasó a los otros, pero ellos no estaban cumpliendo años, luego el culpable era yo. Cuando llegué, el rector, antes de permitirme entrar, me llevó a su oficina y me llamó irresponsable. Él ya sabía en dónde había estado esa noche y hasta qué horas, pues en ese pueblo sólo hay un bar y se encuentra justo al frente de su casa. Después me advirtió que yo sabría cómo responder por los niños, pues al no encontrarme, habían salido del salón y estaban jugando por los alrededores. Nadie me podía reemplazar, porque, por mi culpa, los demás también habían estado bebiendo y se había instaurado el desorden.

Tardé casi una hora en recogerlos a todos, uno por uno. Una vez reunidos en el salón, uno de ellos se levantó y me dijo con mirada inocente: “yo también quiero ser un borracho, para no tener que venir a estudiar”. Después de pedirle que me explicara por qué quería ser un borracho, me repitió lo que le había oído decir, seguramente al rector y luego a la señora del aseo o quizás al vigilante que hacía su recorrido por los salones. Explicó el chico, en su lenguaje, que yo me había emborrachado la noche anterior y por eso no había venido temprano. “Me equivoqué —le dije a él, pero hablando duro para que todos en el salón me escucharan—, cometí un error, yo no debía celebrar mi cumpleaños bebiendo licor y menos en semana cuando al siguiente día tenía que trabajar”. Esa conducta me hizo ser irresponsable, porque yo tenía la obligación de llegar a las ocho de la mañana y llegué a las diez. Por eso, yo voy a ser castigado y no sé todavía qué castigo me van a imponer.

Segunda lección: *Los maestros enseñamos más con el ejemplo.*

### Tercera lección

Como siempre me ha intrigado la historia (eso hace que sea el comodín para dictar las clases en esta materia, cuando doña Rita se incapacita por su enfermedad), y alguna vez, para enseñarles las diferencias entre los animales y el hombre, les hablé de la conciencia. Vaya lío. Tuve durante más de una hora que explicarles el significado del vocablo y escribir el nombre en el tablero con letras de colores. ¿Qué más les podía decir? Saqué a Tomasito al frente, lo puse a preguntarle a cada uno de sus compañeros quién era. Unos dijeron el nombre, otros hablaron de ser hijos de tal o cual señora o que su papá era pescador o leñador, o que era un rebuscador, dijo alguno. Después orienté la pregunta y les dije que no se trataba de hablar del padre o de la madre sino de cada uno de ellos. “De ustedes”, les aclaré.

Todos me contaron un poco de ellos; de hacer las tareas, ser obedientes, ayudarle

a la mamá y uno de ellos incluso cantó para mostrar sus habilidades. El hijo del rebuscador me confesó que él también era rebuscador. “¿Eso qué es?”, le pregunté. “Nos rebuscamos la comida”, aclaró. “¿Quién es tu mejor amigo?”, le hice otra pregunta. “Emilio”, me contestó, mirándolo. “¿Y él qué es?” “Él no es rebuscador”, respondió. “¿Entonces qué es?” “Es un bobo”, fue su respuesta. “¿Por qué crees que es un bobo?” “Porque le da miedo rebuscarse la comida”. “¿Y por qué te da miedo —le pregunté a Emilio— ser rebuscador como tu amigo?”. Él contestó demostrando que no era tan bobo: “porque me gano un tiro”. Entonces miremos —les dije—: saber quiénes somos y saber que los demás son distintos, es ser conscientes de existir. Cuando el hombre dejó de ser un animal y se volvió un ser humano, una de las primeras cosas que supo fue que él era diferente a los animales y a las demás personas, se hizo consciente de sí mismo.

“Nuestro amigo el rebuscador —hablé duro— roba comida con su padre, se mete a los sembrados de los demás y arranca unos tomates, o coge unas mazorcas de maíz o se jala unas yucas. Con eso comen en su casa. Ellos no cultivan sino que sacan comida de los cultivos de los demás”. Como algunos empezaron a murmurar, a reírse, e incluso a silbarlo, yo les dije que el acto en sí no era malo, porque al hacerlo buscaba un fin bueno, que era satisfacer la necesidad de comer, pues si no, su familia aguantaría hambre, pero lo que era reprochable era aprovecharse del trabajo de otro y no hacer esfuerzos por ellos cultivar su propia comida. Es decir —les expliqué—, los hechos no son malos en sí mismos si las personas no son conscientes de que lo que hacen es malo. Todos callaron y me miraron.

Abundio —así se llamaba el rebuscador— me preguntó si por hacer algo malo él sería castigado. Yo le hice otra pregunta: ¿tú sabías que eso era malo? No —me respondió—, mi padre no me ha dicho que eso es malo, me dice que “el vivo vive del bobo”. Entonces le pregunté a los niños si

creían que robar, así fuera para comer, era un acto malo. Lo hice uno por uno, y todos me respondieron que sí. Abundio, a quien yo no le había preguntado, levantó la mano porque quería hablar y dijo: “yo ya sé que robar es malo”. Y yo le respondí: como ya eres consciente de que ese acto es malo, si lo vuelves a hacer, te haces responsable y podrás ser castigado.

Este relato nos puede indicar la tercera lección: *quien es consciente, ha hecho propio el uso de un conocimiento y ya puede actuar, con plena conciencia de lo que hace. Es decir, es responsable de sus actos.*

### Cuarta lección

Así como yo soy responsable de haber cometido un error y el rector seguramente me va a castigar, cada uno de mis alumnos, ustedes, son responsables de hacer las tareas —les dije—, pero ustedes son libres de hacerlo o no. Eso quiere decir que si ustedes no traen mañana las multiplicaciones y divisiones que les he puesto en el día de hoy, podrán ser castigados con una mala nota y pueden tener que quedarse hasta más tarde haciendo las tareas en la escuela, o los padres, al ver que tienen una nota mala, los pueden castigar, por ejemplo, no dejándolos salir a jugar. Pero como ustedes ya saben qué les puede pasar, son libres de decidir si las hacen o no las hacen.

Hice un recorrido buscando respuestas del salón: “¿Qué opinan?”, y todos contestaron de variada forma. “Yo hago las tareas porque, si no, me gano unos juetazos”, eso dijo la mayoría; los otros explicaron que siempre hacían las tareas, o aclararon que ellos eran muy juiciosos, o que si no hacían las tareas no los dejaban salir. Alguno dijo que a él no le decían nada en la casa y uno contestó que le daba pereza hacer tareas. Yo pregunté si alguien lo hacía porque era responsable. Uno de los que dijo que él era juicioso levantó la mano. Entonces le pregunté si sabía qué era responsabilidad y me contestó que su responsabilidad era hacer las tareas, la del papá trabajar y la de la mamá hacer los oficios. Era un aprendizaje



Corregimiento de La Pedrera, Amazonas

Primera lección: *Creo que un buen maestro es el que se preocupa por sacar adelante sus alumnos más malos. Los buenos al fin de cuentas son buenos o más inteligentes, o tienen una mamá que los alimenta bien, así ella aguante hambre.*

juicioso —pensé—, seguramente tomado de uno de sus padres.

Miren este ejemplo de Tomasino. La responsabilidad es cuando uno sabe que tiene que conseguir un conocimiento o realizar una acción y lo hace libremente sin que nadie lo presione. Yo hago mi tarea porque ese conocimiento me sirve para la vida, pero nadie me tiene que castigar ni amenazar para que yo lo haga. Así que esta tarea que les voy a poner no tiene nota, nadie los va a castigar, los que quieran hacerla la hacen y los que no quieran hacerla no la hagan. Cada uno de ustedes es libre de ser responsable como Tomasino. Al otro día me causó una hermosa impresión que todos habían hecho la tarea.

Cuarta lección: *La responsabilidad es un principio que nos hace libres, porque determina el carácter de nuestra libertad.*

## Quinta lección

Hemos sabido entonces que cada uno de nosotros es *consciente* de existir y de saber que es distinto a los demás, que existimos en una comunidad en donde nos relacionamos con la naturaleza y que de ella vivimos: de cultivar la tierra, de alimentarnos de los animales, de sacar oro de las quebradas o de prestar servicios a los demás. Para vivir en comunidad debemos entonces respetar a los otros y tener unas normas que no podemos infringir. También conocimos que nuestro papel no es solamente individual sino colectivo, porque tenemos la obligación de enseñarles a los demás y de apoyarlos, especialmente a los más débiles. Conocimos que la libertad nos hace autónomos para decidir, pero siempre está sujeta a la responsabilidad que adquirimos con nuestros actos.

Pero nos falta un elemento: la voluntad, que es simplemente querer hacer algo. Para ello tenemos que ser conscientes de lo que queremos, actuar libremente (o sea, sin presiones) y debemos hacerlo con responsabilidad. Tener una motivación en la vida. Esa voluntad es lo que constituye el Yo, o sea, cada uno de nosotros tiene un Yo, que es como una fuerza que uno tiene por dentro y que determina querer ser alguien y para ello debe actuar haciendo algo que puede ser bueno o ser malo. Hitler usó ese Yo para exterminar a los judíos. Hay personas que roban o matan a otros seres humanos para vivir o para disfrutar de las riquezas de los demás, hay estafadores que viven de los incautos, existen profesores que regalan notas a cambio de dinero o de favores personales o sexuales.

El Yo se forma a lo largo de la vida y puede ser lo suficientemente fuerte o ser débil. Puede ser incorruptible o no. Si es débil, se dejará dominar de los demás, hará las cosas porque se le obliga o se le presiona, pero si es fuerte actuará por su propia razón y eso le dará capacidad de liderazgo, de ejemplo, de perseverancia, de rectitud. Esa es la voluntad, que no sabemos en qué parte del cerebro se localiza, pero que para formarse requiere ser reflexivos, tener conocimientos, ser conscientes de lo que somos y saber cuál

es nuestro papel en la vida; ser libres y autónomos, tener un motivo que nos guíe, y actuar con responsabilidad.

Quinta lección: *Un maestro que enseñe a los alumnos a corromperse, o cuyo ejemplo es el de ser un corrupto, no puede recibir ese título de trabajar en “la profesión más bella del mundo”. Sus actos no afectarán el progreso de la humanidad, no tendrá alumnos que lo respeten, ni comunidad que los soporte.* ■

---

Jaime Restrepo Cuartas (Colombia)

Médico, académico, escritor. Ha sido rector de la Universidad de Antioquia, decano de la Facultad de Medicina y actualmente ejerce como rector de la Universidad de Santander - UDES. Entre sus publicaciones se encuentran *El cero absoluto* (novela, 1996), *Todas las estrellas posibles* (novela, 2002), *El ocaso de la memoria* (novela, 2004) y *La guerra en todas partes* (novela, 2008).

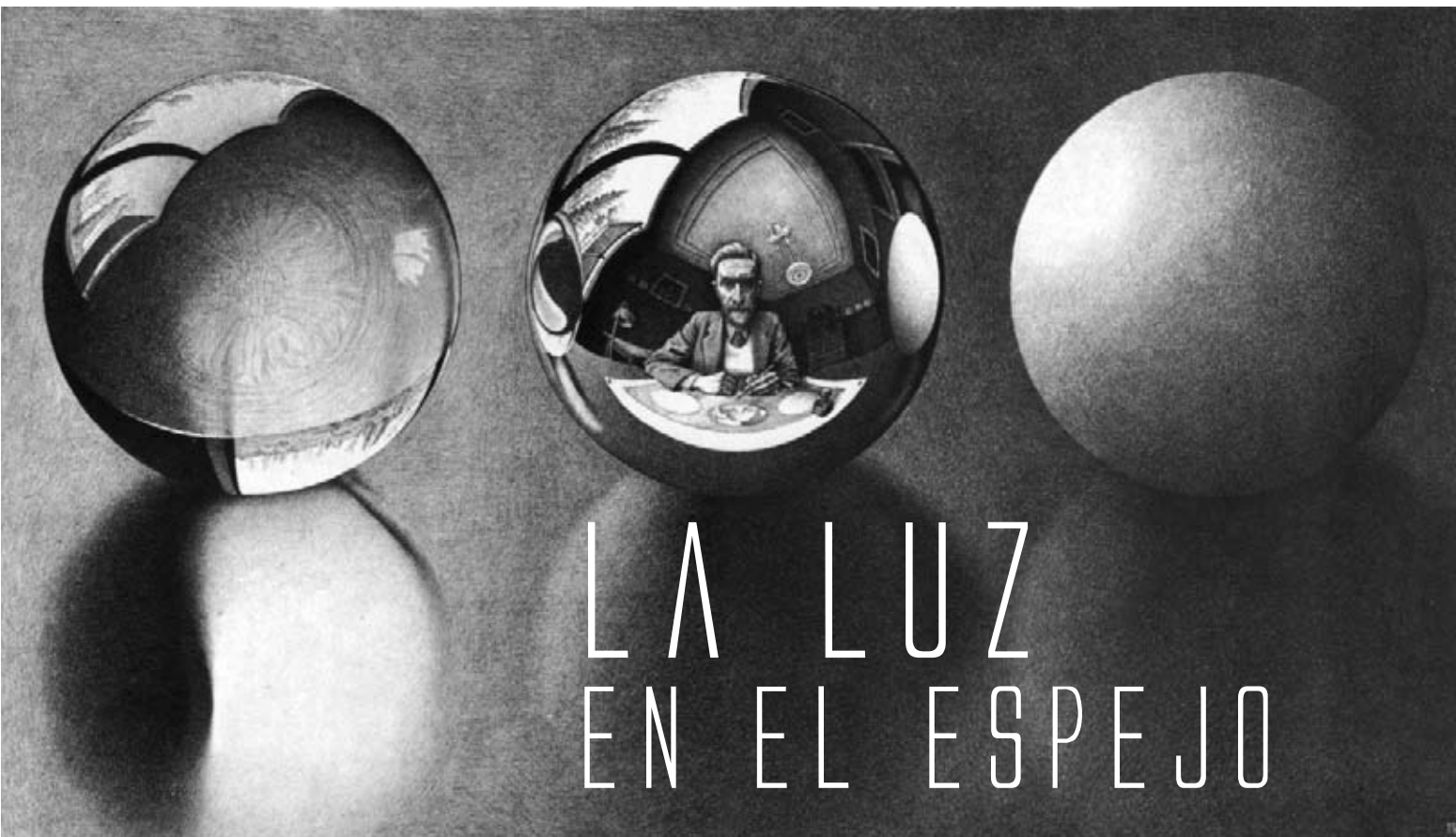
### Referencias

- Aristóteles (1977). *Ética Nicomaquea*. Medellín: Editorial Bedout.
- Correia, Manuel (2006). “La actualidad de la lógica de Aristóteles”. *Revista Filosófica*, 62:139-150.
- Diccionario de Filosofía (1996). Bogotá: Panamericana.
- Fundación La Piedra Angular (2009). *El acto de la voluntad. Las cualidades de la voluntad*. Fuente: *The act of will*. New York: The Wiking Press, (1973). Traducción del Instituto Mexicano de Psicosíntesis.
- Gödel, Kurt (2006). *Sobre proposiciones formalmente indecidibles de los Principia Mathematica y sistemas afines*. Oviedo (España): KRK ediciones.
- Hegel, G.W.F. (2007). *Vida, pensamiento y obra*. Colección Grandes Pensadores. Madrid: Planeta.
- Kant, Immanuel (1875). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid. Espasa-Calpe, (1994).
- Kohlberg, Lawrence (1984). *Moral Stages: A current formulation and a response to critics*. S. Karger Publisher.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1596). *Teodicea*. Traducción de Eduardo Ovejero y Amaury (Madrid). Tomado de Ana Lucía López Villegas (2010). *Revista de Filosofía*. Universidad de Costa Rica, enero-agosto.
- Penrose, Roger (1996). *Las sombras de la mente: hacia una comprensión científica de la consciencia*. Madrid: Crítica.
- Piaget, Jean (1932). *The Moral Judgment of the Child*. Londres: Kegan Paul Trench Trubner.
- Savater, Fernando (2009). *Ética para Amador*. Barcelona: Ariel.
- Teilhard de Chardin, Pierre (1966). *El fenómeno humano*. Madrid: Planeta.

### Notas

<sup>1</sup> La Pedrera es un corregimiento del departamento del Amazonas en su extremo nororiental sobre el río Caquetá, de 4.985 habitantes en el área urbana, y cerca de los límites con el Brasil.





# LA LUZ EN EL ESPEJO

*En la sombra del otro buscamos nuestra sombra;  
en el cristal del otro, nuestro cristal recíproco.*

Jorge Luis Borges

JOSEPH AVSKI

Jorge Luis Borges y Fernando Pessoa expresaron en varias ocasiones su repudio por los espejos y sus efectos mendaces. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges llama abominables a los espejos y a la cópula porque reproducen el número de los hombres; y eso que a él no le tocó un planeta habitado por 7.330 millones de personas, de los cuales 100 millones son fanáticos del reggaetón. No fue Pessoa en realidad quien se refirió a los espejos, fue su heterónimo Bernardo Soares, en *El libro del desasosiego*. En el fragmento 407, de los más de quinientos que componen el volumen, Soares argumenta que la naturaleza nos diseñó de tal forma que nunca tenemos que ver nuestra propia cara, y para el portugués no había nada más terrible que un hombre obligado a ver su propio rostro. Quizá por esto Pessoa inventó tantos heterónimos, para no ver sus facciones reflejadas en el espejo de su propia escritura.

Desde mucho antes de que Pessoa se preocupara por su reflejo, ya el universo se miraba a sí mismo. La naturaleza, torpe o diestra, repite sus hormas a todos los niveles. La espiral del código genético ya imitó la rotación perpetua de una galaxia errante, y del remolino y el huracán y de la furia de las lluvias acumuladas en los tiempos en los que Dios inundó la tierra.

Un depósito de agua quieta es un espejo natural en el que, con seguridad, mucho antes que cualquier hijo de vecino, se vieron reflejados los dinosaurios y las cucarachas. Quizá esto amenace el argumento de Pessoa, pero no contradice la verdad terrible a la que se enfrenta el hombre cuando se mira a sí mismo.

Los primeros espejos, como objetos culturales, de los que tenemos registro fueron encontrados en Anatolia, una región de lo que hoy es Turquía, y datan del 6000 a.C. En nuestras tierras, particularmente en Centro y Sur América, se han encontrado espejos de 4.000 años de antigüedad. Desde siempre, estos objetos han adquirido todo tipo de significados. Para algunas culturas antiguas reflejaban la verdadera naturaleza de la persona. El novelista irlandés Bram Stoker aprovechó esta creencia antigua en *Drácula*, su novela de 1897. El elusivo conde Drácula oculta el poder de los espejos para revelar su falta de alma. Se refiere a ellos como objetos de vanidad, y justifica de esta manera que no haya espejos en el castillo. En una escena en la que el protagonista Jonathan Harker se afeita, el conde accidentalmente se para frente al espejo y Harker observa que no se refleja. El conde responde rompiendo inmediatamente la luna en un intento desesperado por no revelar su naturaleza desalmada, y llenando de terror al victoriano Jonathan. Desde entonces los espejos han sido imaginados como portales a otras dimensiones, instrumentos de comunicación con otros mundos, e incluso puertas infernales por las cuales los demonios de Hollywood entran a matar gente buena que paga sus impuestos.

De las muchas formas de espejos y reflexiones físicas y metafóricas que pueblan nuestra vida, voy a recorrer unas pocas que trazan la ruta desde el universo exterior hasta el universo interior.

\*

La cosmóloga estadounidense Janna Levin ha dedicado gran parte de su investigación a preguntarse si el universo es finito o infinito. En el libro *How the Universe Got Its Spots*, publicado en 2003, Levin recopila una colección de cartas para su madre en las que le cuenta sus peripecias como investigadora recién llegada a Inglaterra, al tiempo que intenta explicarle los argumentos cosmológicos a favor de un universo finito. Levin imagina un universo tan pequeño como una habitación con una bombilla eléctrica. En este universo la luz está constantemente viajando a través de un espacio finito e, inevitablemente, siempre vuelve al lugar de donde partió. En algunos casos, después de trayectorias sencillas, de pocos tumbos, de recorridos cortos y tiempos moderados. En otros, después de intrincados juegos de billar alrededor de la alcoba, y derrochando tiempos cada vez más despiadados. Eventualmente, la luz producida por la bombilla llenará toda la estancia y rebotará por toda la cámara, agotando todas las trayectorias posibles, eliminando una a una las posibilidades geométricas, fatigando primero las soluciones más probables hasta alcanzar la niebla malva de las soluciones improbables; y volverá hasta el punto de partida. Ese universo está formado por innumerables reflejos de la bombilla en distintos momentos. Levin entonces se pregunta por el tamaño de nuestro universo. ¿Será suficientemente pequeño para que algunas de las miles de galaxias que vemos en el cielo sean simplemente reflejos de nuestra propia galaxia en algún estado temprano de su formación? Mi hermano era incapaz de distinguir entre nuestras fotos de niñez. Con frecuencia veía fotos mías y decía que era él. Ahora que somos adultos somos un poco menos parecidos; sin embargo, mucha gente nos

confunde. He recibido correos electrónicos de gente indignada porque tal o cual día me vio por las calles de Montería y no respondí a su saludo; entonces me toca explicar que vieron un reflejo mío en mi hermano porque por esas fechas yo no estaba siquiera en Colombia. Quizá cuando miramos al cielo confundimos nuestro propio reflejo con el de nuestras galaxias hermanas.

En últimas, un universo finito no es más que un laberinto de espejos.

Una de las predicciones de la relatividad general es que el universo a gran escala está lleno de gigantescos lentes gravitacionales que llenan los cielos de duplicados engañosos de objetos lejanos. La Cruz de Einstein está formada por la imagen de un quásar cuadruplicada por la gravedad de una galaxia. Es decir, q1, q2, q3 y q4 son el mismo objeto multiplicado por el efecto de lente gravitacional causado por la galaxia delante del quásar (Figura 1).

En realidad, el universo es un depósito de espejos gravitacionales. Cada que miramos el campo profundo no sabemos cuántos de esos insectos de luz suspendidos sobre el negro de la noche eterna son en realidad el mismo (Figura 2).

La teoría de la relatividad general predijo que la trayectoria que sigue la luz es afectada por la gravedad, de manera que fotones que fueron producidos por una fuente y emitidos en diferentes direcciones sean desviados por un objeto masivo —una galaxia, un agujero negro— hasta el punto de que se vuelven a juntar en un telescopio en la tierra. Sin embargo, desde nuestra perspectiva esa luz parece provenir de fuentes distintas, separadas por miles de millones de años luz de distancia. Desde aquí vemos ambos lados del espejo (Figura 3).

Por eso, si algún día hacen parte de una persecución intergaláctica, no se escondan detrás de un agujero negro ni detrás de una galaxia, porque en lugar de ocultarse la gravedad multiplicará su imagen por todas partes. Para esconderse, lo más seguro es tirarse al agujero negro, aunque pueda haber algunos efectos secundarios indeseados.

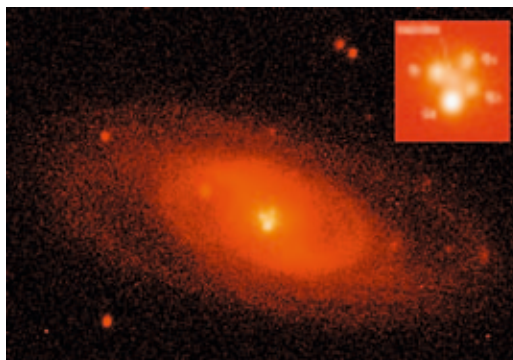


Figura 1. Cruz de Einstein

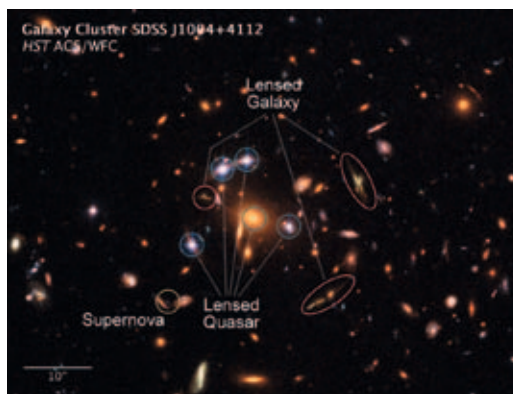


Figura 2. Imagen de campo profundo donde se observan quásares y galaxias multiplicadas por el efecto de la gravedad.

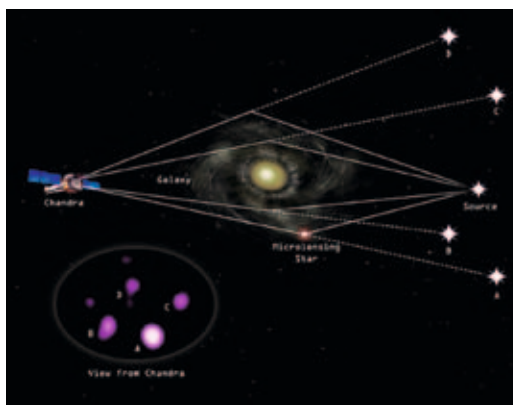


Figura 3. Una fuente detrás de una galaxia emite luz en diferentes direcciones. La gravedad de la galaxia desvía la luz de manera que el telescopio Chandra observa cuatro imágenes del objeto original que aparentan ser cuatro objetos diferentes.

No solo el universo se refleja a sí mismo. A todos los niveles nuestra realidad es un sistema de espejos e imágenes desiguales. La multiplicidad de descripciones y reflejos fue uno de los grandes problemas para las ciencias sociales en el siglo pasado. La

fragmentación es la marca clara de nuestra época posmoderna. Críticos culturales como François Lyotard (*La condición postmoderna*), Fredric Jameson (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*), o Michel Foucault (*La arqueología del saber*) argumentan que no hay ninguna unidad fundamental que defina a la persona posmoderna. Ya todos los discursos que nos unificaron en el pasado —la religión, el nacionalismo, el progreso, etc.— han perdido su credibilidad. No hay nada que nos mantenga en una sola pieza. Un sujeto es en definitiva un rompecabezas de partes que no encajan. De alguna manera, la fragmentación de diversos yos en un solo sujeto ha estado insinuada desde siempre, por lo menos en la lengua castellana. El vocablo *persona*, cuya primera entrada en el diccionario de la Real Academia Española reza “Individuo de la especie humana”, es en sí mismo una contradicción porque la palabra latina *persōna*, de donde se deriva, significa *máscara teatral*. Es decir, una persona es un reflejo del papel que representa y la máscara que lleva puesta; todo menos in-dividuo, indivisible.

Nuestras imágenes no coinciden consigo mismas, no coinciden con nosotros mismos. Nuestras imágenes social, familiar, política, económica o amorosa son imposibles de reconciliar en un único ser. Nos miramos al espejo y no podemos reconocernos como nos mostró Picasso (Figura 4). Marie-Thérèse Walter, la modelo usada por Picasso para el cuadro *Mujer frente al espejo*, no solo es fragmentada en diferentes perspectivas por la técnica cubista del lado derecho de la imagen, sino que su reflejo en el espejo no coincide con el original.

Un chiste cuenta que a un liberal le preguntaron su opinión sobre aprobar el aborto, el sexo antes del matrimonio y el consumo de drogas, a lo que respondió que estaba a favor, siempre y cuando siguiera prohibido para su hija. Desde luego, sus imágenes como padre y como sujeto social son irreconciliables.

Al final de una charla sobre estos temas, se acercó una joven muy preocupada a preguntarme cómo podía estar segura de no ser

un reflejo. Le respondí que si de algo podía estar segura era de serlo. Es imposible no ser un reflejo de nuestra realidad social, familiar, educativa, política, sentimental, psicológica, etc. Desde luego, no podemos ser reducidos a un reflejo, pero tampoco podemos escapar a nuestro destino de otro lado del espejo.

Cuenta san Marcos, en el capítulo 5, que cuando Jesús llegó a Gerasa se le acercó un hombre poseído por un espíritu impuro. El hombre vivía entre las tumbas y gritaba blasfemias, y la fuerza de los demonios que lo habitaban era tal que había roto las cadenas con las que alguna vez lo habían sujetado. En las noches recorría los cerros lanzando gritos y reventándose contra las piedras. Cuando el hombre vio a Jesús corrió hacia él y le pidió misericordia de rodillas. Jesús le preguntó:

—¿Cómo te llamas?

Él contestó:

—Me llamo Legión, porque somos muchos.

(*Dios habla hoy*, Marcos, 5.9)

Sin lugar a dudas, el espíritu que atormentaba al endemoniado de Gerasa era un demonio posmoderno; fragmentado. Ya desde tiempos bíblicos sufríamos con problemas metafísicos como la fragmentación de la personalidad. Al parecer, estos problemas siempre han estado ahí, incluso antes del posmodernismo y el psicoanálisis, y no han tenido respeto ni siquiera por los soldados del ejército de Luzbel. La tragedia real del endemoniado no era la posesión sino la fragmentación infame de su identidad. Quizá nadie lo ha dicho de manera más elegante que Fernando González en *Mi Simón Bolívar*: “Yo no soy uno, y de allí los remordimientos de conciencia. El 20% de mi ser es místico; el 10% peón; el 30% enamorado de la belleza y el resto bobo”.

La fragmentación de nuestra propia imagen alcanza incluso el nivel celular. El primer espejo en el que nos reflejamos es el de nuestra información genética. Esta imagen conoce el procedimiento para crear una copia mía a partir de una célula, para digerir una empanada de Mr. Buñuelo, para reproducir

tejido dañado en una caída, y en especial es muy diestra en transformar la cerveza en grasa acumulada alrededor de mi abdomen; sin embargo, yo no sé ninguno de estos procedimientos. Mis conocimientos en biología y química son limitadísimos a nivel académico, pero impresionantemente sofisticados a nivel celular. Por fortuna, si no, moriría de hambre. Por otro lado, en la imagen que mi cerebro tiene de mí yo sé cocinar comida árabe, leer en cuatro lenguas y buscar emisiones piratas en internet para ver fútbol los fines de semana en mi casa en Estados Unidos —algo que la imagen en el espejo genético desconoce—. Como siempre, las imágenes a ambos lados del espejo no son iguales y añaden otro nivel a la fragmentación que somos. Los genios que conocen cada detalle del amor a nivel celular son tan torpes como el resto de nosotros al momento de enamorarse.

El lenguaje crea espejos de sí mismo que desafían la lógica. En el siglo VI antes de nuestra era, Epiménides de Cnosos, de quien se cuenta que vivió durante cincuenta y siete años en una cueva, había advertido los peligros de la lengua cuando se refleja sobre sí misma. “Todos los cretenses son mentirosos”, declaró entonces. La frase adquiere interés cuando advertimos que Epiménides era cretense. Inmediatamente nos encontramos con la paradoja de que esta oración solo puede ser cierta siendo falsa.

Diecinueve siglos después de Epiménides, el poeta persa Rumi añadió un giro al enunciado del cretense. “Cuando dices: ‘en esta época las palabras no son de confiar’”, dice el decimosexto de los 72 discursos contenidos en el *Fihī ma fihī*, “¿Cómo es que te escuchamos decir que las palabras no son de confiar? Después de todo, eso lo dices usando palabras”. Rumi nos deja sin alternativas. Si entendemos que las palabras no son de confiar, el mensaje se prueba falso ya que después de todo fueron apropiadas para transmitir esa idea. Si no entendemos, entonces el contenido de lo dicho se demuestra cierto, las palabras no son de confiar, pero entonces no podría yo justificar estar escribiendo esto, ni usted estar leyéndolo.



Figura 4. *Mujer frente al espejo*, Pablo Picasso, 1932, óleo sobre lienzo

En cualquier caso, las palabras habrán fallado.

Mientras meditaba sobre las increíbles ideas de Georg Cantor, Bertrand Russell descubrió que estos reflejos introducían situaciones irresolubles al corazón de la lógica matemática. El problema es la autorreferencia. Supongamos que todas las bibliotecas tienen que hacer un catálogo de sus libros. Algunos bibliotecarios incluyen el catálogo como un libro más de la biblioteca y solo así consideran que la lista de sus libros está completa. Para otros no hace falta incluir al catálogo en la lista de libros. Al final, todos estos catálogos son enviados a la biblioteca nacional. Algunos de ellos se incluyen a sí mismos, otros no. En la biblioteca nacional se construyen dos catálogos de catálogos: uno con todos los catálogos que se incluían a sí mismos, y otro con los que no. La pregunta es: ¿deberían estos catálogos incluirse a sí mismos?

El catálogo de los que se incluyen a sí mismos no es problema. Si el bibliotecario no lo incluye en sí mismo, de todas maneras es un catálogo correcto de los catálogos que sí se incluyen a sí mismos (el catálogo de catálogos no lo hace, y por eso no aparece).

Si el bibliotecario lo incluye, el catálogo sigue siendo preciso: aparece en la lista porque sí se incluye a sí mismo.

Ahora, el catálogo de los catálogos que no se incluyen a sí mismos es más complejo. El bibliotecario no lo puede incluir en sí mismo porque aparecería un catálogo que se incluye a sí mismo, entonces no debería estar dentro de sí mismo sino en el otro catálogo de catálogos. Pero si no es incluido, el catálogo está incompleto.

La solución que Bertrand Russell y Alfred North Whitehead presentaron en *Principia mathematica*, llamada teoría de tipos, prohíbe que los cretenses hablen sobre los cretenses, que el lenguaje disertase sobre la efectividad del lenguaje, y que los catálogos se contengan a sí mismos. Con este mecanismo, Russell y Whitehead evitaron la aparición de paradojas como las de Epiménides, Rumi, y los catálogos de la biblioteca nacional en el corazón de la lógica matemática. Desde luego, esta es una ley artificiosa. No hay ninguna prohibición para que los cretenses hablen de los cretenses. Cada quien habla de lo que le viene en gana. Si hubiera una forma de limitar el lenguaje de esta manera, ya habríamos logrado que los políticos fueran mudos.

En el mundo literario, poco efecto tuvieron las recomendaciones de Russell y Whitehead. Como el universo a gran escala, la escritura no es más que un laberinto de espejos y reflexiones. Oscar Wilde opinaba que la vida imitaba al arte con mucha más frecuencia de lo que el arte imita a la vida. Hace unos días, a alguien muy cercano le programaron una cirugía en un ojo. Días después, una Toyota Prado la chocó por detrás y le destrozó el baúl del carro. Omitiendo todos los detalles que harían la historia demasiado extensa, solo diré que quien la chocó resultó ser el doctor que la iba a operar. Si esa coincidencia hiciera parte de una de mis novelas, la criticarían por forzada y reclamarían que la vida nunca se comporta así.

Una de las formas más usadas de escritura en la literatura contemporánea es

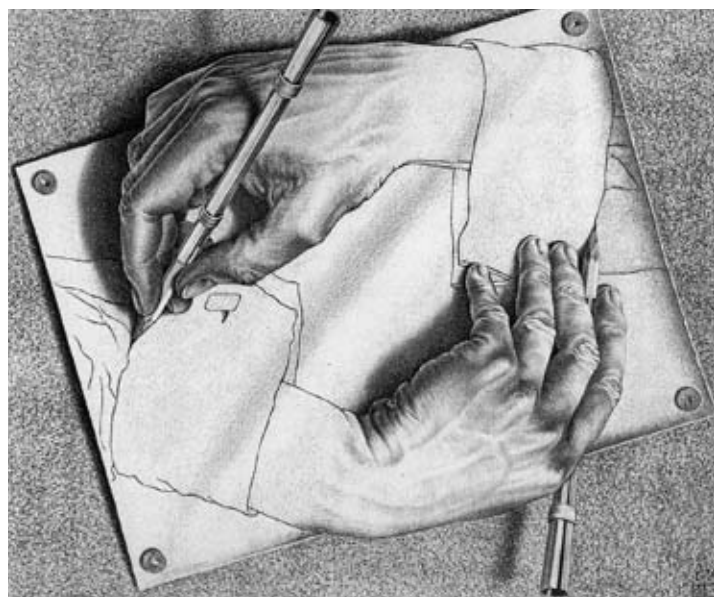


Figura 5. *Manos dibujando*, Maurits Cornelis Escher, 1948, litografía

lo que Serge Doubrovski llamó autoficción en 1977. Desde luego, la autoficción no se inventó entonces, sino que se practica desde mucho antes. La idea es que el autor se refleja en su texto como al otro lado del espejo. Es decir, si Pepito Pérez es el autor de la novela, Pepito Pérez es también un personaje de la novela. El equivalente escrito de la litografía *Manos dibujando* de M. C. Escher (Figura 5). La literatura imitando a la vida, y viceversa. Cuando el autor escribe se transforma en su propio reflejo. La vida transforma la literatura, al tiempo que la literatura reescribe la vida transformada. La escritura se sustenta precisamente en lo que Russell y Whitehead prohibieron: la autorreferencia. El autor se vuelve enunciado de sí mismo. Este proceso abre un sin fin de espejos que se reflejan unos a otros y que, aunque parecen converger, no lo hacen.

El escritor y su personaje de sí mismo se persiguen pero no se encuentran, se asemejan pero nunca son el mismo. La vida imita a la literatura y la literatura imita a la vida pero nunca se igualan, nunca las tercas leyes de la desgracia son las mismas a ambos lados del espejo. La convergencia resulta ser una ilusión mucho más seguido

de lo que creemos. En mi época de estudiante de física resolvimos las trayectorias de algunos planetas alrededor del sol como ejercicio. Una de las cosas que más me sorprendió es que las trayectorias no son cerradas; es decir, un planeta nunca vuelve a pasar por el mismo punto por donde pasó el año anterior. El planeta intenta año tras año repetir el recorrido de la órbita del año anterior pero siempre falla. Cada vuelta alrededor del sol es una desviación de la anterior. Quizá los efectos sean imperceptibles, pero el bruto empeño por la convergencia perfecta es inútil. La literatura es posible no en la convergencia ni en la divergencia del lenguaje, sino en el territorio de en medio. El lenguaje se busca y se aleja de sí mismo, el autor de su personaje, la ficción de la imaginación, la realidad de la verdad. El proceso existe en la convergencia inexacta, en la milimétrica divergencia de los detalles. Las superficies de los espejos en los que se refleja el universo no son cristales pulidos como para un telescopio espacial; por el contrario, son superficies rugosas, su reflexión opaca y la imagen que producen oscura. Los libros son para la noche, para la sombra, para enfrentar los opuestos sin que se cancelen, para permitir las contradicciones que la luz de la lógica condena.

Igual pasa con la vida y con el universo. Son posibles no gracias a la repetición perfecta, sino a la imperfección sutil. Nuestro lado izquierdo es un reflejo imperfecto del derecho. Nosotros somos una mala reflexión de nuestros padres. La materia de la que estamos hechos existe gracias a una minúscula desproporción entre materia y antimateria hace miles de millones de años. Imperfección y reflexión son las marcas de la naturaleza. Imperfección y reflexión son las marcas del hombre. El universo a gran escala se refleja en el universo a mediana escala. Los padres se reflejan en los hijos. Las ramas de los árboles secos en el invierno reflejan como en un espejo invertido las venas y arterias que recorren los pulmones. Don Quijote se refleja en el bachiller Sansón Carrasco disfrazado como El caballero de los espejos.

Comencé recordando que Pessoa en la voz de Bernardo Soares aborrecía a los espejos porque para él no había nada más terrible que un hombre obligado a ver su propia imagen. Triste destino el nuestro porque donde quiera que miremos, bien sea el universo profundo o las hélices del ADN, las páginas de un libro o la empeñada órbita de un planeta, lo que en realidad vemos reflejado son fragmentos de nuestro propio rostro. ■

Joseph Avski (Colombia)

Físico de la Universidad de Antioquia; cursó una maestría en creación literaria de la Universidad de Texas (Estados Unidos) y un doctorado en la Universidad Texas A&M con tesis sobre Fernando González. Ha publicado, entre otros, *El corazón del escorpión*, que ganó el IX Concurso Nacional de Novela de la Cámara de Comercio de Medellín (2009) y fue publicada en inglés como *Heart of Scorpio; El libro de los infiernos*, finalista en la Biental de Novela José Eustasio Rivera y posteriormente publicada en Estados Unidos; y *El infinito se acaba pronto*, publicada (Planeta, 2015).

#### Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1956). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- (1976). *La moneda de hierro*. Buenos Aires: Emecé.
- Diógenes, Laertius y S. J. F. Ortiz (1945). *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Buenos Aires: Emecé.
- Dios habla hoy (1994). Nueva York: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Doubrovsky, Serge (1986). *Writing and Fantasy in Proust: La Place de la Madeleine (La Place de la Madeleine, Écriture et Fantásme chez Proust)*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Foucault, Michel (1988). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno.
- González, Fernando (1969). *Mi Simón Bolívar*. Medellín: Bedout.
- Jalál, al-Din R, y A J. Arberry (1993). *Discourses of Rumi*. Surrey: Curzon Press.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Levin, Janna (2002). *How the Universe Got Its Spots: Diary of a Finite Time in a Finite Space*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Liotard, Jean F. (1994). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Pessoa, Fernando y Manuel Moya (2013). *Libro del desasosiego*. Tenerife: Baile del Sol.
- Stoker, Bram (2001). *Drácula*. Madrid: Edimat Libros.
- Whitehead, Alfred N. y Bertrand Russell (1927). *Principia Mathematica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilde, Oscar (1902). *The Decay of Lying*. Nueva York: Sunflower.

# En donde los

LINA MARÍA  
AGUIRRE JARAMILLO

**E**n 1968, en Inglaterra no todos los jóvenes estaban experimentando con alucinógenos y escuchando, bajo su influencia, a los Stones y los recién formados Pink Floyd y Led Zeppelin mientras encendían el siguiente cigarrillo, fantaseaban con la libertad chic francesa del otro lado del canal, dejaban crecer libremente el pelo y protestaban contra las armas nucleares. Otros, al sur del país, entre gárgolas y plácidos pastos al borde del río Cherwell, se preocupaban muy seriamente por quién sería el nuevo Profesor de Poesía de la Universidad de Oxford, como fue el caso de una estudiante de pregrado que salió un día corriendo desnuda por las calles de la célebre (y pequeña ciudad, el suceso no pasó desapercibido), como una manifestación individual en pro de su candidato a la prestigiosa cátedra: el señor Yevgeny Yevtushenko, poeta, novelista y ensayista domiciliado en la entonces Unión Soviética.





# poetas se atreven

Es cierto que la señorita en cuestión se dejó llevar un poco (sobre todo teniendo en cuenta que incluso en verano las temperaturas pueden ser frías y lluviosas en la isla), pero no se pone en duda su compromiso con la elección de quien sería el ocupante de tal posición, segunda en importancia solamente después de la de poeta laureado en el Reino Unido. En 2015, Simon Armitage, autodidacta que versifica desde lo alto de una colina de Yorkshire, ha sido elegido para ocupar la cátedra. No ha habido mujeres desnudas corriendo a su favor —o en contra— pero sí un temporal alegato en la

deliberación de alianzas con los distintos candidatos, que incluían al premio Nobel (1986) Wole Soyinka.

Nadie en sano juicio podría esperar que una decisión que involucre a gente de la academia, a poetas en activo, en retiro o en semijubilación, sea un asunto tranquilo, sobrio, libre de exabruptos (por ejemplo puñetazos), pero en el caso particular de esta silla profesoral, la elección ha estado, en no pocas ocasiones, coloreada con disputas, enfrentamientos y bromas tipo “pranks” al estilo semicolegial británico, que han llegado incluso a desbordar la tradicional



compostura de algunos, como cierto indignado maestro que sentenció una vez que todo el proceso estaba afligido con “indignidades” más propias del “concurso de Miss Mundo”.

No hay que irse más de seis años atrás. En 2009, las cosas cayeron a niveles bajos, quizá de subreinado de belleza. Por primera vez, desde que la cátedra fue instituida en 1708, la titular elegida fue una mujer, Ruth Padel, escritora, profesora y académica especialista en griego clásico, entre otros temas. Ella había tenido 297 nominaciones que respaldaron su reconocida carrera en Estados Unidos y Europa. Su triunfo fue anunciado el 16 de mayo de 2009, y debía asumir el cargo en el otoño del mismo año. Pero ¿cuánto tiempo ocupó el cargo de profesora electa? Exactamente nueve días. “Ha sido un capítulo difícil para todos los involucrados”, declaró una persona vocera de la universidad, y estaba siendo muy prudente porque la campaña para elegir al sucesor del entonces ocupante de la plaza, Christopher Ricks, ya había tenido otra renuncia previa: la del candidato Derek Walcott, premio Nobel (1992), quien denunció acciones “bajas y degradantes” en su contra. Se refería a los paquetes anónimos que habían recibido alrededor de cien académicos de la universidad con fotocopias de páginas del libro *The Lecherous Professor* sobre el acoso sexual en universidades estadounidenses, publicado por la Universidad de Illinois y el cual incluye la descripción de dos casos de acusaciones contra Walcott hechas en Harvard y Boston. Lo que salió a flote después fue que Padel, aunque había asegurado que le hubiese parecido mejor que Walcott no se hubiese retirado, días atrás había pasado información sobre tales acusaciones a un par de periodistas.

Padel adujo haber actuado de forma ingenua primero, que no había iniciado una campaña contra el escritor pero que consideraba mejor renunciar, y lo que siguió fue un cruce de cartas, columnas, editoriales en diarios y revistas, una carta abierta en el *Times Literary Supplement*, y un debate sobre misoginia en la academia y conductas sexuales de profesores que la novelista Jeanette Winterson redujo a un ejemplo del “pequeño basurero sexista” de Oxford, en donde los profesores no tenían tanto problema con el pasado de

Walcott como con que Padel hubiese enviado dos correos electrónicos a periodistas que ella creía “estaban cubriendo responsablemente la elección con información que era ya de dominio público”. En medio de semejante embrollo, la elección del nuevo titular tuvo que esperar hasta 2010.

La nueva convocatoria atrajo atención especial dentro y fuera de los claustros oxonienses. Escribiendo para el diario español *La Vanguardia*, yo me interesé en aquel momento por la galería de once candidatos que, en una primera mirada, parecía incluir algunos nombres cuyos méritos de participación no saltaban precisamente a la vista.

Estaba por ejemplo un médico, Robert P. Lacey, quien ofreció escribir **un poema semanal** (la negrilla es mía) y colgarlo en línea. El biógrafo de Anthony Burgess y Peter Sellers, el crítico Roger Lewis, arremetió contra los candidatos septuagenarios contrincantes y prometió en el diario *The Times* “una rebelión en contra de académicos amargados” cuya obra “es seria al punto del dolor y oscura en el propósito”.

El candidato más singular fue el periodista del diario *The Guardian*, Stephen Moss, a quien yo había entrevistado en 2009 y de quien obtuve la primicia, no comprobada, de que “la poesía es más divertida que el sexo”. Es cierto que él se había decidido a participar, en un impulso enjugado en champagne, en el festival Hay, pero también su promesa de comprarle un trago a toda persona que votara por él y de no publicar demasiados de sus “execrables poemas” logró un eco de aprobación entre algunos miembros y graduados de la universidad con derecho a voto, a quienes también les sonó bien la idea de un festival poético de dos semanas.

Pero Moss, cuyo lema de fácil recordación, aunque no exactamente original, fue “Yes, we scan”, no tuvo que honrar su ingeniosa promesa. El ganador fue Geoffrey Hill, considerado ampliamente como uno de los poetas vivos más grandes de habla inglesa, si no el más grande. Andrew Motion, antiguo poeta laureado, reconocía entonces: “el año pasado fue tan horrible. Causó daño al puesto, y le dio un tipo de arma a la gente que quiere abatir la poesía en general [...] Una universidad sería como Oxford [...] es afortunada de tener ahora a Hill”. Y así

Nadie en sano juicio podría esperar que una decisión que involucre a gente de la academia, a poetas en activo, en retiro o en semijubilación, sea un asunto tranquilo [...], pero en el caso particular de esta silla profesoral, la elección ha estado [...] coloreada con disputas, enfrentamientos y bromas tipo “pranks” al estilo semicolegial británico, que han llegado incluso a desbordar la tradicional compostura de algunos.

ha transcurrido este periodo del 44º profesor de poesía, eminente con su curriculum académico en universidades británicas y estadounidenses, y con sus numerosos premios como el Hawthornden, el Whitbread, el Faber Memorial y el Truman Capote otorgado por su crítica literaria.

Como su obra, su cátedra ha sido exigente. Tiene una voz poética “poderosa e intrincada”, como lo describe oficialmente Oxford, y en ocasiones esto le ha ocasionado ser tildado de “difícil”, incluso por críticos bien entrenados en lecturas de diversos calibres, como Nicholas Lezard, quien juzgó en 2001, después de repasar las líneas de *Speech! Speech!*, que “uno anhela, con sentimiento de culpa, unas extensivas notas de pie de página” para explicar el texto. Existe cierta preocupación de que cuando se escogen personas mayores para estos cargos académicos, ya han pasado su mejor momento y no darán lo mejor de sí, pero este no ha sido el caso de Hill, quien ha dejado sentir aquella poderosa voz “de fuerza cautivadora” a la cual aludieron los miembros de la universidad que lo nominaron en 2010.

Cuando se escucha a Hill se comprueba que quienes admiran su pasión y creatividad y su poder extraordinario como orador no exageran, incluso si lo usa para criticar a la poeta laureada actual, Carol Ann Duffy, como ocurrió en una de sus clases magistrales en enero de 2012, titulada “Poesía, vigilancia y orden público”. Duffy había dicho en una entrevista en 2011 que “el poema es una forma de mensajería móvil corta [*texting*] [...] es el mensaje corto original”. Hill se dirigió a los estudiantes diciendo que con todo respeto, le pedía que considerase que pudiera estar

equivocada porque *texting* no es decir más con menos: “la poesía, como dice la laureada, es condensada. El *mensaje de texto* no está condensado, está truncado”. Reemplazar ‘to’ (que suena parecido a ‘two’) por ‘2’ o ‘you’ por ‘u’ es, decía Hill, una “afectación de brevedad [...] pero no intensifica nada. *Texting* es como el viejo teletipo: muy dramático [...] si se trata de informar sobre la caída de Wall Street o el ataque japonés en Pearl Harbour”. Además, dichos mensajes de texto son “solamente lineales”, mientras que la poesía “consiste en líneas en profundidad diseñadas para ser vistas en relación o en deliberada no relación con las líneas superiores e inferiores”. Hill admiró las líneas de un poema de Duffy, *The Christmas Truce* (La tregua de Navidad) que aunque usa las palabras *thrilled* (emocionado) y *glittering* (reluciente), ambas “estándar en el kit poético”, producen un conjunto de resonancia “que nunca podría tener un mensaje de texto”. No obstante, criticó otra de sus creaciones, *Death of a Teacher* (Muerte de un profesor), que le parecía el primer esfuerzo de una colegiala, con un lenguaje de consumo facilista que nivela por lo más bajo el “inglés democrático” como el empleado por los “escritores de Mills & Boon”, una popular editorial de novelas de romance.

En ese sentido, el entonces profesor de Oxford defendía también su noción acerca de la “dificultad” del arte, explicada en un texto de *The Paris Review*: “El arte genuinamente difícil es realmente democrático. La tiranía requiere simplificación [...] Cualquier complejidad del lenguaje, cualquier ambigüedad, cualquier ambivalencia implica inteligencia”, considerando

que “muchacha de la poesía populista de hoy trata a la gente como si fuera tonta”, como lo cita The Poetry Foundation. Hill ya lo advertía: “Escribo/para deslumbrarme a mí mismo”, aunque encontrando, como describe en *The Triumph of Love*, la elusiva satisfacción de su creación:

¿Qué  
tiene que ser un poema? Respuesta, *un triste*  
*y enfadado consuelo*.

El nuevo profesor, Simon Armitage, ha suscrito en su manifiesto la idea de la poesía como un aprendizaje continuo, una aventura y una educación. Ha dicho haber quedado bajo el “hechizo de la poesía” desde los quince años. Ahora, un cuarto de siglo después, siente que tiene “muchísimo que decir y un deseo de hablar y escribir sobre poesía”. Su condición de poeta-profesor amplía las posibilidades de su cargo, como alguien que ha experimentado “las exasperaciones y éxtasis de construir poemas así como los placeres y penas de destruirlos”. Ha prometido hacer énfasis en la poesía contemporánea y en hacer lectura cercana de la tradición: “la palabra clave es *oficio*” en el “mundo ocasionalmente bastante cenagoso del arte”.

Armitage es conocido como “un poeta genuinamente popular”, el primero desde Philip Larkin, con éxito en las salas y en las ventas, que ha descartado la idea original “purista” de su vocación, de que “la página era todo lo que había [...] Ya no pienso así. Un poeta es el paquete completo. La poesía va de nuevo a la fogata, al teatro, al templo”. Él puede pasar tiempo en solitario, recorriendo los campos norteños de York o los Apeninos, pero también se acerca a las audiencias: en una adaptación de *La balsa de la Medusa* para la radio y para el National Theatre, en el taller de un pintor que trabaja en un retrato suyo, en festivales varios, en las discusiones para un montaje de *La Odisea*, dirigiendo cinematografía, en sus clases en la Universidad de Sheffield, haciendo lecturas en Italia, Nueva Zelanda, Islandia, Estados Unidos, y de vuelta a Gran Bretaña, en un itinerario de menos de un mes. ¿Traiciona la popularidad a la seriedad esperada del poeta? Los críticos le recuerdan eso, reconocía Armitage en un programa con el presentador Melvyn Bragg

en 2014. Él dice “Está bien. El público es diverso. Tengo todo el respeto por la gente que escribe poesía oscura *avant-garde* pero no es la poesía que quiero escribir”. Al leerlo, transpira su interés por encarar los temas, los sujetos, los sentimientos e impresiones más complejos, en una forma suya, que podría llamarse accesible. Armitage revela, como dice Aida Edemariam en el reportaje *Making Poetry Pay*, “su creencia, sin remordimientos, en la importancia de la poesía, su inclinación a defenderla, y su diamantino sentido de vocación”.

Este es el poeta que se propone suceder a hombres como Matthew Arnold, Seamus Heaney, James Fenton, Robert Graves (o *Robertus Graves*, como se le llamó cuando hizo la llamada Creweian Oration en agradecimiento a los benefactores de la universidad, hecha entonces, por tradición, en latín, y una de las responsabilidades del profesor de poesía cada dos años) y W.H. Auden, de quien ha quedado una de sus imágenes más memorables cuando se instalaba en el legendario café Cadena de la calle Cornmarket de Oxford, en pantuflas, leyendo y escuchando leer a poetas aspirantes ante la clientela del local.

Por lo pronto, se piensa que Armitage permanecerá bien calzado en sus labores profesoras, indagando sobre la poesía en el siglo XXI, según se ha propuesto. Ha sido un largo camino desde que trabajaba como oficial de policía encargado de supervisar a convictos bajo libertad condicional, y ahora ha sido elegido para una plaza que, en el pasado, pudo ser agraciada por T.S. Eliot, John Betjeman o Philip Larkin, de no haber ellos renunciado incluso a ser nominados. Precisamente en junio de este año, en los archivos del colegio St Hugh de Oxford se encontró una carta de Larkin a la entonces directora Trickett, en la cual decía que no podía aceptar un puesto que lo obligaría a “un montón de jerez con gente importante” y que para él las fiestas literarias eran su idea del “infierno en la tierra”; que “no había vuelto a considerar la literatura en abstracto” desde aquel día de 1943 cuando se había graduado de Oxford y había salido a la luz del sol como “un hombre libre”, ocupándose solamente entre el periodismo y algunos llantos producto de haberse expuesto a lo que “Gide llama la odiosa realidad”.

Algunos miembros de la universidad no se han tomado muy en serio el honor de la cátedra en las últimas décadas, como cuando han sido nominados Muhammad Ali, Mao Tse-Tung, la esposa de un primer ministro, Mary Wilson y hasta un computador que, aunque se podía programar para escribir poesía, no estaba habilitado para dictar las conferencias requeridas. De nuevo, recordando aquellas elecciones de 1968, entraron como candidatos Barry MacSweeney, jardinero de veinte años declarado “poeta desempleado”, y Al Alvarez.

El periodista Anthony Holden, quien por aquella época editaba la revista estudiantil *Isis*, recordaba en junio de 2015 aquella campaña, cuando un escocés socialista, Alan Bold, se unió al grupo con la voluntad de “aportar un poco de sensatez”, pero acabó enzarzado en una pelea a golpes con MacSweeney en un debate en televisión que nunca pudo salir al aire debido a esa escena. Borges, de otro lado, fue nominado como preferido del departamento de Lenguas Modernas. ¿Y Yevtushenko? Un historiador del colegio Balliol, Richard Cobb, tras una fiesta y algo de licor, mandó un telegrama con la línea “respaldo nominación de Yevtushenko”, firma: “André Malraux”. La redacción de *Isis* decidió telefonar al Kremlin para preguntar si al autor le sería permitido salir de la Unión Soviética en caso de ser elegido. No contestó Brezhnev, como deseaban, sino una persona que hacía la limpieza. En cualquier caso, como señala Holden, el principal problema con Yevtushenko era que no hablaba inglés.

No está claro cuán dado a ocasionales “shenanigans”, travesuras, esté el profesor Armitage. En el verso final de su *Poem* se lee “Aquí está como ellos lo calificaron cuando lo recordaron: / Algunas veces él hizo esto, algunas veces hizo aquello”. Con su voz de cadencia estable, su confeso entusiasmo, se espera ahora que el nuevo cuatrienio del Profesor de Poesía de Oxford sea plenamente auspicioso para “poner la poesía en la vida de la gente”, incluso como aquella señora en Liverpool que después de una lectura que él hizo de su poema *You're Beautiful* (Tú eres hermosa / porque te han educado clásicamente / yo soy feo porque asocio el cable del piano con estrangulación...), se acercó para decirle condescendentemente: “No se preocupe, yo también soy fea”. ■

.....  
Lina María Aguirre Jaramillo (Colombia)

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

## Referencias

- Aguirre, L. (2009). Stephen Moss: “La poesía es más divertida que el sexo”. *La Vanguardia*, 28 de junio 2009 [en línea] Disponible en: <http://blogs.lavanguardia.com/tecladomovil/stephen-moss-la-poesia-es-mas-divertida-que-el-sexo>. Consultado el 14 de septiembre de 2015.
- (2012). *Walking Home*. Londres: Faber and Faber.
- (2015). *Paper Aeroplane: Selected Poems 1989-2014*. Londres: Faber and Faber.
- Armitage, S. (2015) Statement. Universidad de Oxford [en línea] Disponible en: <http://www.ox.ac.uk/about/oxford-people/professor-of-poetry/nominees>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.
- Edemarian, A (2015). Making Poetry Pay. *The Guardian*, 26 mayo de 2015 [en línea] Disponible en: <http://www.theguardian.com/books/2015/may/26/simon-armitage-making-poetry-pay>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.
- Flood, A. (2015). Dread of literary parties led Philip Larkin to shun Oxford poetry professorship. *The Guardian* 1º de junio de 2015 [en línea] Disponible en: <http://www.theguardian.com/books/2015/jun/01/philip-larkins-refusal-of-oxford-poetry-professor-nomination-discovered>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.
- Freytas-Tamura, K. (2015). Simon Armitage, Oxford Poetry Professor, Finds Inspiration in the Mundane. *The New York Times*, 10 de julio de 2015 [en línea] Disponible en: [http://www.nytimes.com/2015/07/11/world/europe/simon-armitage-oxford-poetry-professor-finds-inspiration-in-the-mundane.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/07/11/world/europe/simon-armitage-oxford-poetry-professor-finds-inspiration-in-the-mundane.html?_r=0). Consultado el 10 de septiembre de 2015.
- Holden, A. (2015). Brawls, booze and slurs: 300 years of Oxford University's professor of poetry. *The Observer* 14 de junio de 2015. <http://www.theguardian.com/books/2015/jun/14/booze-brawls-slurs-300-years-oxford-professor-poetry>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.
- Hill, Geoffrey; Haynes, K. (ed.) (2009). *Collected Critical Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- (ed.) (2013). *Broken Hierarchies-Poems 1952-2012*. Oxford: Oxford University Press.
- Massie, A (2012). Carol Ann Duffy's poetry is demotic and immediate and there's nothing wrong with that. *The Telegraph*. 1º de febrero de 2012 [en línea] Disponible en: <http://blogs.telegraph.co.uk/culture/allanmassie/100060192/carol-ann-duffys-poetry-is-demotic-and-immediate-and-theres-nothing-wrong-with-that/>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.
- Phillips, C. (2000). Geoffrey Hill, the Art of Poetry No. 80. *The Paris Review* No. 54, Otoño de 2000 [en línea] Disponible en: <http://www.theparisreview.org/interviews/730/the-art-of-poetry-no-80-geoffrey-hill>. Consultado el 10 de septiembre de 2015.



Fotografía Alejandra López

# Entre el *Infierno* y la *Felicidad* de GUILLERMO MARTÍNEZ

Traducido a treinta y ocho lenguas, y ganador de la primera versión del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, el escritor argentino desvela la lógica de su obra, desde su primer libro de cuentos, *Infierno grande*, hasta el más reciente, *Una felicidad repulsiva*

ANA CRISTINA  
RESTREPO JIMÉNEZ

Quien no conoce la obra de Guillermo Martínez no alcanza a imaginar lo que se está perdiendo. Su nombre, de vecino del barrio, despista sobre el talante de sus letras... *fuera del molde.*

En su *placard* no esconde la fórmula que transformará el infinito mundo de la lógica, pero sí una serie de variables literarias que mutan y evolucionan según el momento de su vida. Hace varios años dejó atrás los números para dedicarse del todo a la escritura, oficio que ha permeado su vida desde que tiene memoria.

En la primera versión del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, celebrada en 2014, participaron ciento veintitrés libros de cuentos. Guillermo Martínez ocupó el primer lugar con una compilación de once relatos, *Una felicidad repulsiva*. Desde entonces, Colombia ha empezado a conocer el mundo fantástico de este escritor que ya ocupa las páginas de honor de la literatura de su país. Con justa razón se ha escrito que su obra es más apreciada en Europa que en Latinoamérica: su novela *Crímenes imperceptibles* fue llevada al cine por el director Álex de la Iglesia, bajo el título *Los crímenes de Oxford*.

Jorge Luis Borges y Guillermo Martínez son los dos únicos escritores argentinos en la historia que han publicado un cuento en la revista *The New Yorker*. “Infierno grande” (“Vast Hell”) es el relato publicado, el mismo que da nombre a su primer libro de cuentos, el cual mereció el Premio del Fondo Nacional de las Artes (Argentina), en 1989.

## Un mito familiar

“Leo a Flaubert. Tres condiciones se requieren para ser feliz: ser imbécil, ser egoísta y gozar de buena salud. De acuerdo; pero aun así, y como cada vez que alguien afirma, como un axioma, ‘la dicha perfecta no existe’, no puedo evitar recordar la felicidad serena, extendida, imperturbable, verdaderamente repulsiva, de la familia M”, así comienza el cuento “La felicidad repulsiva de la familia M”, de Guillermo Martínez.

“Todas las familias felices se asemejan; cada familia infeliz es infeliz a su modo”, escribiría León Tolstoi... ¿cómo es la familia de este escritor argentino?

Guillermo Martínez (1962) nació en Bahía Blanca, un puerto comercial al sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Con una población actual de trescientos mil habitantes, es una ciudad muy tranquila, donde todo queda “a distancia de caminata”; es por eso que en la infancia Martínez asistía a clases de inglés, tenis, básquet, béisbol y natación.

Ingresó al conservatorio de música, donde tocó guitarra, aprendió a leer solfeo y estuvo a punto de estudiar armonía, proyecto del que desistió al descubrir que carecía de oído musical. Ese sentido lo tenía reservado para la literatura.

“Léanse en voz alta, les digo a los chicos en todas las maestrías donde enseñé”, comenta el escritor. (En la actualidad, dicta cursos de narrativa en la Maestría en Escritura Creativa en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, UNTREF).

Guillermo es hijo de Julio G. Martínez, un ingeniero agrónomo, gran lector y escritor vocacional, que disfrutaba tecleando historias en una vieja máquina Olivetti. La literatura también era un asunto cotidiano por el lado de su madre, Raquel, profesora de letras.

Apasionado por la educación y la lectura, el padre les repetía a sus hijos: “Para salud y educación, siempre va a haber dinero en esta casa”.

Pero un televisor no servía ni para lo uno ni para lo otro: Julio G. aseguró que los libros no tuvieran competencia en el hogar. Los domingos reunía a sus cuatro hijos (en la actualidad, tres de ellos dedicados a las letras: una profesora de letras, un bibliotecario y un escritor), les leía un cuento y después los instaba a redactar un texto inspirados por esa historia. Acto seguido, juzgaba cinco asuntos en los escritos: originalidad, composición, redacción, prolijidad y ortografía.

“Sacando los últimos dos aspectos, que ahora con las computadoras dejan de tener sentido, todavía las tres primeras cuestiones en las que se fijaba son importantes como atributos para pensar en una obra literaria”, dice Martínez. Y recuerda la manera en que su padre definía algunos criterios: “La originalidad en el sentido de que aquello que se escribe traiga algo nuevo, una resolución ingeniosa, una voz diferente. Él llamaba composición a la resolución, la forma adecuada para la historia, encontrar la técnica, el punto de vista, la extensión, el tempo, el tono”.

Cada sesión de fin de semana traía un par de estímulos al ganador: un chocolate y el premio mayor: el padre digitaba el mejor cuento en su Olivetti. Y se tomaba atribuciones como editor.

“No había pregunta para la que no tuviera respuesta, pero a la vez le gustaba a veces fingir que vacilaba —escribió Guillermo Martínez en el prólogo de la antología de escritos de su papá, ‘Un mito familiar’— porque era la excusa para llevarnos a la biblioteca, para rastrear en los estantes y abrirnos un libro y un mundo”.

Los padres de Martínez no solo fueron los socios fundadores del cine club de Bahía Blanca,



también asesoraban a la *Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia* en la adquisición de nuevos títulos. Cuando de niño comenzó a leer por su cuenta, eligió la Colección Polidoro, con cuentos de todas las culturas del mundo. En sus visitas a la biblioteca pública conoció *El Conde de Montecristo*, las obras de Julio Verne, la Colección Robin Hood (adaptaciones para niños) y las novelas de Agatha Christie y de Arthur Conan Doyle.

Para el padre de Martínez nunca había suficientes lecturas. A medida que su hijo crecía, alzaba el listón literario, procuraba que leyera cuentos fantásticos más sofisticados, de mejor factura, como los de Jorge Luis Borges y Bioy Casares.

Julio G. trató de convencer a Guillermo de elegir una carrera que le permitiera ganarse la vida; le sugirió que la filosofía o la literatura podrían venir después. Fue así como eligió la carrera de ingeniería eléctrica, la cual abrió para él un mundo que poco había explorado en profundidad: las matemáticas. “En la secundaria aprendes la parte más árida relacionada con los cálculos, los algoritmos, que es una puerta de acceso indirecto a la filosofía, a la lógica, a los lenguajes artificiales, las diversas clases de infinito, temas que recojo en el libro *Borges y la matemática*, que son los mismos que inquietaban a Borges en su momento y que pueden interesar a cualquier persona que tenga alguna inquietud filosófica”, explica el escritor.

Una vez las matemáticas se revelaron ante sus ojos, se dio cuenta de que no iba a ser ingeniero y que la carrera de letras “era sobre todo leer y adquirir unos elementos de erudición que se podían obtener por fuera de la universidad. Para las matemáticas necesitas ciertas guías, libros que son fundamentales para saber las teorías en que tienes que ahondar”. Martínez consideró muy difícil ser autodidacta en las ciencias exactas: por eso las eligió.

De hecho, ya tenía la intención de dedicarse a la lógica matemática. Fue entonces cuando se enteró de que el matemático más importante en esa disciplina, Roberto Cignoli, había dado clase en Bahía Blanca pero se había radicado en Buenos Aires, después de regresar de su exilio político en Brasil.

En 1985 se radicó en Buenos Aires, donde se doctoró en Ciencias Matemáticas. Obtuvo una beca para estudiar con el gurú de los números.

Hasta ese momento, la literatura no había sido una actividad central en su vida, solo escribía cuentos y los mandaba a concursos literarios. Pero una vez radicado en Buenos Aires, participó en el taller literario de Liliana Heker, autora de *El fin de la Historia* (1996) y *Las hermanas de Shakespeare* (1999); se trataba de un grupo de escritores, cada uno de los cuales trabajaba sobre un proyecto literario para publicar.

Por primera vez pasaba por su mente la idea de publicar un libro.

Reunió sus cuentos y los envió al concurso del Fondo Nacional de las Artes. El dinero del premio obtenido se lo dieron al editor para que publicara el libro sin el riesgo del costo. El cuento “Infierno grande” aparecería publicado en *The New Yorker*.

Comenzaba la vida de un escritor: “Ese libro me puso en contacto con algunos escritores y críticos, de a poco se fue vendiendo toda la edición. Conocí a Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli y Alicia Steimberg. Aparecieron unas reseñas en el diario *La Nación*. El libro me animó para seguir escribiendo y publicando”.

Viajó a Oxford, en Gran Bretaña, donde estudió durante dos años con una beca de posdoctorado. Más que una etapa en su vida, fue una prueba difícil para su oficio de escritor: las ansias de escribir, sumadas a la presión de ponerse a la par con los matemáticos que estudiaban con él, y las exigencias propias de una beca estudiantil.

*And last but not least:* vivía en otro idioma.

No pudo avanzar en la novela que tenía empezada, creyó que no podría escribir más. Después del posdoctorado, se tomó unos meses en Tossa de mar, una playa cerca de Barcelona, para tratar de recuperar su tiempo perdido sin las letras, saldar su deuda con la literatura.

En el avión de regreso, pensó en el tema del detective y en la resolución final de *Crímenes imperceptibles...*

De muchas maneras, la vida de Guillermo Martínez responde a la lógica de haber crecido al lado de su padre, quien mantenía “la actitud de una persona que escribe por amor al arte”.

Julio G. Martínez (1928-2002) era el ser a quien más amaba en el mundo. Cuando falleció, salió de su *placard* una producción escrita de más de trescientos cuentos y obras de teatro, que nunca se preocupó por publicar.

Sus cuatro hijos —Guillermo, Pablo, Patricia y Nora— eligieron los mejores relatos, esos que ellos llamaban en casa “cuentos imbatibles”. Los publicaron en el libro *Un mito familiar* (Planeta, 2010).

### **Ecuación literaria**

De los cuentos del escritor de Bahía Blanca, brotan las semillas de sus lecturas de Julio Cortázar, Silvina Ocampo, José Bianco y Adolfo Bioy Casares, entre otros.

Desde *Infierno grande* ha publicado cinco novelas, tres libros de ensayos y otro de cuentos. Guillermo Martínez reconoce que, a veces, las ideas iniciales de sus relatos, a medida que las escribe, se convierten en novelas.

**Cuando piensa en un cuento, ¿qué viene primero: la anécdota o el personaje?, me da la impresión de que en sus novelas la narración está atravesada por problemas de la existencia...**

**G.M.:** La idea que se me ocurre no es exactamente el argumento, yo lo llamo el giro o el quiebre de la trama; un elemento de torsión que inicialmente se veía de cierta forma se va a descubrir que en realidad gira y revela un elemento inesperado. Eso es lo que primero me aparece: la posibilidad de que determinada situación o personaje se convierta en otra cosa, que para mí eso es lo que le da sentido a la literatura; hay cierto ilusionismo, de algo que parece que va a ser de cierto modo, de pronto por detenimiento, por intensificación, revela algo más extraño, algo oculto, y hasta cierto punto imprevisible.

**Usted siempre está o parece estar dentro del cuento.**

**G.M.:** No. O sea: en muchos de mis cuentos hay una pequeña impostación, donde hay un elemento autobiográfico a veces verdadero y a veces no. Trabajo mucho con la primera persona porque me parece que tiene algo de verosimilitud y crea un pacto inmediato con el lector. El lector tiene la sensación de que puede descansar en el autor, de que hay cierta autoridad narrativa; por eso en general prefiero la primera persona, pero no necesariamente tiene que ver cosas que estrictamente me hayan pasado de ese modo.

**Pero como en la obra de muchos escritores, quienes pasan por su vida quedan en su obra.**

**G.M.:** Por supuesto; uno conoce ciertas personas y opera elementos de exageración, extrema detalles. Uno busca extender algún tipo de conducta; hay efectos como de magnificación y de selección. Uno recorta algo de una persona que conoció y lo pega con otro elemento de otro personaje.

**Y si se trata de autores...**

**G.M.:** En toda mi formación, yo me siento sobre todo cuentista en el sentido en que las historias se me ocurren en general en forma de cuentos. Mis referentes han sido siempre Borges, Cortázar, Castillo, la misma Liliana Heker, que tienen una forma bastante estricta con respecto al cuento. Mis grandes maestros de lectura son Borges, Bioy Casares, las antologías que hicieron, la colección Séptimo Círculo que dirigieron, la forma en que señalaron toda una parte de la literatura inglesa. Después, Piglia, como crítico más contemporáneo, también ha sido para mí una figura muy importante: introdujo de un modo la novela negra, es un gran cultor de la novela policial en Argentina. También, Abelardo Castillo, como maestro del cuento, como referente para los cuentistas.

**¿La teoría en torno a la lógica pesa en usted a la hora de escribir?**

**G.M.:** La verdad, no noto demasiadas diferencias en la manera en que yo concibo mis historias con respecto al momento en que empecé a estudiar matemáticas. Creo que si yo quito de la solapa el hecho de que soy matemático, no estoy seguro de que la gente descubriría leyendo mis cuentos que hay un matemático detrás. Eso tiene más que ver con que la información de solapa predispone la lectura de cierto modo. Me parece que los cuentos en sí mismos tienen elementos de rigor que lo acercan a la lógica o a ciertos mecanismos de racionalidad. A mí el entrenamiento en matemáticas me sirvió, creo, sobre todo para confiar en la tarea de corrección. Me parece muy importante la instancia de corrección; en la matemática es muy importante. Los matemáticos tienen en general una idea muy platónica, muy acentuada, sobre el mundo: al formular un teorema y demostrarlo, creen estar descubriendo una ley que rige en el mundo este abstracto de

El traductor muchas veces entiende el concepto y traduce el concepto, pero uno como escritor no escribe conceptualmente, uno escribe de una manera expresiva, no es cuestión de translación de conceptos.

patrones y objetos matemáticos. Yo sí transporto esa manera de pensar la literatura, en el sentido de que para mí también hay una especie de forma oculta, ideal, que tiene cada historia. Uno la va encontrando de a poco y la corrección es muy importante para eso. Uno encuentra la manera de moldear la historia, después la forma ideal surge del trabajo de corrección.

**Pero es indudable que, por ejemplo, los músicos y los matemáticos tienen una capacidad de abstracción superior a la del resto de los mortales.**

**G.M.:** No estoy seguro, yo nunca me sentí un matemático natural [risas]. O sea, yo seguí con mucha dificultad y conocí muchos compañeros brillantes en matemática y yo no me sentía como una mente matemática: llegué a entender teoremas profundos, de lo que estoy muy orgulloso, llegué incluso a pensar algunas cosas por sí mismo, pude doctorarme, hacer una tesis relativamente original, pero nunca me sentí del todo un matemático. Hay una forma de pensar de los matemáticos que es parecida a lo que tienen los músicos con el oído absoluto, hay algo así como el oído absoluto para las matemáticas. Bueno, yo no tenía un oído para las matemáticas, como no lo tenía para la música, pero sí siento que por lo menos como lector tengo el oído más entrenado en la literatura.

**¿Cómo percibe desde adentro la evolución de su obra desde *Infierno grande* hasta *Una felicidad repulsiva*?**

**G.M.:** Va cambiando el escritor en el sentido de que uno va incorporando el sentido del tiempo de vida: aparecen los hijos, los matrimonios, los fracasos. Aparece la perspectiva del final, aparece

la inminencia de la muerte, aparece la vida como condensada. Creo que han cambiado las experiencias vitales; noto también que los cuentos incorporan mayores posibilidades, los escribí después de haber escrito novelas, hay un tratamiento más minucioso de los personajes, más completo. En los primeros cuentos, yo esbozaba los personajes y había más concentración en el mecanismo de la trama, los efectos. Creo que en los cuentos de este libro [*Una felicidad repulsiva*] se crean también personajes, son como pequeñas *nouvelles*: “Un gato muerto”, “Una madre protectora”, pueden leerse como *nouvelles*. Este mismo cuento, “Una felicidad repulsiva”, también tiene cierta extensión de toda una vida. Ha habido ciertos cambios ligados con haber vivido ya una buena parte de la vida. Otras cuestiones que permanecen para mí son el intento de escribir frase por frase, de corregir, de tratar de luchar contra ciertos clichés y lugares comunes. En la parte tanto de lo formal como de lo ideológico con respecto a la forma del cuento, sigo pensando más o menos lo mismo.

**En la novela *Crímenes imperceptibles*, el lector siente la voz de Agatha Christie, ¿es así para el escritor?**

**G.M.:** ¡Sí!, yo la escribí en un estado como de evocación nostálgica de la novelas de Agatha Christie. Quería hacer una novela clásica, policial, situada en Oxford, me parecía que todo eso podía funcionar; y sobre la idea de cómo ve un argentino todo ese mundo, una persona de otra cultura, había una cantidad de cosas que me habían llamado la atención y, bueno, creo que todo eso lo pude incorporar. Me gustaba más la posibilidad de formular un detective que pudiera tener

un perfil que continuara una serie con respecto a los detectives de las novelas policiales: tenemos a [Chevalier Auguste] Dupin, el de [Edgar Allan] Poe, el detective de la lógica especulativa; después viene Sherlock Holmes [Arthur Conan Doyle], el detective de la ciencia deductivo-experimental, una persona atenta al detalle material y que saca las conclusiones a partir de la inspección de los datos de la realidad. Después está [Hercule] Poirot [Agatha Christie], el detective que desprecia la evidencia material y se concentra en los deslices psicológicos, es decir, en la conversación trivial con las personas trata de detectar de algún modo la psicología del asesino. Trata de capturar qué es lo que hace que una persona pueda llegar a matar. Yo pensaba cómo podía hacer un detective en esta época contemporánea, donde uno de los rasgos fuera la cuestión del pensamiento sobre los límites de las teorías. Yo quería un detective que estuviera pensando en por qué la gente cree o se convence de determinadas teorías. La gente prefiere ciertas teorías sobre otras, ¿qué cuestiones hay en una conjetura, en una creencia, en una decisión política, religiosa o lo que fuera, que hace que sean preferibles unas a otras?

**No obstante, hay obras geniales de literatura negra (algunos autores huyen por la crítica negativa al género). En Argentina, hay un gran escritor (y vivo) que es Ricardo Piglia, con su álter ego Emilio Renzi. Suelen presentarse suspicacias, reservas, ¿ha sentido ese temor?**

**G.M.:** En la Argentina hay una tradición en la que casi todo escritor tiene alguna novela negra en el *placard*; de algún modo Borges y Bioy Casares, con esa selección que hicieron para el Séptimo Círculo, le dieron a la novela policial en general cierto estatus, a diferencia de otros países donde siempre lo policial se consideró de pacotilla, para vender en quioscos, subliteratura. En Argentina no está del todo mal mirada la novela policial. Sí, todavía hay ciertos reparos en cuanto a la crítica académica, más anquilosada, más prejuiciosa, que solamente logra reproducir el pequeño canon de lo que ellos creen que es lo que debe leerse, que no están atentos a cómo evoluciona la literatura en todo el mundo y en su propio país. Hay una parte de la crítica que es muy provinciana: han aprendido dos o tres cosas, han armado un

pequeño cuadro de autores canónicos y les resulta difícil moverse de esos parámetros. Pero fíjate, por ejemplo, Juan José Saer tiene una novela policial clásica como es *La pesquisa*, Borges tiene un cuento modélico que es “La muerte y la brújula”, y tiene varios otros cuentos que pueden leerse como cuentos policiales: “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz”, “El muerto”.

**Blanco nocturno...**

**G.M.:** Por supuesto, Piglia, que además tiene *Plata quemada*, ha trabajado bastante el género policial y lo ha rescatado. También hay que decir que hay muchas novelas policiales muy malas porque de lo contrario no se entiende de dónde viene el prejuicio. Hay una parte del prejuicio que tiene que ver con que se escriben muchísimas novelas policiales y muchas son muy malas, pero de la misma manera se escriben muchas novelas con pretensiones de alta literatura que son tan malas como las peores novelas policiales que uno pueda imaginar. En el caso de esta novela [*Crímenes imperceptibles*], hubo ciertas reacciones en el mundillo literario que tienen que ver con ciertos clichés de la crítica: *si un libro vende mucho, algo malo debe tener*. Pero eso no tiene mucha importancia.

**¿Cuál es el proceso detrás de la creación de un personaje tan complejo (y taquillero) como Arthur Seldom [*Crímenes imperceptibles*] y de otros que son más cotidianos?**

**G.M.:** En mi caso, a mí me fueron apareciendo algunos de los personajes: la chica que juega al tenis tiene una forma de hablar, la chica que toca el violonchelo tiene un modo más reservado, y yo tenía que mostrarla con cierto patetismo en su vida. O sea: una vez uno tiene la línea principal de la novela hay mucho también de composición de las voces secundarias. Uno empieza a notar cierta armonía de contrastes que hay que establecer. Es muy difícil de explicar cómo se hace, es algo que surge un poco naturalmente.

**Pero en lo material, ¿cómo consigna y almacena información: libretas, fichas, traza mapas?**

**G.M.:** Si hay una línea de diálogo que me gusta mucho, la puedo llegar a anotar, quizá. Algo ingenioso, alguna cosa necesaria. Últimamente estoy haciendo algo que se parece a lo que hacen



los guionistas que diseñan la escaleta. Lo que me ocurre con eso es que me sirve hasta cierto punto, pero hay siempre un momento de la novela en el cual estallan los capítulos de los que tengo unas pocas notas, y se convierten en varios capítulos. Hay un momento en que la novela se ramifica, se expande, parece casi que se va a salir de cauce, y eso me parece que está bien porque es como un momento de máxima expansión de los materiales. Siempre tengo este estilo: yo comienzo con un principio que tengo bastante pensado. Tengo el principio y tengo el final. Uno va avanzando de acuerdo con esas presunciones que tenía, y en un momento el material escrito revela sus durezas, sus dificultades, y a uno le cuesta avanzar de acuerdo con ese cauce planeado. Pero ahí está la astucia de la novela, ahí se juega la forma de seguir adelante, hay algo que uno aprende del material, cómo encontrar una manera más astuta de pasar la información, de hacer avanzar los personajes: ese es el momento de pulseada entre lo que uno quería hacer y lo que el material va revelando que se puede hacer. No todo lo que uno quería se puede hacer... ¡pero se pueden hacer otras cosas que uno no había pensado! Esa es la parte de novedad que trae el trabajo. Llega un momento en que la novela se expande por sí misma y después viene un momento final en que uno tiene que lograr reencauzarla hacia el final. En general, a mí me pasó así en cuanto a los momentos de escritura.

**El protagonista de *La felicidad repulsiva de la familia M* es una especie de novelista, espía de las vidas ajenas...**

**G.M.:** Fijate que el narrador ha intentado ser escritor y termina siendo profesor de literatura, abandona en un momento la intención de escribir cuentos, pero esa vigilancia se transforma de alguna forma en una obra de ficción porque finalmente no termina por saber qué pasó con esa familia.

**Si tomamos como modelo *Crímenes imperceptibles* (Premio Planeta Argentina 2003), ¿cómo sabe que una obra está terminada?**

**G.M.:** En este caso tenía un plazo de entrega. Estaba muy corregida esta novela, había trabajado mucho, como tres años. Mirá, hay una sensación que es la siguiente: uno corrige y corrige y llega un momento en que corrige y no está seguro de que lo último que escribió superará la versión anterior. Cada tanto uno se arrepiente. Eso es una indicación de que no lo puede tocar más porque puede haber una mínima diferencia entre una versión y otra, pero ya no es significativa. Ese es el momento para ya decidirse a publicar.

***Crímenes imperceptibles* fue llevada al cine por Álex de la Iglesia como *Los crímenes de Oxford* (John Hurt y Elijah Wood, en el elenco), ¿qué sucede cuando un libro no termina sino que se convierte en algo más, por ejemplo una película?**

**G.M.:** Es interesante. Y también hay un elemento en que uno se autoflagela porque hay cosas que se pierden. Tuve la experiencia de que otras personas

hicieran un guion con *Crímenes imperceptibles*, que fue el caso de la adaptación de *Álex de la Iglesia*. Hay unas cosas que se sacrifican en el paso al cine, pero mucho peor es cuando uno mismo escribe un guion y se da cuenta de que por imperio de la imagen, por la longitud de algunos diálogos, cosas que uno había pensado con mucho detalle, con cierta gracia para la literatura, dejan de funcionar al pensarlas directamente en un contexto de una película. Hay que sacrificar mucho del trabajo que uno ha hecho desde lo literario.

### **Se convierte en su propio verdugo...**

**G.M.:** Exactamente. Es una experiencia difícil, aparecen cosas interesantes pero a la vez uno dice: bueno, el director sabrá... Uno tiene que pensar: esta es la película que imagino yo, pero luego habrá un director que pensará de manera diferente. Uno tiene que tener una confianza más allá de lo que esté escrito; mientras que al escribir un texto literario uno se queda con la sensación de bueno: esto es lo que yo quería hacer, hasta aquí llegué, esto es lo que me salió, y el lector va a leer esto que hice yo. Cuando uno escribe un guion, todavía hay otro paso intermedio. Ni qué decir: a veces el director también tiene unas ideas extraordinarias y no las puede llevar a cabo del todo por problemas de producción. Así le pasó a *Álex de la Iglesia*: había algunos temas que no podía resolver de cierta manera y que los terminaba resolviendo de otra por dificultades en los rodajes, desde producción hasta la falta de luz de día.

### **Imagino que esto de la confianza en el director de cine ha de asimilarse un poco a la que se tiene en un traductor. Usted ha sido traducido a treinta y ocho idiomas.**

**G.M.:** Ese es otro mundo, exactamente: ¡claro!, igualmente se han deslizado muchos errores en la traducción al inglés [idioma que Guillermo Martínez domina]; ya a partir de esta novela [*Crímenes imperceptibles*] traté de corregir la siguiente porque hay cuestiones que se aplanan. El traductor muchas veces entiende el concepto y traduce el concepto, pero uno como escritor no escribe conceptualmente, uno escribe de una manera expresiva, no es cuestión de translación de conceptos; uno al escribir esquiva ciertos lugares comunes, entonces el traductor también debe

esquivarlos. Uno construye una analogía de cierta manera, con cierta imagen; si esa imagen no funciona, el traductor debe buscar una que de algún modo tenga la misma complejidad. Entonces pasa lo que suele suceder en las traducciones y es que son bastante planas.

### **Después de Julio Cortázar, usted es el escritor argentino más traducido en el mundo: ¡Tener en las manos un libro propio sin tener ni idea de lo que dice!**

**G.M.:** Por supuesto. Imagínate que *Crímenes imperceptibles* ha sido traducida a treinta y ocho idiomas: ruso, japonés, finlandés, serbio, griego... casi todos son idiomas de los que no conozco ni una palabra. No reconozco ni mi nombre. No tengo ni idea de qué pasa con las traducciones. Una vez leí un artículo de Milan Kundera, me resultó muy curioso, él trató de perseguir las traducciones y contactarse con gente que le pudiera decir, trató de extender su influencia a los traductores para que las versiones fueran fidedignas. Un trabajo que me parece condenado totalmente al fracaso porque no hay modo de ir tras los traductores. Hay que tener una especie de acto de fe [risas]. Algo pasará. Finalmente nosotros leemos *Crimen y castigo* y en Rusia leen *El Quijote* y, bueno, algo pasará.

### **Se ha escrito sobre la obra de Guillermo Martínez**

Que Edgar Allan Poe, que Henry James, que Agatha Christie, que Julio Cortázar. Cada quien presiente a un autor distinto entre las líneas de Guillermo Martínez, cuya obra ha mantenido el interés de lectores, periodistas, críticos y académicos:

“Martínez obliga al lector a adentrarse en algún abismo interior. Obliga a leer como alguna vez lo hicimos de niños, con la cara semitapada, espiando por entre los dedos aquello que no se quiere ver y, a la vez, no quiere perderse de ninguna manera”. Laura Galarza, Radar Libros, diario *Página 12*.

“Un admirable libro de cuentos en que el relato magistral que lo titula, ‘Infierno grande’, encuadra y anticipa el mundo de las pesadillas racionales y el misterio siempre elusivo de lo que llamamos realidad, que la obra de Guillermo Martínez explora con luminosa inteligencia e

inagotable talento literario”. Vlady Kociancich, autora de *Los bajos del temor* (1992) y *El templo de las mujeres* (1996).

“Si bien es cierto que a la producción literaria de Guillermo Martínez es posible identificarla con una tradición específica, clásica en su determinación por la rigurosa composición de su trama, por la justeza insinuada en cada una de sus elecciones expresivas, por la audacia formal que detentan cada una de sus ficciones, su escritura propone una notificación independiente, que funciona conforme al fundamento de las historias que narra”. Diego de Angelis, revista de cultura *N*.

“Guillermo Martínez posee el ars combinatoria perfecto —es decir, la música, la creatividad, el cálculo y la precisión, no en vano es matemático— para ser un gran escritor. Sin duda, el mejor escritor argentino de la actualidad”. Rodrigo Argüello G. (filólogo, profesor universitario y ensayista), periódico *El Tiempo*.

“De alguna forma, Guillermo Martínez hace entrar lo fantástico desde la realidad científica, pero sobre todo desde esa zona sombría que queda entre la demencia y la cordura”. Carlos Daniel Aletto, *Télam Cultura*.

## Capítulo aparte

Hasta hace seis meses, el escritor vivía en una casa con un estudio amplio y un jardín. Y una hija de diez años, Julia. Una familia.

“Era un bello lugar para escribir”.

Ahora reside en un apartamento, es una cuestión transitoria: la ecuación de su vida ha cambiado. En un pequeño escritorio con vista al jardín del edificio, trabaja en sucesivas versiones de la novela que ahora lo ocupa, la más extensa en su haber literario.

Mira por la ventana, se pone en la situación de leerse.

Pronto se mudará de nuevo. Rescatará su biblioteca. Entonces, el matemático seguirá ponderando las variables, mientras el escritor contempla su esencia. ■

---

Ana Cristina Restrepo Jiménez (Colombia)

Periodista independiente y profesora de la Universidad Eafit.

## Obra de Guillermo Martínez

### Libros de cuentos

*Infierno grande*, Legasa, Argentina, 1989 (Destino, España, 2001)  
*Una felicidad repulsiva*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2013

### Novelas

*Acerca de Roderer*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 1993 (Plaza & Janés, España, 1996; reeditado en 2005 por Destino)  
*La mujer del maestro*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 1998 (Destino, España, 1999)  
*Crímenes imperceptibles*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2003 (publicada en España por Destino en 2004, bajo el título *Los crímenes de Oxford*)  
*La muerte lenta de Luciana B.*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2007 (Destino, España, 2007)  
*Yo también tuve una novia bisexual*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2011

### Ensayos

*Borges y la matemática*, Universidad de Buenos Aires, 2003 (Seix Barral-Planeta Argentina, Buenos Aires, 2006; Destino, España, 2007)  
*La fórmula de la inmortalidad*, Seix Barral-Planeta Argentina, Buenos Aires, 2005  
*Gödel para todos*, obra de divulgación científica coescrita con Gustavo Piñeiro, Seix Barral-Planeta Argentina, Buenos Aires, 2009 (Destino, España, 2010)





# #Selfie

JUAN FERNANDO  
RAMÍREZ ARANGO

ILUSTRACIÓN  
FORJA STUDIOS

*Para Jaraso:  
Que este tríptico sirva de Missing,  
y esta octogenaria revista de milk carton.*

## Big Brother

No sé si fueron once mujeres en trece días, o trece en once, pero una de ellas era estudiante de psicología experimental. Ella dijo que yo tenía la conciencia tan conmovida, que sería un juego de niños inducirme a la hipnosis. Estábamos en una habitación temática y, para ridiculizar ese proceso, yo le propuse que me hipnotizara en el columpio del amor. Ella percibió mi tono de suficiencia e hizo todo lo posible para que mi propia saliva me salpicara: ¿cargas algún objeto que te vincule con tu novia? Era lo único que no le había devuelto personalmente, y que, después de percatarme de que no lo había hecho, tampoco cupo por las rendijas de su *locker*: un llavero en forma de pirámide nutricional vegana, con los seis grupos de alimentos sustituyendo cualquier tipo de sangre, sudor y llanto animal. Busqué mi pantalón, lo había tirado en cualquier parte. No lo había doblado al estilo japonés, una buena medida de mi desajuste mental a la sazón. La psicóloga experimental me hipnotizó con aquel llavero, y mi respuesta a la palabra clave fue monocorde. Cada que ella hizo alusión a mi novia, mi subconsciente replicó el mismo acrónimo: Jaraso. Cuando desperté, una erección extra estaba allí, algo sorprendente para un turno de seis horas. La aprovechamos y, ya que el tiempo apremiaba y a ella la mataba la curiosidad, tuvimos que pagar por la hora siete. ¿Viste

que el monto de una hora adicional es mayor que el de una persona adicional, y que el límite de horas adicionales es menor que el de personas adicionales? Increíblemente, a la psicóloga experimental no le importaron las implicaciones eugenésicas de esa tabla de precios, ella solo quería saber qué era Jaraso. Yo le dije que se lo diría, si y solo si ella me contaba una anécdota que se dejara llevar al papel. Aunque la anécdota siempre se ha resistido a la horma del negro sobre blanco, y lo supuse así desde ese mismo momento, es tan escalofriante, que tuve que ceder: Jaraso es el hermano mayor de mi novia. Antes de conocerlo, ella lo definía a él por lo bajito, como una especie de televidente zen, aquel que se jacta de nunca haber visto el capítulo final de ninguna serie. Por eso su presunta mayor hazaña había sido ganar una apuesta y prolongar el premio indefinidamente. El premio, una moto destartalada, con la que pronto tomó vuelo en la cadena de valor. Siguiendo tutoriales de YouTube, la convirtió en mototaxi, el mototaxi en un viaje al próspero Panamá del nuevo milenio, y así y así hasta volver a Colombia y abrir un minimercado en la autopista Medellín-Bogotá. Lo que había omitido mi novia era que Jaraso había sido su mentor. Yo supuse que lo había hecho para desasociar una idea: mi hermano mayor fue mi guía cultural, porque yo fui un accidente. Cuando mi novia vino al mundo, su papá contaba sesenta y siete abriles. Imagínate una hija que crece sin tener nada en común con su progenitor: primeras luces frente a enfermedad, euforia versus declive. Gracias a la enfermedad terminal de mi suegro, precisamente, nos conocimos Jaraso y yo. Ocurrió en una sala de espera de la León XIII. Mi novia y yo cuidábamos a mi suegro en la tarde, y Jaraso nos relevaba. Él llegaba una hora antes para encontrar el parqueadero libre, y yo no ingresaba a la habitación de mi suegro porque su infección ya estaba muy avanzada y solo nos facilitaban un traje aislante. Yo lo había visto en fotos recientes, pero ninguna me había preparado para su colosal papada, elíptica como la bolsa gular de un pelícano nadando en la abundancia, fruto, según mi novia, de su adicción infantil a la leche en polvo. Pese a ser vegano, esa salvajada láctea no impidió que Jaraso y yo coincidiéramos en alguna cabeza de alfiler. Yo escribía distopías ciberpunk, y él estaba adelantando un manual de aperturas, una suerte de utopía ajedrecística. Ambos, por lo tanto, éramos seguidores de aquella legendaria web que listaba las profecías cumplidas de la ciencia ficción. Como yo sabía muy poco acerca del ajedrez, y no exterioricé mis habilidades en teoría de juegos, Jaraso se interesó por mis distopías. Interés que puso en peligro una de mis reglas de oro: si las utopías son públicas, las distopías son privadas, nunca compartir ni publicar ninguna. Entonces apelé al sentido que más he desarrollado, el de la evasión. Inventé que estaba en medio de una que había surgido vía sinestesia, escuchando un *playlist* en modo aleatorio. Contrasté dos canciones que sonaron consecutivamente y, del cotejo fortuito, surgió la pregunta fundacional: ¿Cómo sería un mundo cuya máxima estrella del rock no fuera el fotofóbico irlandés, sino su coetáneo al otro lado del Canal de San Jorge, el del corazón británico y pálpitos celtas? Más allá de mi lamentable improvisación, conviene reseñar que, promediando este 2015, otro *rockstar*, Noel Gallagher, resolvió esa pregunta de rebote, de forma alegórica, al declarar que el primero

---

Antes de conocerlo, ella lo definía a él por lo bajito, como una especie de televidente zen, aquel que se jacta de nunca haber visto el capítulo final de ninguna serie.

---

de esos dos colegas es más tolerante al alcohol que el segundo. Dos o tres días después, Jaraso me sorprendió con un par de hojas tamaño carta. Había estado desarrollando en sus noches de vigilia mi ocurrencia distópica. Lo imagino en esas, vestido con el traje aislante, al lado de su padre moribundo, un exprofesor de español y literatura y exjardinero ornamental, cuasi despellejado por un CPD. Situación de referentes posapocalípticos que, sin duda, potenció las elucubraciones de Jaraso. En la primera hoja, dibujó un árbol de causalidades con sus bucles, y en la segunda, una rama problemática. Dado que la piedra angular de ese mundo hipotético reposaba sobre una falla geológica, sangre irlandesa maldita desplazando a su par globalizada, por obvias razones y por diferencias ajedrecísticas insalvables, a Jaraso le inquietaba sobremanera el influjo de Samuel Beckett en ese estadio.

Paréntesis: era tal la obsesión de Beckett por el ajedrez, *Murphy* y *Final de partida* son ejemplos de esa atracción envolvente, que hay quienes piensan que, en la filosofía y la estrategia del juego ciencia, se encuentra el prisma capaz de desenmarañar la misteriosa obra del irlandés afrancesado. En esa misma línea, hay otros que iluminan aún más la cornucopia, asumiendo que, para Beckett, el teatro era como el ajedrez. Y si se recuerda el control absoluto que, a través de las didascalias, ejercía Samuel sobre la representación de sus tragedias, entonces su concepción del ajedrez estaría muy próxima a la totalitaria de Karpov. Jaraso, en cambio, alienado por la brillantez de su ídolo Bobby Fischer, creía ciegamente en una de sus máximas, la más citada, construida a partir de un códex ajedrecístico del siglo XIV, en el que el tablero hacía las veces de la ciudad de Babilonia, esto es, “el ajedrez es la vida”. Pero no el ajedrez tradicional, sino el aleatorio que ideó Bobby en 1996. Allí, las piezas principales se ubican al azar, siguiendo 960 combinaciones posibles, diluyendo de un plumazo toda la tinta gastada en los libros de aperturas. Por eso, entre un sinfín de apelativos, que van desde caballero errante hasta divino anarquista, el peor desacato que le han hecho a Bobby Fischer, ha sido llamarlo El mayor poeta entre poetas.

En lugar de una cadena de oración en pro de la salud de mi suegro, hice una de orden filológico. Publiqué la inquietud de Jaraso en el muro del grupo más numeroso de filología inglesa que hay en *F\_c\_book*. Uno de los filólogos fundadores de la página, educado entre Salamanca y Dublín, en dos internados de Los Legionarios de Cristo, me dio la mejor respuesta: “Nothing would happen. Regardless of the scenario, the work of Samuel Beckett would still be written in prenatal language”. Se la comuniqué a Jaraso en persona, y, por alguna asociación de ideas que sigo buscando en la obra de aquella pluma anterior al huevo, esa preocupación menos le trajo a la mente dos más: que había dejado a cargo de su tienda a un primo bipolar, y que le faltaba por lo menos un año para alcanzar el punto de equilibrio financiero sobre la inversión. Hasta

esa altura no definitiva, le referí la historia de Jaraso a la psicóloga experimental. Ella la interrumpió con un pellizco. Me pellizcó porque, en la orgía que transmitía el televisor, había entrado en escena una pelirroja natural. ¿Una psicóloga experimental supersticiosa? ¡Bah!

### La kunderiana

Ella tiene cierto aire de mi estrella porno favorita: Skin Diamond. Así, grosso modo, la describí en uno de mis cuentos premiados. Ella lo leyó en la antología del concurso, yo mismo se la regalé, supongo que buscó a Skin Diamond en Google y, desde aquel entonces, no me dirige la palabra. Si dijera que ella estudiaba lingüística y literatura, ese mutismo causaría sorpresa, pero el ¡oh! de asombro se disiparía inmediatamente si agregara que, para ella, Milan Kundera es Dios. Y uno de los mandamientos de Kundera, sito en *Los testamentos traicionados*, dice: “La literatura en clave, que habla de personas reales con la intención de que se les reconozca bajo nombres ficticios, es falsa, estéticamente equívoca, moralmente sucia”. Como ven, el fundamentalismo de La kunderiana me malinterpretó de

Ella, como buena kunderiana, previó el fracaso absoluto de estas líneas. No me importó su sarcasmo, yo ya estaba abismado en otra idea, explorando la única coincidencia significativa que presencié en esos once o trece días.

medio a medio. Ella fue la número trece en once días o la número once en trece, la última en ese *break* autodestructivo posterior a la confesión de infidelidad de mi novia. Fue la última por una combinación de factores, porque era mi media naranja en la carrera, hacíamos todos los trabajos juntos, y las letras y el placer no se deben mezclar, y porque ella le tenía miedo insuperable a los moteles. Su estrategia para evitarlos era propia de una cenicienta tardía, alargar los tragos de cerveza hasta la una de la madrugada para romper el hechizo. Y cualquier idiota sexualmente activo sabe de sobra que, los fines de semana, es imposible conseguir un cuarto de motel después de esa hora límite. Sin embargo, ella no contaba con la única ventaja real que me ha deparado mi anterior carrera universitaria, la economía. Un compañero que no olvida quién le ayudó a ganar las materias del núcleo básico, y que administra un puñado de moteles alrededor de las Torres de Bomboná. Mientras nos dirigíamos hacia la zona de los moteles, dejando atrás el parque del Periodista, La kunderiana lanzó

un último intento desesperado. Que ella sabía el santo y seña que abre las puertas de La Casa de Asterión, un bar borgiano en la 54 con la 42, pasadas las dos de la madrugada. Yo, como hijo espurio de Gombrowicz, repliqué que no podía negar a uno de mis padres literarios, y que, acatando el único consejo que El polaco burlón escupió en vida, había asesinado a Borges de la forma más impune, sin leerlo. El resto de recorrido lo hizo trasuntada en sus nervios de punta, parlotando como si fuera un guía de museo y la carrera 43, Girardot, el pabellón del arte abstracto. No me sorprendió que conociera los vericuetos del centro mejor que cualquiera de su edad, un par de años atrás se había graduado del CEFA y ese

colegio queda en la periferia del centro. Además, no era la primera, el CEFA hace parte de mi lista de maldiciones: cuatro de cada diez mujeres con las que he copulado, son graduadas de ese bastión del activismo estudiantil de la Universidad de Antioquia, son las líderes, compartiendo la cabeza de carrera con las de La Presentación. Es como si uno de mis testículos fuera progresista y el otro godo. Esa antítesis hormonal deber ser lo que me está matando por dentro. Al día siguiente, después de almorzar, le enseñé a La kunderiana el mayor descubrimiento bibliográfico de mi vida, una referencia que solo le había mostrado a mi novia: un libro de bolsillo de Raymond Chandler que huele a vagina, o sea a Heineken a veintitrés grados centígrados, la temperatura ambiente de Medellín. Ella acercó la nariz y, no bien percibió la intimidad de la fragancia, le dije: como mi borrador. Finalizando el segundo semestre, antes de las vacaciones decembrinas, mi borrador de nata fue a parar a su estuche de los colores. Me lo devolvió en enero, y sí, olía a vagina, la de ella, lo había confirmado la noche anterior. En lugar de una sonrisa maliciosa, ella replicó mi símil con un sarcasmo: cuando seas famoso, esta sala de la biblioteca de Comfama será un sitio de peregrinación para tus lectores, hasta acá vendrán a oler este libro. Ella, como buena kunderiana, previó el fracaso absoluto de estas líneas. No me importó su sarcasmo, yo ya estaba abismado en otra idea, explorando la única coincidencia significativa que presencié en esos once o trece días. Antes de llegar a la “Che” de Chandler, cruzamos por la “Be” de Samuel Beckett. Ver la fila de libros de Samuel, le recordó a La kunderiana que yo soy un antisocial, que, antes de desaparecer para siempre de las redes sociales, solo publiqué una vez en *F\_c\_book*. Ella dijo que, ese día, dibujó un mamarracho en su diario, una especie de *doodle* con mis iniciales, JFRA, en donde la “Efe”, transfigurada en mosca, *fly*, quedaba atrapada por una telaraña, *web*, formada por sus tres pares de toda la vida. Y agregó que, a pesar de ese dibujo en honor a mi despertar virtual, no tenía claro el contenido de mi publicación, solo que involucraba a Samuel Beckett respecto a un mundo patas arriba. Yo me sorprendí porque no tenía en mis cuentas ni siquiera un “Me gusta” de su parte. Pero así son las kunderianas, ellas se rigen por lo que Durkheim denominó solidaridad mecánica, o sea que solamente cooperan cuando su libido choca contra una barrera social muy específica, la del hombre mayor cuyo referente universal es Marlon Brando en la película de Bertolucci. Cuando se miran en un espejo de cuerpo entero, por lo tanto, las kunderianas ven a María Schneider en su mejor versión. Yo le dije que ese *post*, mi primero y único, devino de una duda ajena, suscitada por una de mis distopías. Como La kunderiana estaba advertida de mi regla de oro concierne a esas realidades indeseables, quiso saber quién putas era el personaje de la duda privilegiada. Yo solo atiné a decirle, refiriéndome a Jaraso, que era un *freak*, fanático de Bobby Fischer, cuyo proyecto de vida era un manual de aperturas, una especie de utopía ajedrecística. Intenté entrar en detalles, pero, acaso azuzada por otra de mis reglas de oro, gastar menos saliva que mi interlocutor, La kunderiana me interrumpió para soltar un hipervínculo, una asociación mental que da la medida de lo kunderiano que es su cerebro: en un libro de Fernando Arrabal, hay un texto corto, de una o dos páginas, titulado “Milan Kundera y Bobby Fischer”. Entonces retrocedimos hasta la “A” de Arrabal, pero fue un retroceso en vano, *Éxitos y fracasos sobre el tablero* no estaba en el estante.

## El miembro fantasma

¿Cuál fue la coincidencia significativa? ¿Dos mujeres que, tras haber copulado conmigo, me interrumpieron cuando les hablaba de Jaraso? ¿O acaso habrá sido de índole subconsciente, como un mensaje subliminal, Jaraso guiando esos once o trece días de autodestrucción? Sea lo que fuere, el hermano mayor de mi novia era el denominador común de ambos misterios. Desde la muerte de su progenitor, y hasta que volví a tener sexo con su hermanita, sexo de reconciliación, el más estimulante en un noviazgo añejo, no supe nada de él. Poco después de esos once o trece días, a mi mamá le diagnosticaron cáncer de tiroides, y mis dos manos no fueron suficientes para secundar su tratamiento en casa. La terapia con yodo radioactivo apenas la estaba sanando a cuentagotas. En palabras del radiólogo, doblegar el cáncer de tiroides es como recorrer la función logaritmo natural a pie. Pero a mí esa cuesta tan empinada me estaba matando de agotamiento a buen paso. Entonces no se me ocurrió otra cosa que pedirle ayuda a mi novia. No hablábamos desde que desembuchó su larga infidelidad. Que había perdido siete kilos, desempolvado la pipa de Mary Jane, y que la dermatitis de su brazo derecho estaba desbordada, incontenible para cualquier ungüento a base de cortisona. Lloró cuando le di la noticia de mi mamá, y, entre lágrimas, prometió que iba a estar a primera hora en mi casa, y que pasaría la noche en vela, leyendo todo lo referente a tratamientos con I-131. Y así fue. Incluso redujo todo el protocolo de radioterapias de la FDA a su mnemotecnia de siempre, codificada con canciones de Fito Páez. Mi novia se encargó de mi mamá inmediatamente, y yo me fui a dormir, catorce o quince horas seguidas en brazos de Morfeo. Esos días casi no nos dirigimos la palabra. Ella es la única persona que me hace transgredir aquello de gastar menos saliva que mi interlocutor, como si todo fuera tiempo muerto, o una película de Jim Jarmusch producida por generación espontánea. Debe ser porque su vocación es su profesión, y los microbiólogos son los únicos seres vivos que respiran su propio aliento. Cuando no están usando tapabocas, sienten que lo llevan entre oreja y oreja, como si padecieran el síndrome del miembro fantasma. Ver a la microbióloga en su entorno, en la casa de mi mamá convertida en instituto de cancerología, gesticulando viejos protocolos de laboratorio, tarareando el de la FDA, me cegó de nuevo. Yo creo que hicimos el amor más veces que John Lennon y Yoko Ono en sus dos encamadas por la paz. Así me sentí, como una estrella de rock con su *groupie* elegida fundando una nación de dos, revalidando aquella distopía improvisada que tanto inquietó a Jaraso. Solo faltaba una señal, un momento de confirmación, la bandera en la luna. Y llegó. Ese día ella irrespetó por completo los protocolos de bioseguridad, llevaba sandalias y un vestido *indie* reproduciendo motivos de Keith Haring, un *collage* de sus trilladas estampidas humanoides. El tiempo se comprimió y, de súbito, mi novia cambió la partitura, empezó a tararear “Giros”, una canción de Fito Páez que no hace parte de su mnemotecnia, y la única que yo me trago del narigón del sur. A partir de esa fecha, tararear “Giros” significa no tengo calzones. Yo le arranqué el tapabocas y, por primera vez desde nuestro reencuentro, mi novia no contuvo sus gemidos, consciente de que la habitación de mi mamá estaba revestida por una cortina plomada. No aguanté más y oh sorpresa, eyaculé con sangre. Mi novia, por supuesto, lloró, y tuve que prometerle que iría al urólogo. El urólogo

de turno descartó cualquier infección, y dijo que, cuando esa causa se suprime, la eyaculación con sangre desemboca en una de las intercepciones más enigmáticas de la medicina, enfermedad idiopática y autolimitada. Y agregó que, en el 99.9% de los casos, solo se presenta una vez en la vida, como si fuera polvo cósmico, polvo de estrellas. Pero antes de conocer ese diagnóstico benigno, con mi semen sanguinolento como tema de conversación, tal vez porque lo que más perturba a mi novia es el miedo a quedar huérfana, a la falta de amparo, me reveló el motivo por el cual ya no consideraba a Jaraso su mentor. Era un secreto que, en su familia, solo sabía ella, y que Jaraso disimuló muy bien en las exequias de su progenitor, disfrazando su inasistencia con cinco ramos gigantes, que revivían viejos diseños de mi suegro. Simplemente, Jaraso llevaba por lo menos un lustro como miembro de Los testigos de Jehová. Secta que, entre otras cosas, y aquí puso especial énfasis mi novia, prohíbe las transfusiones de sangre. Yo me tomé una larga pausa de abogado del diablo para digerir esa confesión, y concluí mentalmente una especie de tríptico: 1) Que la decisión de mi novia, negar a su mentor, tenía justificación lógica, si y solo si Jaraso y ella fueran donantes compatibles, y ambos pertenecieran al paradójico tipo de sangre O-, que es donante universal, pero, como el uróboros, solo puede ser receptor de sí mismo. Así, Jaraso y mi novia pertenecerían, más o menos, a un exclusivo 4% de la población mundial. 2) Que, a esas alturas de nuestra relación, yo desconociera el tipo de sangre de mi novia, o, lo que es lo mismo, la foto de su cédula, tal vez justificaba su larga infidelidad. 3) De 1) y 2), tenía que conocer la cédula de mi novia. Como en aquel entonces, aún la guarda en la billetera, y la billetera en la mochila, al fondo, en el compartimento para el portátil. El momento ideal para hurgar en su mochila, en pro de la billetera, sería mientras se duchaba. No me aventuré hasta el domingo, de lunes a sábado mi novia ciñe sus duchazos a un reloj de arena miniatura, de tres minutos, cortesía de AliExpress, con el que ha establecido una relación algebraica: cuando sale del baño, falta tanta arena por caer como la que acumula semanalmente en sus orejas. Los domingos, en cambio, son los días de rasurada y de champú. No bien abrió la ducha, yo me dirigí hacia su mochila. Ni siquiera me frenó un paralelismo fatal, otra historia que ocurrió dentro de una mochila, la semilla que convertiría a una escolar problemática en La kunderiana, la resumo en un titular amarillo: libro de Kundera robado absorbe vaso de yogur de fresa. Saqué la billetera de mi novia, negra, oblonga, con una inscripción invisible, que brilla en la oscuridad: #Selfie. La abrí, y recorrí de a poco la tarjetera transparente. Fue peor que retroceder en el tiempo, que leer una hoja de vida de atrás para adelante, desde la experiencia hasta la ingenuidad, una paradoja más clavada en el corazón del mito del progreso: el carnet de la maestría, la foto de la primera electroforesis como microbióloga, el carnet de egresada, el negativo de la primera electroforesis de su vida, el carnet de pregrado, la cédula, y el carnet de bachiller de La Presentación. ■

---

Juan Fernando Ramírez Arango (Colombia)

Economista arrepentido de la Universidad Nacional, y desertor del décimo semestre de Letras: Filología Hispánica, Universidad de Antioquia. Escritor. Ganador del XXIV Concurso Nacional de Cuento de la Universidad Externado de Colombia. Finalista del Premio Nacional de Cuento La Cueva. El anterior relato hace parte de *Mi alma gemela*, libro inédito.



Glenn Gould

## GLENN GOULD

TRADUCCIÓN SANTIAGO  
BUSTAMANTE GONZÁLEZ

**H**an van Meegeren, por razones que han aparecido desde la guerra como un asunto menos de beneficio que de justificación individual, decidió pintar algunos cuadros en el estilo de Vermeer y logró hacer pasar esas pinturas en la comunidad artística como obras originales y recién descubiertas hechas por aquel maestro. La reacción inicial fue de gratitud hacia el hombre por haber encontrado este increíble tesoro y, por supuesto, las obras se vendieron como panes calientes y le significaron una gran cantidad de dinero y una reputación como uno de los detectives de arte más perspicaces de su tiempo. Durante la guerra, continuó prosperando al vender estas obras a la élite de la Gestapo de Alemania, que por aquel tiempo se ocupaba en hacer una colección de piezas maestras para el Estado de Hermann Goering. Fue denunciado de



# LA FALSIFICACIÓN Y LA IMITACIÓN EN EL PROCESO CREATIVO

inmediato como traidor por sus compatriotas, como un hombre que se estaba beneficiando de la colaboración con las fuerzas de ocupación y vendiéndoles los grandes tesoros que recién había descubierto. Al final de la guerra, fue por supuesto acusado de realizar actividades colaboracionistas. Sin embargo, presentó como defensa la evidencia de que estas obras no eran de Vermeer, sino que eran, de hecho, obras de su propia composición y que él no era culpable sino de recoger grandes cantidades de los Nazis por obras que no tenían ningún valor en el mercado. Con esta revelación, estuvo a punto de convertirse en un héroe hasta que los avergonzados historicistas de arte que habían certificado las obras en primera instancia comenzaron a retractarse y anunciar que, por supuesto, ellos habían sospechado todo este tiempo que estas no eran obras de arte valiosas, que era obvio que contenían defectos estilísticos que jamás se encontrarían en las obras de Vermeer y que, por tanto, este hombre era culpable de una afrenta indignante a la vida artística de su país y que debía ser enviado de vuelta a prisión. Así sucedió y allí murió. No conozco

ningún ejemplo en tiempos actuales que resuma de mejor manera las increíbles responsabilidades de las posturas estéticas de las cuales somos herederos.

Vamos a suponer que yo fuera a tomar asiento e improvisar una sonata al estilo de Haydn, y vamos a asumir también que, debido a una coordinación inimaginable de factores artísticos, esta sonata resultara no solo muy parecida a Haydn, sino que propiciara una respuesta tan placentera como una obra genuina de ese periodo. La aproximación que ha adoptado la cultura esnob de nuestro tiempo es que la experiencia estética que se deriva de esta obra podría ser bienpreciada, siempre y cuando se engañara a la audiencia haciéndole creer que en verdad la obra fue compuesta por Haydn. Su valor dependería por completo del grado de engaño del que yo fuera capaz. En el momento en que se revelase que no era de Haydn, y que fue una obra por accidente, no deliberada, y que además era una creación de alguien que vive en el presente, la obra tendría un valor económico, si es que se puede calcular semejante cosa, de cero, o quizá más precisamente, cercana a

cero. Es probable que yo pudiera hacer un tour en el que improvise la misma sonata como una pieza de curiosidad y ganar algo de dinero por ello. Por otro lado, si yo improvisara esa sonata y dijera que no es de Haydn, a pesar de que se parece a Haydn, pero que tal vez fuera de Mendelssohn, un músico que nació el año en que Haydn murió, la respuesta sería, por lo general, que se trata de una obra bastante fina, quizá un poco pasada de moda, y una que ciertamente revela la fuerte influencia que tuvo Haydn sobre la generación más joven, pero que es un Mendelssohn bastante insustancial. Como obra, no se le daría un valor cercano al que recibiría automáticamente si se la reconocieran a Haydn. Si la obra que improvisé la identificaran como de Brahms, sin duda se ofrecerían algunas trivialidades como “no está mal para un joven”, “es obvio, sin embargo, que se trata de un esfuerzo de principiante”, “es cierto que muestra una buena vieja influencia teutónica”. Y sería considerada, por supuesto, como dueña de valor antropológico, puesto que valdría la pena echarle una mirada a cualquier cosa que dé luces sobre el carácter y el desarrollo de Brahms. Pero su valor como mercancía de repertorio, por decirlo de algún modo, sería mucho menor que si hubiera sido atribuida a Mendelssohn y, por supuesto, mucho menor que si fuera atribuida a Haydn. Finalmente, si le fuera atribuida a su legítimo autor —yo— no tendría casi valor. Pero luego existe otro lado para esa inquietud: supongamos que esta sonata que sonaba como Haydn le fuera atribuida a un compositor mucho anterior —digamos, por ejemplo, Vivaldi—. Dependiendo del actual estado de la reputación de Vivaldi, esto podría darle un valor en extremo mayor que cualquier otra obra legítima de ese compositor porque podría demostrarse que aquí, con una obra, este gran maestro visionario del Barroco italiano estableció un puente sobre el vacío de tres cuartos de siglo y forjó un vínculo con los maestros del Rococó austriaco. ¡Qué visión, qué ingenio, que cualidades proféticas! Desde ya puedo escuchar los aplausos.

Entonces, ¿qué son estos valores? ¿Qué nos da el derecho de asumir que en la obra de arte debemos recibir una comunicación directa con actitudes históricas de otro periodo? ¿Qué nos hace creer que la obra de arte debería preservar

una línea abierta entre nosotros mismos y la persona que la escribió? Y, más aún, ¿qué nos hace suponer que la situación del hombre que la escribió refleja con precisión y fidelidad la situación de su tiempo? ¿Qué hace este tipo de respuesta, si no invalidar la relación del individuo con la muchedumbre? —¿Qué hace excepto leer el trasfondo social, los enredados conflictos humanos de una época complicada por virtud de la obra de alguien que pudo o no haber pertenecido en espíritu a aquella era, que pudo haber admirado y representado el tiempo en el que vivió, o que pudo haber rechazado y desheredado de su trabajo cualquier semejanza? ¿Qué pasa si el compositor, como historiador, es defectuoso?

Hubo un tiempo en el que tales problemas no existían (porque no podían). Cuando miramos lejos hacia nuestro propio pasado, o cuando examinamos las costumbres de razas o tribus primitivas de nuestra propia era, hallamos que la aproximación estética es una parte indistinguible del aspecto religioso o mítico de la cultura. Para un hombre anterior al mundo de Grecia o a un aborigen australiano del presente, la experiencia religiosa, la cultivación del mito y la creación estética son indistinguibles. Un intento por separar el bienestar tribal de la expresión estética, y alguna de sus partes sería inconcebible. Para tales culturas antiguas, el presente era significativo únicamente si lograba representar una experiencia repetitiva —solo mientras fuera capaz de recapitular la misteriosa ocasión primitiva cuando, de acuerdo con la leyenda de la mayoría de las civilizaciones tempranas, el hombre había confrontado a Dios directamente—. Mircea Eliade ha señalado que en su mayoría todas las culturas antiguas mantuvieron la idea de que en su propia prehistoria hubo un lugar y una ocasión en los que miembros de la tribu muertos hacía mucho tiempo habían hecho contacto con los dioses. En tales culturas, la idea de la repetición, de la reafirmación, se convierte necesariamente en el atributo estético más valioso.

El proceso de nuestra civilización, no obstante, se ha basado en gran medida en la idea de la elección y de la decisión independiente, un desarrollo en el que el temperamento individual se separa un grado del temperamento tribal —aunque no siempre sin la protesta y la recriminación

---

Mircea Eliade ha señalado que en su mayoría todas las culturas antiguas mantuvieron la idea de que en su propia prehistoria hubo un lugar y una ocasión en los que miembros de la tribu muertos hacía mucho tiempo habían hecho contacto con los dioses. En tales culturas, la idea de la repetición, de la reafirmación, se convierte necesariamente en el atributo estético más valioso.

---

de la tribu—. Y la conversación que se lleva a cabo entre el individuo aislado y la tribu afrentada, entre la elección y la conformidad, la acción individual y el control colectivo, se ha vuelto el diálogo de las humanidades y muy a menudo el agente provocador en las disciplinas artísticas. Fueron los griegos quienes dieron una forma retórica a este concepto. Fueron ellos los primeros en examinar la relación del impulso artístico hacia la comunidad con respecto a los requerimientos del deber y la responsabilidad. Desde su época hasta el presente, con algunos desvíos importantes, nuestra civilización ha tendido a conducirse a sí misma hacia lo que ahora conocemos, según la deplorable terminología de moda de la filosofía actual, como destino existencial. Lejos de apreciar los valores repetitivos de la cultura temprana, este concepto existencial ha llevado a la visión de que la historia es una serie de clímax hechos por la humanidad, de puntos altos de logro social y artístico, y que por el hecho de construir una teoría de estos puntos altos podemos predecir las tendencias de nuestra evolución cultural. La historia, en este marco, se percibe como una serie de victorias de lo extraordinario por encima de lo ordinario. Son los eventos únicos en tales culturas los valorados, no los repetitivos. Ahora hay, por supuesto, ciertas excepciones a esta tendencia de los últimos dos milenios. Una de ellas pertenece al mundo medieval, que ofrecía, a la manera de la Cristiandad, un refinamiento del concepto de “la unidad del hombre con Dios” de culturas anteriores. Y en la que, debido a la visión medieval de que la fe precede la conquista intelectual y se confirma gracias a ella, nos encontramos de nuevo con la noción de la predisposición de la humanidad hacia la conformidad con un parecido

a Dios. Nos encontramos, acto seguido, con que el mundo medieval pone un énfasis mucho menor en el único evento en comparación con el Renacimiento o la cultura del pos-Renacimiento. En el mundo medieval, nuestros conceptos de falsificación eran casi desconocidos. Pero tan segura como es su ausencia en esos periodos en los que predomina la unidad del hombre y de Dios, la falsificación prevalece en aquellos periodos que enfatizan en la individualidad del acto creativo. El acto de falsificar en tales culturas resulta ser una protesta inevitable contra el resurgimiento del esfuerzo humano.

Sin ella, no tendríamos contrapeso para ese otro extremo del proceso de civilización —exigir la improbable tentación de la originalidad—. Ninguna época ha puesto mayor énfasis en la necesidad de originalidad como la nuestra —porque, a diferencia de las culturas de la antigüedad, nosotros rechazamos la noción de que la historia es una constante ondulación de eventos pasados—. En vez de eso, vemos repetirse la gran prevención, el detenimiento de nuestra noción de progreso, la contradicción esencial al destino evolutivo del hombre. Y así, desarrollamos una cultura en la que insistimos en promover la originalidad sin darnos cuenta de que sostiene una posición tan desvinculada de la realidad del proceso creativo como la falsificación. (Ahora bien, sería un inexcusable regateo sugerir que en el contexto más trillado en el que aparece con mayor frecuencia hoy en día, el término “originalidad” se malentiende por completo. Todos sabemos lo que significa la amable declaración de que este y aquel han lanzado una interpretación original de la Quinta Sinfonía de Beethoven). La paradoja consiste en que entre más desarrollada la época de la cultura que

examinemos, más difícil será que, en el sentido más verdadero de la palabra, pueda existir una obra artística “original”. Entre más se involucre una cultura con los lenguajes y rasgos expresivos que reúne la reserva artística de su era, más difícil sería que por fuera del conocimiento de esos rasgos y lenguajes pudiera aventurarse cualquier creación que no fuera en su mayor parte la simple redistribución y el reordenamiento de ciertos principios seleccionados que se extraen de la experiencia de otros. Entre más se desarrolla la cultura, y entre más se complica su crecimiento por las creaciones del genio, mayor el riesgo en contra del acto original.

¿Qué son, pues, los atributos mecánicos esenciales del acto creativo? Se trata de procesos simples de reordenamiento y redistribución, de enfoque en una nueva combinación de detalles, de volver a examinar y decorar algunos rasgos de la cultura desde hace mucho tiempo inactivos. Nada tan dramático según lo que corresponde a la conquista de la originalidad —pero nada tan restrictivo quizá como la inclinación hacia la falsificación directa—. Lo que está involucrado permanece entre los dos improbables de la falsificación y la originalidad, procesos que podríamos llamar imitación e invención. En algunos círculos se considera que la imitación es casi tan reprensible como la falsificación. Esto debido a que actúa en contra del halagador autoengaño que nuestra cultura le ha acreditado a la inteligencia creativa. La idea de la imitación molesta la noción del progreso histórico, de la inevitable marcha lineal de la cultura. Ofende las inteligencias de quienes asumen que el aislamiento del artista fuera de la sociedad es sinónimo de su separación de otras experiencias de aislamiento. Ignora el hecho de que, sin la imitación, sin la continua explotación voluntaria de la tradición artística, no podría existir ningún arte de ninguna importancia en una cultura como la nuestra. De hecho, para hacer arte, cada artista debe involucrarse en la imitación la mayor parte del tiempo. No obstante, la vista desde su propia área de aislamiento no podría ser con exactitud la misma que la vista desde otra área cualquiera, sin importar qué vínculo pueda existir entre los grados de variación del ejercicio artístico. Y como consecuencia, sin importar cuán consciente o inconsciente, deseoso

o desinteresado que pueda parecerle el proceso de imitación, la reorganización y redistribución del detalle darán, por sí mismos, certeza estadística de que nunca dos artistas son tan parecidos.

La invención es el otro factor en el proceso creativo de la ornamentación, de procurar para una utilidad ya existente unas pequeñas mejoras de las que ha carecido anteriormente, o que, quizá más precisamente, no se habían pensado necesarias. La relación entre la imitación y la invención es, en su totalidad, una de casi armonía. Sin la imitación, sin la asimilación consciente de puntos de vista anteriores, la invención carecería de fundamento. Sin el estímulo de la invención, sin el deseo de complementar, de mejorar, la imitación, la urgencia de redistribuir, perdería una fuerza de motivación. Por supuesto, el rebelde, el anarquista, el *beatnik* esperará afectar un radio de mayor invención sobre la imitación, más que el conservador que se contentará con reordenar las facetas del caleidoscopio cultural que ya admira, con solo un tinte de decoración inventiva aquí y allá. Pero incluso una disposición anárquica o el temperamento vastamente rebelde del *beatnik* soportarán una preponderancia de imitación en el patrón creativo. Basta con examinar los flácidos escritos del señor Jack Kerouac o las laboriosas reflexiones del señor Henry Miller para darnos cuenta de qué poco tiempo se requiere para que un rebelde de ayer se retire a la senilidad del ateísmo de pueblo de hoy en día. No es un accidente que aquellas obras de arte que atienden con mayor deliberación a los gustos especializados y a los problemas de su propio tiempo son las que se desactualizan más rápido. Carreras enteras (la de George Bernard Shaw es una de ellas) pueden comprometerse debido a la urgencia del artista de referirse a sí mismo conscientemente en términos contemporáneos frente a su audiencia.

Pero sin importar el intento de invención o la capacidad de la particular mente creativa, la diferencia entre el acto inventivo y el proceso imitativo tiende a verse, con el pasar de los años, relativamente minúscula. Esto es tal vez cierto, en especial, en la música, en la que, por la naturaleza misma de su abstracción, la imitación es la esencia de la solidez orgánica. La música se fundamenta en el método organizacional más que cualquier otra arte. Esto es verdad en todo momento, pero

es particularmente cierto en tiempos de re-formación cismática. No es un accidente que, en periodos de grandes transformaciones históricas como el Renacimiento tardío o los primeros años de este siglo, la incertidumbre de un nuevo concepto de orden musical tienda a producir, como contrapeso, una actitud constructiva, disciplinada y legislada de manera particular. Vemos esto en nuestra propia generación en las doce teorías de tono de Arnold Schönberg y en las formulaciones seriales de sus sucesores. La cohesión en tales momentos depende en gran medida de la habilidad de imitar. Es cierto que se trata de una imitación dentro de una estructura orgánica interior más que externa, pero es la respuesta al problema de orden dentro de una estructura teórica que se disuelve. Recordemos, por ejemplo, que alrededor de 1910, la mayoría de sus contemporáneos consideraban la música de *Pequeñas Piezas para Piano*, Opus 19, de Schönberg, como la expresión más atrozmente arcaica que pueda imaginarse. Sin embargo, con el transcurso de solo cincuenta años, ahora esta música nos parece a la mayoría de nosotros, debido a la naturaleza de su vehemencia y exageración, que tiene que ver más con el expresionismo de su predecesor inmediato, lo que de hecho es un volver a barajar de atributos que son ya detectables en Wagner y Mahler y en otros de la generación anterior. No obstante, tales momentos de anarquía temporal, que están de manera fortuita tan cerca del acto creativo original como nos es posible en nuestra cultura, por lo general lanzan a los compositores o artistas participantes al reino de la desesperación y la incertidumbre. Ellos invocan por lo general, en compensación, una clase de disciplina mecánica impuesta arbitrariamente para establecer su obra como la de una mente ordenada y razonada. Por otra parte, demora apenas unos pocos años antes de que la formulación arbitraria (imitación interna si se quiere) descubra que no puede sostenerse sola sin recurrir a la imitación externa y, como le sucedió a Schönberg, mire hacia otro tiempo pasado —en este caso, hacia los modelos de la arquitectura del siglo dieciocho— en busca de soporte.

Sé que este concepto no está necesariamente corroborado por la actitud y el vocabulario que muchos artistas usan para describir su obra. Sucede a menudo que, por algún milagro de la

creación más allá del raciocinio, un artista tendrá posesión de enormes talentos creativos, pero estos no irán acompañados siquiera por la mínima capacidad para articularlos. De ahí el tipo de artista que habla de “rupturas”, “momentos de verdad” y “salvajes y azules lejanías”. Estas expresiones violentan las más consideradas explicaciones del proceso creativo y harían más, pero se da el caso de que, al provenir de artistas, nadie les presta mucha atención. En una charla reciente, el compositor americano Lukas Foss comentó que hacía unos meses, al final de una charla sobre manipulaciones técnicas en la escritura serial que el compositor francés Pierre Boulez había dado en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), un miembro de la audiencia medio airado se levantó y dijo: “Entonces, señor Boulez, ¿quiere decir que la música es solo técnica?”. El señor Boulez reflexionó por un momento y luego dijo: “Sí, de eso se trata”. El señor Foss anotó que, muy posiblemente, si UCLA hubiera presentado una charla de Richard Wagner cien años antes, un miembro de la audiencia habría quizá retado al señor Wagner con la pregunta “¿Entonces, señor, la música es solo inspiración?” —a lo cual el señor Wagner, con seguridad y no demasiada cortesía, habría respondido afirmativamente—. Y ambos estarían describiendo, con todas las fragilidades del lenguaje, en esencia la misma situación compositiva. Tendemos a expresarnos en una terminología que favorece el máximo absoluto de las medidas cuasi teóricas, cuando lo que deberíamos estar describiendo es un proceso que se ajuste, permitiendo todas las preferencias y distinciones de cada generación, a un rango de procedimientos mecánicos y atemporales de manufactura.

La relación del oyente, el conocedor, con la obra de arte se forma por medio de este tipo de lenguaje inexacto. Con las mejores intenciones del mundo, tendemos a visualizar un concepto exagerado de transformación histórica. Tendemos, de entre todas las razones que son necesarias para hacer la historia entendible, accesible y enseñable, a exagerar gravemente los cambios históricos de una clase y otra, a asumir que en su alternancia de actitudes históricas existe el constante concepto tesis-antítesis de señalar y rechazar. Y le asignamos términos a estos periodos históricos

que son lamentablemente inexactos y peligrosos. Para aproximar y comprender y enseñar la historia, asociamos, tanto como nos sea posible, los rasgos históricos que se identifican como predominantes con las obras de arte de su tiempo. Y así asumimos, luego de tan altisonante charla en defensa del arte, una postura que tiende en grado muy alto a defender el arte como había sido para su sociedad.

En resumen, no es que tengamos una consideración particular para la antigüedad, ni tampoco que estemos convencidos de que los viejos tiempos fueron mejores y no pueden recuperarse, sino que hemos traído las nociones del perfeccionismo científico a nuestra capacidad crítica para tomar decisiones. Hemos tomado prestado del ámbito científico la idea de que las cosas se mejoran a medida que el mundo envejece, y toda nuestra charla sobre moda y actualidad en el arte no es más que una sublimación bastante obvia de esta idea. El único concepto que contribuiría a la disminución sustancial del valor de la sonata falsa de Haydn es la idea de que, entre más cerca esté de nuestro propio tiempo, menos ingeniosa resultaría, y entre mayor la distancia que haya precedido su propio tiempo asumido (el de Haydn), con seguridad será más ingeniosa. Este fue el mismo conjunto de valores que hizo que los hijos de Bach le atribuyeran poco mérito a las últimas obras del viejo y que a los serialistas en ciernes irritaran las últimas obras de Richard Strauss. Esto implica que el factor determinante en el proceso estético es la acumulación de una conciencia estilística. Y asevera, a pesar de nunca admitirlo, que hoy podríamos forjar una mejor Pasión de Mateo, o construir una mejor Novena Sinfonía de Beethoven, solo porque todavía existe el ejemplo de cómo hacerlo y extenderlo —pero que para poder hacerlo no debiera quizá participar del juego—. No es un argumento que valde, tanto como quisiera, el concepto de la originalidad del arte. Más bien, simplemente trata de engañar y desacreditar la inferencia inherente en su propio argumento de que el arte puede proceder por imitación, pero que quizá no debería. Conlleva lo correcto y lo incorrecto, ideas de preservación histórica para el arte que no pertenece allí. Aplica una tarifa protectora a la pertinencia del estilo al proponer el argumento

de que el tiempo apropiado de la ocasión, o su ausencia, es responsable de una suerte de insignia de autenticidad, una clase de aprobación patente que detecta con facilidad cualquier conoedor en su sano juicio. Para respaldar esto, le carga una moralidad al arte que no pertenece allí tampoco.

Ahora bien, si, como lo he indicado, esta duplicidad de juicio ha existido desde hace un tiempo bastante considerable en la civilización occidental, y si, durante ese tiempo, gran arte ha seguido siendo creado por grandes artistas, es razonable que lleguen a producirse ciertas preguntas: ¿para qué preocuparse por ello? ¿Qué es necesario hacer al respecto? Si el concepto de falsificación es simplemente una parte del mecanismo protector del esnobismo que guía la mayoría de las tomas de decisiones en una cultura sofisticada, ¿no es en verdad una correlación inevitable de esa cultura? ¿No será que, por más discursos en contra, continuará existiendo de la mano de los instintos de adquisición de la humanidad, provocando y negando grandes obras de arte al igual que aprueba y patrocina otras quizá igualmente grandes? ¿No se tratará de la apuesta económica inevitable del impulso estético que se ha desatado en todo el mundo? ■

Glenn Gould fue un prolífico pensador y escritor. Su escritura fue siempre esmerada y precisa. Este artículo está tomado de un ensayo escrito por Gould en 1964, o antes de ese año, que nunca fue terminado para su publicación. Aparece aquí de forma resumida (aproximadamente 25 por ciento de la porción final del ensayo ha sido cortado) y no debe tomarse como texto final.

Stephen Pose, Albacea del legado de Glenn Gould

---

*Santiago Bustamante González* (Colombia)  
Medellín, 1985. Estudiante de licenciatura en Humanidades en la Universidad de Antioquia. Ha colaborado en periódicos locales y trabaja como traductor del inglés y el alemán. Becario del DAAD, fue profesor de idiomas en Hungría, ha escrito guiones, cuentos, crónicas y poemas. En la actualidad trabaja en su segunda novela.

**Fuente de la traducción**

*Grand Street*, No. 50, Models (Otoño, 1994), pp. 53-62

# Mister Turner

ESBOZO DE UN ROMÁNTICO

ANA  
CRISTINA VÉLEZ

## El personaje

Nadie sabe por qué los pintores de repente reviven como personajes, en el cine y en la mente de las personas. Turner, con un largo nombre, Joseph Mallord William Turner, no solo es el protagonista de la reciente película *Mr. Turner*; además, este año se exhibieron algunas de sus piezas magistrales en el Museo Getty, en la ciudad de Los Ángeles (febrero 24 a mayo 24 de 2015). Es uno de los pintores que más orgullo ha dado a los ingleses.





*El puente de las yedras*



*Temerario remolcado*

Reducido número de artistas, pues “muchos son los llamados y pocos los escogidos”, cuentan con el lujo de ser apreciados en vida. Este fue uno de los privilegios de Mr. Turner, miembro de la Real Academia de las Artes desde los veinticuatro años. Otros privilegios fueron la suerte de nacer superdotado para el arte de la pintura y la dicha de contar con una personalidad libre, autónoma, independiente, segura, energética, vital, enfocada, perseverante y optimista; una de esas personalidades que son muy convenientes para la producción y la consecución de metas personales, y no tan adecuada para la vida social.

Turner, la persona, no dejó de impresionar a quienes lo conocieron. Era un hombre rico que vestía como un campesino: desaliñado, con zapatos grandes y ropa desgastada, y siempre con las uñas y las manos sucias, untadas de pintura; un aspecto adrede, como quien exhibe orgulloosamente las cicatrices dejadas por la guerra. Un liberal que odiaba hacer críticas a los demás, silencioso y reservado hasta el extremo. Vivió su vida en secreto, sin pedir permisos.

Pareciera que William Gay Turner, su padre, fue la persona más importante e influyente de su vida. Cuando este murió, después de una convivencia de treinta años, Turner decidió viajar,

como para llenar de espacios y paisajes el enorme vacío dejado por el padre. No obstante, los viajes fueron muy importantes profesionalmente, no solo porque pudo admirar la obra de los grandes pintores de Francia, Italia y Alemania, sino porque su producción misma se enriqueció de ideas y de motivos que fue copiando en sus libros de esbozos; se cuentan hasta trescientos libros y se habla de más de diecinueve mil dibujos. Los viajes lo ocuparon desde 1789 hasta 1845.

Turner sí sabía “de qué música era dueño” (Borges, *Un soldado de Urbina*), y lo demostró al planear juiciosamente su posteridad y su testamento. Durante su vida vendió algunas obras, y guardó para sí la mayoría de ellas; destinó parte de su fortuna al mantenimiento de unas casas (museo) en las cuales sus obras deberían ser expuestas para contemplación del público, y otra parte como fondo de ayuda para los artistas fracasados.

### **Su pintura**

Turner conocía muy bien las reglas de la perspectiva, pues había trabajado como dibujante para el arquitecto Thomas Hardwick desde los catorce años. Más adelante estudió pintura de paisaje y paisaje urbano con quien consideró su verdadero maestro, Thomas Malton. Su fortaleza mayor





*Temerario luchador*. Expuesto en la Academia en 1839, fue acogido con aclamaciones de fervor por la crítica: "Hay algo en esta escena que nos afecta tanto como lo haría la decadencia de un ser humano viejo" (Meslay, 2005: 102).



*Puerto con la embarcación de la reina de Saba*, Lorrain

estuvo allí, en la pintura de paisajes. En 1789 fue admitido como estudiante en la escuela de la Academia Real de las Artes, y en 1799 recibió el diploma de miembro asociado, honor reservado a una minoría. Esto muestra hasta qué punto su trabajo era valorado por sus contemporáneos. El joven pintor satisfacía el gusto del gran público: pintaba todavía dentro de un cierto academicismo, con la influencia técnica de Claude Lorraine, el gran pintor de paisajes (francés, del siglo XVII, radicado en Italia).

Lorraine había encontrado una manera perfecta de acomodar personajes, árboles, edificaciones, montañas y mar, siempre bañados por la luz del sol. La luz era la gran protagonista de su pintura. Los efectos lumínicos se encargaban de dar una vibrante sensación atmosférica y, con esta, la sensación de vida espiritual. Muchas pinturas de Turner cuando joven están cargadas de esa misma cualidad: una atmósfera serena, de refinamiento y armonía de la naturaleza, una sensación de perfecta eternidad. Los paisajes de Lorraine mostraban efectos de profundidad muy diseñados, en cuatro planos y hasta cinco y seis planos de profundidad, y Turner hacía lo mismo. Unos dos elementos en el primer plano, casi siempre enmarcando la imagen por las márgenes derecha e izquierda; luego,

la ubicación de elementos arquitectónicos, como edificios, arcos, puentes, árboles; algunos otros elementos arquitectónicos en el fondo, y un océano que amarraba los elementos entre sí, más la atmósfera, que los bañaba de una luz específica de la hora del día, responsable por completo de dar unidad a la imagen.

Recordemos que en la Academia, la pintura era valorada según el tema. Más importante y por encima de todos los géneros estaban las *pinturas históricas*, en las que se describían guerras o sucesos políticamente importantes, así como temas religiosos o mitológicos. Después venían las *pinturas de género*, cuyos motivos describían situaciones familiares, usualmente de la nobleza, e incluían el retrato. Luego estaban los *paisajes*, seguidos por los *bodegones*. Los *bodegones* estaban en el rango más bajo, pues de las flores, las frutas y los alimentos no se pensaba en su época que se podía decir algo importante ni comunicar ideas que ennoblecieran el alma. El tamaño de los cuadros respondía a esta jerarquía. Turner llevó el paisaje al nivel de la pintura histórica. Demostró el potencial que el paisaje tenía para comunicar valores morales.

Turner apoyaba con fuerza la abolición de la esclavitud en Inglaterra. Con horror, frente



*Esclavos lanzados al mar*



*Lluvia, vapor y velocidad*

al acto de un comerciante de esclavos que, para evitar impuestos, lanzó encadenados al mar a la mayoría de los esclavos que llevaba a Inglaterra, Turner pintó el macabro suceso en su cuadro *Esclavos lanzados al mar*. En esta pintura, el cielo parece en llamas y las cadenas y miembros de los esclavos salpican la superficie de un mar turbulento. A través del paisaje, Turner sentaba sus posiciones políticas y sociales.

Turner era un romántico, en el sentido de que su conciencia era autónoma y libre y no obedecía a la Academia ni a reglas impuestas por otros. A él no le importaba mucho lo que dijeran los demás ni lo que se pusiera de moda, le interesaba el paisaje de la manera poética en que a él lo conmovía. Algunas veces acompañaba las pinturas con poemas suyos. Era original y valoraba el hecho de serlo, y sus obras de madurez cumplían con un requisito muy en boga dentro del Romanticismo: la de quedar inacabadas, abiertas y aparentemente imperfectas.

Los pintores, antes del invento de la fotografía, tenían que pintar usando la memoria. Debían entonces aprender a representar los objetos y los paisajes tomando apuntes del natural, y copiando el cómo —las técnicas— de sus profesores o de sus colegas. John Constable, contemporáneo de Turner, también reconocido y muy imitado por otros pintores (Turner menos copiado, pues el

desafío conceptual que creaba su obra requería una personalidad grande y segura como la suya), había dicho que pintaba lo que veía (realizó muchísimos bosquejos también); sin embargo, dejó anotado el proceder, la fórmula de otros pintores, para representar los árboles, el agua, el cielo, etcétera. Aunque a Turner le tocó la invención de la fotografía siendo ya un hombre mayor, nunca contó con una cámara que le permitiera registrar lo que estaba viendo.

En la Real Academia de las Artes los pintores exhibían sus obras, y muchas veces las terminaban bajo la mirada paciente de críticos y artistas. Se cuenta que Turner nunca miraba para atrás, que a veces le gustaba dejar la pintura en un estado incomprendible, para luego resolverla de improviso, ante la admiración de los visitantes, como realizando una *performance*. Debemos entender que las pinturas de esta época realmente salían de la imaginación, casi por completo surgían de la fantasía y de los ensayos del artista, ensayos respaldados en miles de esbozos previos. Es posible que la majestuosidad de sus paisajes se deba al vigor de su temperamento. El valor de Turner para innovar no tuvo competidores. Muchos decían que Turner solo amaba el amarillo, por su uso excesivo; otros se quejaban de que Turner dejaba sus trabajos sin terminar, los dejaba sumidos en la indefinición. Es precisamente allí donde Turner



*Tormenta de nieve en el mar*

se adelantó a su época. Los impresionistas no son más impresionistas que Turner, pues este no le temía al color ni a la “impresión” visual de fuerza, de vértigo, de movimiento, de vapor, de remolino, de calor, de luz, de contraluz, de sofocación, de aire, de libertad.

Cuando Turner llegó a la madurez artística, lo hizo de una manera tan desafiante que los compatriotas empezaron a protestar; habían dejado de entender lo que él pintaba. Turner, montado en la máquina del tiempo, como en su cuadro *Lluvia, vapor y velocidad*, los había dejado atrás un mundo completo. El catedrático y carismático John Ruskin se encargó de consagrar la obra de Turner. Si los colegas ya no la estaban entendiendo, él se las explicaría con detalle escrupuloso, y así lo hizo en uno de los cinco volúmenes de su obra *Pintores modernos*, publicada entre 1843 y 1860.

John Ruskin (s.f.) escribió lo siguiente respecto a la obra *Tormenta de nieve*:

*“Tormenta de nieve. Barco de vapor en la boca del puerto haciendo señales y liderando.*

El autor\* estuvo en la tormenta durante la noche, en el *Ariel* a la izquierda de Harwich”.

[Palabras de Turner]

\*Nótese el uso que hace Turner de esta palabra, en vez de “artista”.

---

Es verdad que Turner no tenía miedo de usar ni los amarillos ni el negro ni el blanco puro, no le temía ni al contraste ni al color. Buscaba un efecto apasionado en sus obras, y lo logró.

---

Algunos críticos de la época describieron la pintura como una masa de “espuma de jabón y cal”. Turner estaba pasando la noche en casa de mi padre el día en que esta crítica salió. Después de la cena, sentado en un sillón junto al fuego, le oí murmurar en voz baja y a intervalos, para sí: ¡Espuma de jabón y cal! una y otra vez. Entonces, me le acerqué y le pregunté por qué le importaba lo que decían, y entonces repitió: ¡Espuma de jabón y cal! ¿Qué les pasa, cómo creen que se ve el mar? Me hubiera gustado que ellos hubieran estado allá.

La siguiente anécdota respecto a esta imagen, y la conversación con Turner que surgió de esta situación, me la contó mi amigo el reverendo W. Kingsley, del Sidney College de Cambridge. Simplemente copio las palabras de su carta: no hay necesidad de insistir, de ninguna forma, sobre el valor singular de su contenido.

La historia que le conté sobre la *Tormenta de nieve* fue así: yo había llevado a mi madre y a un primo a ver las pinturas de Turner, y como mi madre no sabe nada de arte, yo la estaba acompañando por la galería para ir a mirar el gran *Richmond Park*, pero cuando estábamos pasando frente a *Tormenta de nieve*, mi madre se detuvo ante ella, no pude hacer que mirara ninguna otra imagen; y ella me

dijo mucho más sobre esta escena que cualquier noción que yo pudiera haber tenido, a pesar de que yo había visto muchas tormentas en el mar. Ella había estado frente a una escena como esta en la costa de Holanda, durante la guerra. Cuando algún tiempo después le di las gracias a Turner por el permiso de dejarnos ver sus pinturas, le dije que no iba a adivinar cuál había capturado la imaginación de mi madre, y a continuación di el nombre de la imagen; entonces él dijo: “Yo no la pinté para que fuera entendida, quería mostrar cómo era esta escena; les pedí a los marineros que me amarraran al mástil para observarla; estuve atado durante cuatro horas, no pensaba escapar, pero me sentía obligado a dejarla grabada antes de hacerlo. Pero nadie parece estar interesado en ella”. Entonces dije: “Mi madre la vio, y de nuevo, solo quiso volver a ella”. Turner me preguntó: “¿Es tu madre una pintora?”. No, dije. “Entonces ella debió haber estado pensando en otra cosa”. Estas fueron más o menos sus palabras. Observé en el momento que usó la palabra ‘grabada’ y ‘pintura’, como cuando usó la palabra ‘autor’, del título, que ya me había llamado la atención.

Interesante; sin embargo, este cuadro no está del todo bien realizado. Quiere mostrar qué tan lejos se puede llegar con el espumoso misterio y la cegadora blancura de las olas y la sal, que influenciaban la concepción de Turner del mar, en lugar de las viejas teorías de nubes negras que definían los bordes de las olas; sin embargo, las espumas no son suficientes: sobre la acción lineal de las olas trabajó demasiado, y llega a confundirse con la verdadera espuma.

*Tormenta de nieve en el mar* es una obra representativa de lo que Turner creaba en su madurez (1842). La luz en esta obra es protagonista, así como el océano, que parece rugir. A Turner lo llaman el pintor de la luz. Nos parece que vemos un barco en el centro de la imagen; pero es una impresión óptica, más que la descripción visual de un bote. Las pinceladas o brochazos van en direcciones contrapuestas para crear una sensación de movimiento y agitación. Las manchas de color producen un efecto de vórtice circular, con el fin

de que el espectador se introduzca en la imagen, como engullido por un torbellino. Es verdad que Turner no tenía miedo de usar ni los amarillos ni el negro ni el blanco puro, no le temía ni al contraste ni al color. Buscaba un efecto apasionado en sus obras, y lo logró. La pintura grumosa y blanca, que él ponía sobre la imagen casi terminada para dar efectos especiales de brillo, de agua o de espuma, fue más adelante copiada por muchos, entre ellos los simbolistas; en algunos de los cuadros de Gustave Moreau se puede apreciar tal efecto.

Los cuadros de Turner exhiben una gran fuerza gestual, apreciable también en muchos de sus esbozos. A los ojos de hoy, sus cuadros nos parecen perfectamente terminados, lo que no ocurría en su época. Los críticos exclamaron muchas veces que sus cuadros parecían indefinidos. Turner no quería que los bordes de los objetos fueran nítidos, no podrían haber sido percibidos de esa manera en medio del ajetreo de la tormenta, ni cuando había vapor, neblina o exceso de luz. Con frecuencia llegó a la abstracción completa en sus pinturas, pues su comprensión de la naturaleza le permitía llegar a la estructura, a los elementos mínimos que hay en esta. Muchos de sus últimos cuadros son círculos de luz, burbujas de aire o de atmósfera, cargados de complejidad emocional. Los pintores románticos no descuidaron el sentimiento, la obra debería hablar de los contenidos del espíritu, y sí que lo entendió bien el gran Turner. ■

---

Ana Cristina Vélez (Colombia)

Estudió Diseño Industrial y tiene una maestría en Historia del Arte. Trabajó veinte años como escultora. Ha publicado *Homo artisticus. Una perspectiva biológica-evolutiva* y es coautora del libro *Pensamiento creativo*. Escribe sobre arte para periódicos y revistas. Ha sido docente en las áreas de educación visual, ilustración y dibujo.

#### Referencias

Meslay, Olivier (2005), *Turner Life and Landscape*, New York: Harry N. Abrams.  
Ruskin, John (s.f.), disponible en <http://art-bin.com/art/oruskin4.html>

# ARTESANÍA DE PALABRAS

## ***THE DICTIONARY OF OBSCURE SORROWS***

JULIA ESCOBAR  
VILLEGAS

Cada lengua es una forma distinta de ver, de pensar, de sentir, de decir y, en fin, de relacionarse con el mundo. Una cultura puede ser conocida a través de la gramática, la musicalidad y las palabras de su lengua, porque esta es su imagen. Pensamos y sentimos de modo diferente en cada idioma, o bien, somos otros al mudar de lengua. La materna suele ser un hogar, un cómodo refugio donde se piensa, se recuerda, se sueña, se ama y se insulta. Cada individuo tiene una relación especial con las lenguas extranjeras que aprende: puede tratarse de su lengua de negocios o de estudio, de la lengua que hablan sus hijos o su pareja, de la que le evoca alguna época específica de su vida.

El lenguaje transmite lo que sentimos y pensamos, pero ningún idioma alcanza a expresar toda la complejidad del mundo y del ser humano. Las lenguas no son completas ni estables porque están vivas, de manera que están siempre formándose y transformándose. Por ejemplo, cada idioma atesora palabras que no encuentran traducción exacta en todos los demás.

*My job is to create words, to write sentences.*

John Koenig

Un puñado de ellas son *saudade*, aquel célebre sentimiento portugués de añoranza que abarca tanto la tristeza como la alegría; *Fernweh*, una palabra alemana que designa el anhelo de viajar, el dolor de extrañar lugares lejanos aún no vistos; *abbiocco* en italiano, que denomina la somnolencia producida por una abundante comida; *dépaysement* en francés, que alude a un sentimiento de desarraigo, de exilio, de desorientación cuando se está fuera del propio ambiente o país; *serendipity* en inglés, que denota el descubrimiento feliz e inesperado de algo valioso; *mångata* en sueco, que nombra aquel reflejo de la luna en el agua parecido a un sendero; *komorebi* en japonés, que se refiere a la luz del sol que se filtra por las hojas de los árboles; y *arrebol* en español y en portugués, que indica el color rojizo que pintan los rayos del sol en las nubes.

Son innumerables las palabras preciosas y a primera vista únicas que las diversas lenguas han acuñado, muchas de las cuales describen fenómenos de la naturaleza y emociones, como si cada idioma fijara una imagen particular del mundo tanto exterior como interior.

---

Son innumerables las palabras preciosas y a primera vista únicas que las diversas lenguas han acuñado, muchas de las cuales describen fenómenos de la naturaleza y emociones, como si cada idioma fijara una imagen particular del mundo tanto exterior como interior.

---

Hay un blog que funciona como taller de creación de palabras que no existen en ningún idioma, ocupándose específicamente de emociones que no han sido conceptualizadas o definidas. *The Dictionary of Obscure Sorrows*, fundado por John Koenig en el 2009, no solo nace de la preocupación por llenar lagunas lingüísticas, sino también por ahondar en el campo de las sensaciones y sentimientos humanos.

Este artesano de palabras tiene su propia definición de *sorrow*, más vinculada a la tristeza que al dolor que ciertas emociones producen al permitir acercarse al misterio del mundo y, sobre todo, a la conciencia de existir en un espacio y un tiempo limitados. Sumergido en más de una docena de lenguas, forma sus palabras jugando con distintas raíces, las describe más a modo de texto literario que de definición de diccionario y las presenta en videos editados y narrados por él mismo.

Algunas de ellas son *vemödaalen*, el temor a que todo ya haya sido hecho; *sonder*, la comprensión de que cada transeúnte tiene una historia tan compleja y vívida como la propia; *koinophobia*, el miedo a haber vivido una vida simple y ordinaria; *astrophe*, el sentimiento de estar atascado en el planeta Tierra; *kenopsia*, la sensación producida por la inquietante atmósfera de los lugares vacíos o abandonados; *anemoia*, la nostalgia de una época que nunca se conoció; *olēka*, la conciencia de que son escasos los días realmente memorables; y *gnosienne*, la intuición de que las personas más cercanas tienen una vida interior privada y misteriosa.

Koenig está siempre al acecho de nuevas emociones para arponearlas, acuñarlas y

ofrecérselas a la gente en las distintas redes sociales, pues está en permanente contacto con sus seguidores, quienes no solo comentan los nuevos vocablos, sino que también le comparten sus propias sensaciones, de modo que el diccionario es a la vez taller y cantera de palabras.

Una de las inquietudes más frecuentes que manifiestan sus lectores concierne a la legitimidad de los términos, o bien, si se trata de palabras reales o no. John Koenig sugiere, por un lado, que todas estas voces han sido incluidas en su diccionario porque son muchas las personas que han sentido las respectivas emociones, de manera que no se trata de una experiencia individual; por otro lado, insinúa que la realidad de las palabras se la dan los sujetos que las entienden y las usan, para quienes adquieren significación y empiezan a hacer parte de su vocabulario.

Anne Curzan, historiadora de la lengua inglesa y profesora de la Universidad de Michigan, dio una conferencia para TED en marzo del 2014 en la que se preguntó justamente sobre lo que hace a una palabra real. Con un humor encantador, habló sobre el gran respeto que se le profesa a los diccionarios y la sólida confianza depositada en las palabras que estos acogen, si bien poco se conoce la historia que precede a su aceptación oficial.

Además, señaló que los diccionarios, aunque son un maravilloso recurso, no son eternos porque una lengua está en constante transformación. Frente al desagrado que los cambios lingüísticos causan en algunos individuos, Curzan destacó la riqueza del idioma, basada en la creatividad de las personas que lo hablan. Son los hablantes los que hacen que una palabra se vuelva real si la adoptan, resultándoles útil y significativa.

El trabajo de John Koenig es una muestra de esa creatividad a la que alude Anne Curzan. Las palabras de su *Dictionary of Obscure Sorrows*, una vez forjadas, son liberadas para que ellas mismas se abran camino entre los intersticios de las lenguas del mundo, en busca de su propio lugar y trascendencia. ■

---

*Julia Escobar Villegas* (Colombia)

Nació en Medellín en 1988. Se graduó en Filosofía en la Universidad de Antioquia. Trabaja en docencia, traducción e interpretación de lenguas extranjeras.

# CAMINADA POR LAS CALLES DE PIEDRAS

*No dejaremos de explorar y al final de nuestra búsqueda  
llegaremos a donde empezamos,  
y conoceremos por primera vez el lugar.*

T. S. Elliot

PALOMA  
PÉREZ SASTRE

Desde el patio, en la madrugada, la emocionan los arboles anaranjados encima del morro de El Salvador, acompañados por un delgado cacho de luna. Le sorprende que se oigan tan pocos pájaros a pesar de la cercanía del monte. Solo un turpial enjaulado en la vecindad y uno que otro piar lejano y disperso; por la tarde, algunos pericos bulliciosos camino a su multitudinaria concentración vespertina en un guadal del río Piedras.<sup>1</sup> En su primera caminata del día, se une a la corriente de niños con uniforme y mochila que van apareciendo en las puertas, que se abren en forma escalonada. Va con ellos hasta la escuela del sector de la bomba y sigue caminando por la carretera que conduce a Palocabildo. Más adelante tomará una chiva. Se está volviendo adicta a los paisajes, y en La soledad encontrará la vista más amplia y sobrecogedora del valle del río Cauca.

Por la tarde emprende el viaje de cinco cuadradas que tiene pendiente, hacia el Centro de Historia. A unos pasos de la casa, toma la carrera cuarta. Una

señora teje crochet en la acera y un hombre joven lava su moto. Adelante, a media cuadra, observa *cienescalas*, un camino de escalones grandes de piedra agarrados a la ladera, con faroles en el centro, donde los turistas se hacen fotos. Las ha contado y recorrido hacia arriba y hacia abajo muchas veces. Por ahí se llega al jardín botánico. A las tres el sol pega fuerte, pero los aleros proveen sombra y resguardan de la lluvia. Sigue caminando despacio y recto; pasa la calle de los poetas y, casi en el parque, se encuentra con *ochentaescalas*, similares a las *cien*, con faroles en el centro, pero con peldaños más cortos, caprichos de la montaña. Los lugareños esquivan subir escaleras y prefieren hacer el rodeo por la calle siete.

En el parque, la vía se vuelve peatonal y toma el nombre de La terraza, una especie de bulevar con restaurantes, bares y cafés con vista panorámica al parque. La atraviesa recordando las caminadas por Junín cuando estudiaba en un colegio del centro. La gente la mira; siempre que pasa por ahí siente las miradas encima;

---

No la impulsa una idea romántica o nostálgica de la vida rural y no sueña con pasar la vejez en el pueblo; le gusta la ciudad, el anonimato, las novedades. Desconoce qué le pide a este lugar, el deseo no ha sido formulado.

---

supone que cualquier extraño es novedad. Nació aquí, les dice mentalmente sin convicción; aquí estoy con mi cuerpo y voy caminando hacia el Centro de Historia. Nadie lee palabras en sus ojos, y las miradas vuelven al café o al vacío del parque. Termina de recorrer la terraza y cruza la calle siete. A su izquierda, en el atrio, un corrillo rodea un ataúd y se dispone a iniciar el cortejo, mientras las campanas tañen el duelo. Al frente, en un costado, se alinean los buses que van para Tarso, Pueblo Rico, Fredonia y Medellín.

No la impulsa una idea romántica o nostálgica de la vida rural y no sueña con pasar la vejez en el pueblo; le gusta la ciudad, el anonimato, las novedades. Desconoce qué le pide a este lugar, el deseo no ha sido formulado. En momentos de ruptura e incertidumbre buscó ese aire fresco y transparente, esa mezcla de convento, paisaje y cantina, donde todo el tiempo suenan las campanas. Nació aquí por azar, pero no es de aquí; no pertenece. A sus treinta, caminó por sus calles la primera vez; hasta entonces, Jericó fue solo una palabra omitida en sus papeles de identidad, una referencia geográfica, el escenario de una historia triste. Cuando publicó su libro hizo que apareciera en la solapa como lugar de nacimiento, y sintió que se desnudaba. A partir de entonces, algunos empezaron a considerarla de los suyos y las visitas se incrementaron.

Los viajeros revelan los secretos de su alma. Sabe que no regresa, ni llega para quedarse; simplemente, llega cada vez. Siente en su origen una masa incómoda que debe poner en algún lugar, cocinarla o incendiarla, y abonar un rosal con las cenizas. Ha leído en Virginia Woolf que “solo

cuando nos volvemos hacia el pasado y tomamos de él el temperamento de incertidumbre podemos disfrutar una paz perfecta”. Eso es, basta un gesto: tomar con la pinza de dos yemas de los dedos y sacar de su pasado esa sustancia parecida al miedo y a la culpa roedora.

En la misma carrera cuarta, donde empezó su viaje, con calle nueve, está el Centro de Historia. Una casona republicana luminosa y aireada con zaguán y sótano, sobre cuyo techo se ve la torre de la catedral de Nuestra Señora de las Mercedes proyectada en un cielo azul fuerte. El zaguán da a una segunda puerta ancha de dos alas. Al lado de la cuerda de la campanita, hay un letrado que les pide a los turistas dejar propina. Tardan en abrir; mientras tanto, ella, un poco nerviosa y sin saber qué va a decir, cómo abordar un asunto tan personal, husmea por entre el calado y reconoce las salas grandes repletas de libros, ahora concurridas por un grupo de colegiales, en las que otras veces ha estado leyendo. Sale una señora, la atiende con desgano y le franquea la entrada. Dice que es investigadora y consigue entrar. La archivista la mira extrañada ante la pregunta por los registros del hospital; no existe tal información. Solo tenemos los papeles de la alcaldía, dice señalando una gran estantería llena de volúmenes encuadernados en cuero crudo, y la deja sola en la estancia.

Cuando uno de sus más queridos discípulos, un poeta, vino al pueblo a trabajar como médico rural, le pidió que buscara en el hospital el registro de su nacimiento. La respuesta del chico, busca en el Centro de Historia, le produjo risa; pero no era broma, en el hospital no había registros tan viejos. ¿A qué hora se le había ocurrido tal extravagancia? Ahí estaba perpleja en medio de un montón de archivos, ¿y qué? ¿Qué más daría si hubiese encontrado un renglón con la fecha y la hora de su nacimiento escritos a mano? Tal vez, solo los nombres de su mamá y el médico. No diría que la luz se fue en el momento del alumbramiento y que hubo que encender una vela, ni que el doctor dio pocas esperanzas de vida a la criatura y decidió bautizarla. Tampoco hablaría de la depresión de la madre que había rodado por las escaleras del convento donde se refugiaba, y sufrido amnesia temporal. Esa historia ella ya la sabía, ¿para qué quería más datos? ¿No es ya ese relato una bella historia de ficción?



Al atardecer ha quedado con Jota en el morro. Jota, el cazador de lagartos, el artista poseedor del secreto para sacar con un cincel lagartijas y saurios de las piedras del río. Sentados en la cima, miran fascinados cómo el pueblo se va encendiendo y sus calles van tomando un color fuego que se extiende como lava por todas las calles, desde el cementerio hasta El faro. Él acaba de llegar de inaugurar una exposición en Bogotá y le cuenta que se escapó unos días para cumplir su postergada cita con las esculturas de San Agustín; había saltado por encima de las vallas que protegen los ídolos de piedra y se había abrazado a ellos. Sentí una certeza tan grande de lo que estoy haciendo..., dice reforzando las palabras excitadas con los gestos envolventes de sus manos. Ella advierte el sutil paralelismo y se cubre del primer frío de la noche con la emoción. Te traje un regalo, anuncia; saca de su bolsa una hoja de papel, y los dos se disponen a leer el poema de Tomas Tranströmer:

Las piedras

Oigo caer las piedras que arrojamos, transparentes como cristal a través de los años. En el valle vuela la confusión de los actos del instante, vociferantes, de copa en copa de los árboles, se callan en un aire más tenue para el presente, se deslizan como golondrinas desde una cima a otra de las montañas, hasta alcanzar las mesetas ulteriores, junto a las fronteras del ser. Allí caen todas nuestras acciones claras como el cristal no hacia otro fondo que el de nosotros mismos. **U**

.....  
*Paloma Pérez Sastre* (Colombia)  
 Profesora de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura Colombiana y especialista en Literatura Latinoamericana.

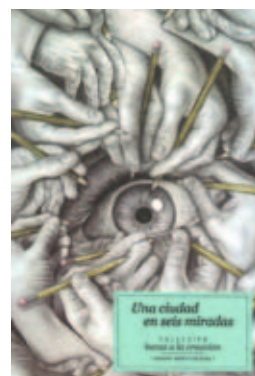
#### Notas

<sup>1</sup> Piedras fue el nombre dado a Jericó (Antioquia) hasta 1852.

## Novedades



*El coro blanco*  
 Beca de creación  
 Alcaldía de Medellín  
 Poesía autor revelación  
 Juan de Fróno  
 Sílabas Editores -  
 Secretaría de Cultura  
 Ciudadana  
 Medellín, 2015  
 62 p.



*Una ciudad en seis miradas*  
 Beca de creación  
 Alcaldía de Medellín  
 Ensayo  
 Varios autores  
 Hilo de plata Editores  
 - Secretaría de Cultura  
 Ciudadana  
 Medellín, 2015  
 180 p.



*Botellas de naufrago*  
 Alberto Salcedo  
 Ramos  
 Colección Creación  
 Luna Libros  
 Bogotá, 2015  
 374 p.



*21 ensayos. Una selección de Leer y Releer*  
 Biblioteca Carlos Gaviria  
 Díaz - Universidad de  
 Antioquia, 80 años.  
 1935-2015  
 Imprenta Universidad  
 de Antioquia  
 Medellín, 2015  
 338 p.

# MAD MEN

LUIS FERNANDO  
AFANADOR

El 17 de mayo de 2015 salió al aire la última emisión de la serie *Mad Men*. Habían pasado siete temporadas, noventa y dos episodios y varios premios Emmy y Globo de Oro. Un tiempo suficiente para familiarizarse con sus personajes y sentir esa suspensión del mundo que llega cuando hemos terminado una gran novela. La comparación no es exagerada: si las grandes series de televisión, como se ha dicho, han retomado el ímpetu y la creatividad que el cine ha perdido, *Mad Men* se acerca más a la literatura por sus diálogos y el tratamiento de sus temas. “*Mad Men* es cine con fondo literario”, ha dicho Enrique Vila-Matas. Al igual que en las narraciones de John Cheever, esta serie creada por Mathew Wiener muestra la angustia y la desesperación que se vivía en los suburbios en los años cincuenta y sesenta, tras una fachada de felicidad. No por azar, nos recuerda Viviana Moya, Don Draper, su protagonista, vive en Ossinnyng, una localidad cerca de Nueva York donde Cheever pasó los últimos veinte años de su vida y donde transcurren muchos de sus cuentos. “Así, Don Draper en *Mad Men* se sitúa en un puente a punto de caerse, ese que une la alegría aparente de la vida y la desesperación que existe debajo de la ilusión”.

Don Draper, el director creativo de Sterling & Cooper, es un genio de la publicidad que tiene muy claro su oficio: “La publicidad se basa en una cosa: la felicidad”. Esa claridad, desde luego, no está exenta de cinismo: “Lo que llamas amor fue inventado por gente como yo para vender medias”. Tampoco de dificultades. En el primer episodio lo veremos buscar desesperadamente un eslogan para Lucky Strike. Le hace preguntas al mesero de un bar: “¿Qué encuentra en el tabaco?”. En un bar, por cierto, repleto de humo —*El humo ciega tus ojos*, se titula el episodio— y ante un *old fashioned*, un coctel inventado por un barman neoyorquino. Le hace preguntas a su novia, una ilustradora *beatnik* del Village. Investiga sobre el tema, desecha la propuesta de Freud que le presenta uno de sus asistentes: “La gente compraba cigarrillos antes de que Freud naciera”. La inspiración a veces no llega, por más lectura, tabaco, trago o sexo que la convoque. Aparecerá cuando su jefe y el cliente empiezan a verlo como un inepto. “¿Cómo se fabrica el tabaco?”, se le ocurre preguntar a Don antes de que todo se vaya al traste. Eureka: el tabaco se tuesta, *el tabaco es tostado*. Cuando ya circulaba en las revistas literatura científica en contra del tabaco había que crear un mensaje asertivo, no



---

Don Draper lleva una doble vida pero no cree en ninguna de las dos. El hombre que vive de inventar sueños de felicidad no tiene una identidad propia.

---

defensivo. Don Draper, al borde del abismo, se salva en el último instante, gracias a su intuición: “Eres un producto. Estás sintiendo algo. Eso es lo que vende. No ellos. No el sexo. Ellos no pueden hacer lo que nosotros hacemos y por eso nos odian”. Gran celebración con whisky de centeno —el preferido de Don— porque en Sterling & Cooper se fuma y se bebe en la mala, en la buena, a cualquier hora, a la menor provocación. Acaba la jornada y vemos a Don tomar el metro y luego el auto para llegar a su linda casa de los suburbios donde lo esperan Betty, su mujer, siempre impecable y elegante, y sus dos hijos. La vida idílica que se ha inventado para sí mismo como si se tratara de otro comercial. Don Draper lleva una doble vida pero no cree en ninguna de las dos. El hombre que vive de inventar sueños de felicidad no tiene una identidad propia. Don Draper en realidad es Dick Whitman, un soldado que para huir de la Guerra de Corea tomó la identidad de otro soldado muerto en combate que se disponía a regresar a casa. Muy pronto, como en las buenas novelas, la estructura del relato está planteada. Para el profesor Martínez de Albeniz, el éxito de la serie consiste en el perfecto paralelismo entre la estructura de la historia —a una agencia de publicidad no le importa lo que seas, sino lo

que vendas— y el personaje, que es la infructuosa búsqueda de una identidad: “Don Draper hace pasar su vida por lo que no es y es así como vida y profesión se con(funden)”.

Alrededor de esa paradoja se construyen los demás personajes. Roger Sterling, mujeriego e infantil pero un mago en el manejo de las relaciones públicas; Bert Cooper, amante del arte oriental, y Ayn Rand, una defensora del capitalismo *laissez-faire*; Pete Campbell, ambicioso e inescrupuloso, descendiente de una familia aristocrática venida a menos; Ken Cosgrove, escritor de talento, echado a perder por la publicidad: “Sterling & Cooper tiene más artistas e intelectuales fracasados que el Tercer Reich”. Y Salvatore Romano, el director de arte, un homosexual en el clóset que nos recuerda que los años sesenta y principios de los setenta —época de transición en la que transcurre la serie— no solo era machista, racista y sexista sino también homofóbica. Y, cómo no, los extraordinarios personajes femeninos: Betty Draper, neurótica y frustrada, un ama de casa desesperada que sin embargo funge —¡para nadie!— ser el ama de casa perfecta; Megan Calvet, exsecretaria y segunda esposa de Don que trata infructuosamente de ser actriz y termina, en palabras de Betty,

cometiendo el mismo error que ella: lo quiere. A lo largo de la serie y a través de *flashbacks*, se irá develando el origen de la disfuncionalidad sentimental de Don cuando era Dick Whitman. Cada vez que aparece el amor, la sordidez lo llama con su canto de sirena. Por eso, la relación fugaz con una mesera que dejó a sus hijos y a su esposo y lo abandona a él apenas se da cuenta de que podría amarlo, sacude tan profundamente al maestro de las relaciones fugaces: ha encontrado un alma gemela. Es uno de los grandes momentos de la serie: Don Draper abandona la agencia de publicidad recién absorbida por McCann y mientras conduce en su auto habla con el fantasma de Bert Cooper:

—Has conducido siete horas en la dirección equivocada. ¿A dónde vas?

—Racine, Wisconsin, ¿has estado?

—No, ¿qué hay en Racine? ¿Acaso una mesera a quien no le importas? No deberías hacer eso.

—Eso no me detendrá.

—Te gusta hacer de forastero.

—¿Recuerdas *En el camino*?

—Nunca leí ese libro, lo sabes.

—“Voy por las vías... ¿A dónde vas América, en tu brillante auto en la noche?”.

Sin embargo, el gran personaje femenino es Peggy Olson, el contraste de Don Draper. Si Don es sombrío, Peggy es transparente. Entra a trabajar en la agencia como secretaria de Don —proviene de una familia muy católica del deprimido Brooklyn— y llega a ser una de las mejores creativas. Por su talento y su tesón, ella —además de la marihuana, el LSD y la píldora anti-conceptiva— parece ser la única prueba de que la liberación femenina, la contracultura y todos los cambios que ocurrían allá afuera, tuvieron alguna incidencia en la oficina. Por cierto, los grandes hitos históricos —la muerte de Kennedy, de Marilyn Monroe, de Martin Luther King, la guerra de Vietnam, la llegada del hombre a la luna— son un tenue telón de fondo que transcurre en la televisión. Esos años maravillosos y revolucionarios, que parecían alejarse a pasos agigantados de los conservadores cincuenta, no lo fueron tanto. Al menos no en el mundo de los hombres de la avenida Madison: *Mad Men*. Al recrear una época políticamente incorrecta —vista desde hoy—,

la hace deseable por la exquisita estética con la cual es puesta en escena: los vestidos, los peinados, los cocteles, el mobiliario, los autos, los lugares y todo lo *vintage* que no volverá. Otra gran paradoja y otro gran logro de la serie. Peggy, a diferencia de la voluptuosa Joan Holloway, quien había descubierto que “una mujer podía tener lo que quisiera en la oficina y en la cama”, mantiene algo incontaminado y esperanzador de lo cual se alimenta Don Draper. En otro momento revelador —después de una conversación a corazón abierto entre ellos, donde queda claro que nunca se acostarán— bailan abrazados *My Way*, de Frank Sinatra: “Mi historia muestra que encajé los golpes, / y lo hice a mi manera. / Sí, fue a mi manera”.

Sería demasiado prolijo hablar de tantos otros personajes extraordinarios y nada secundarios (Sally Draper, por ejemplo, con los defectos y las virtudes de sus padres y a quien vemos pasar de niña a adolescente en ocho años, daría ella sola para otra serie). Baste decir que esa es la ventaja de las series frente al cine: su posibilidad en muchos episodios de construir minuciosamente a los personajes. Aquí, retratados en su intimidad y en su debilidad. En su pausa de la lucha a muerte por mantenerse en un capitalismo feroz —“te compran, te venden, te despiden, en este negocio no hay sentimientos”—, donde el pez grande se devora al chico. Porque esa es la macrohistoria de *Mad Men*: la resistencia heroica de una empresa pequeña para no ser absorbida por las grandes empresas. Qué lejos y qué cerca seguimos estando de aquellos años. Quizás, por eso, sigue siendo válida la filosofía de bolsillo de Don Draper, un hombre siempre a punto de caer y de levantarse: “Vivo como si no hubiera mañana porque no lo hay”. ■

---

Luis Fernando Afanador (Colombia)

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

# CRUMB

## EL GRAN DIBUJANTE



ÁLVARO VÉLEZ

**P**ongámonos serios y hablemos del más grande dibujante de cómics vivo: Robert Crumb (Filadelfia, 1943). Dos libros, para empezar, hablan hoy de ese monumento vivo que es Crumb: *Tus ganas de vivir me horrorizan. Correspondencia 1958-1977* y *R. Crumb. Entrevistas y cómics*. Durante más de cuatro décadas —con un pequeño periodo oscuro durante los años ochenta— Robert Crumb se ha mantenido en la cresta de la ola del cómic norteamericano y mundial.

Se puede decir que Crumb dibuja desde que tiene uso de razón; de eso nos enteramos por el documental acerca de su obra, dirigido por Terry Zwigoff titulado, de manera concisa, *Crumb* (1994). A ese documental se le han sumado en los últimos años dos obras que ayudan a completar las vivencias y personalidad del gran dibujante. En *Tus ganas de vivir me horrorizan. Correspondencia 1958-1977* (Dolmen Editorial, 2009) presenciamos el periodo de formación de Crumb. Se trata de una serie de cartas enviadas a dos de sus grandes amigos de la adolescencia y la primera juventud: Marty Pahl y Mike Britt; ellos serán los depositarios y cómplices de la pasión de Crumb por la música tradicional norteamericana, por el coleccionismo de discos de vinilo y cómics y, sobre todo, por el dibujo de historietas. Dudas, arrebatos, desencantos, obsesiones y temores asaltan al dibujante en la correspondencia a sus amigos, que cubre casi dos

décadas. Pero también, en esas cartas, están consignados todos los obstáculos, frustraciones y deseos del adolescente Crumb: su familia disfuncional, la pobreza, sus fallidos intentos de socializar con el mundo que lo rodea, con sus compañeros de colegio y, sobre todo, con las mujeres. Este último aspecto es el que más constancia tiene en sus misivas y el que, a la postre, se convertirá en una de las columnas vertebrales de toda su obra en historieta.

No tengo nada contra las chicas. De hecho no soy lo que tú llamarías un “ardiente feminista”. Idolatro la naturaleza femenina (¿quién no?). Lo que pasa es que la mayoría son como tu amiga Carol... Sólo buscan la felicidad artificial. Lo que creen que quieren no es realmente lo que quieren en absoluto. Hay algunas excepciones, supongo. Pero no puedo llevarme bien con las chicas porque no encajo en sus ilusiones. Lo que quiero dar, ellas no parecen quererlo. No sé. Quizás cuando sean mayores. (Dover, 28 de mayo de 1961).

En su correspondencia también podemos apreciar la profunda dedicación de Crumb por el dibujo de historietas. El maestro se hace a pulso, a punta de trabajo duro y constante. Aunque más que empeño se trata de una obsesión. Comparte con sus amigos sus inquietudes como dibujante, las

metas que quiere alcanzar, analiza el panorama del dibujo de cómics en su época, los dibujantes que más aprecia de su presente y su pasado, las publicaciones que acogen o acogieron a esos dibujantes. Parece que todo el tiempo Crumb está pensando en su obra, o mejor, en cómo quiere crear su obra.

Creo que la mayoría de los dibujantes se vieron obligados a hacer del dibujo el trabajo de su vida porque descubrieron que no estaban hechos para la vida que la mayoría de los hombres viven... No podrían haberse adaptado a las normas, así que se fueron por su propio camino y crearon sus propios mundos... Noto que cuando hay un montón de gente y cosas a mi alrededor con las que disfruto, descuido mi dibujo completamente... Me importa un bledo éste... Pero tarde o temprano siempre vuelvo a él... Es como un refugio contra la terrible confusión y tristeza de la vida real... (Cleveland, 17 de agosto de 1963).

Vemos, a través de sus cartas, el ascenso de Crumb en el mundo de los cómics (por lo menos en Estados Unidos o en la costa oeste, en especial en San Francisco), desde el chico de quince años temeroso del mundo hasta el joven de veinticuatro años empezando a disfrutar de las mieles del éxito. Bueno, ese éxito también viene acompañado de problemas legales y maritales, asuntos nada agradables que serán un poco más claros en otro de los libros acerca de su vida y obra.

En *R. Crumb. Entrevista y cómics* (Gallo Nero Ediciones, 2014) se resuelven nuestras dudas acerca de algunos pasajes de la vida del gran dibujante: cinco entrevistas para editores y revistas especializadas compila el libro (entre 1984 y 1995). Aquí Crumb lo cuenta todo (o casi todo): su niñez y adolescencia en medio de las peleas entre sus padres y la autoridad de su hermano Charles, la locura de Charles y el descarrile de su otro hermano Maxon, la distancia con sus hermanas desde la juventud, sus primeros pasos en la vida laboral, el ascenso al éxito y los problemas de la fama. Todos los tópicos que se pueden encontrar en sus historietas son tratados en esta serie de entrevistas: por supuesto, su extraña relación con las mujeres, su sentido antisistema, el retraimiento que le permite su oficio, el amor por su hija, su remordimiento por haber estado distanciado de su primer hijo, el profundo

respeto que siente por la música tradicional norteamericana (en especial por el blues, por la música negra de principios del siglo xx) y el desprecio absoluto por el poder político y económico.

Podría decirse que el europeo medio también es idiota, pero su sistema incluye un poco más a la gente. Están un poco más informados, de una manera inteligente. Sus medios de comunicación y todo eso no tienen un enfoque tan sensacionalista. También hay periódicos estúpidos que no hablan más que de cotilleos, pero no es lo único que hay. (De una entrevista realizada por Gary Groth y publicada originalmente en *The Comic Journal*, abril de 1993).

También se encuentra, en esta serie de entrevistas, la opinión de Crumb con respecto a su ascenso en el mundo de los cómics, su primer éxito de los años sesenta y setenta, impulsado por la onda jipi —a la cual nunca perteneció de lleno y que, por eso mismo, logró superar— y los movimientos contraculturales de la época, cuyo epicentro fue la ciudad de San Francisco, en la cual Crumb se afincó por un buen tiempo; su “retiro” del gran escenario de las viñetas, en los años ochenta, una salida involuntaria, pues se trataba más bien de un desgaste del mundo de la contracultura y el jipismo de los sesenta; y, finalmente, su gran reaparición después de estrenarse el documental *Crumb*, en 1994.

Quizás no todos opinen lo mismo, tal vez reciba comentarios reprobatorios de algunos lectores (unos insultarán, espero que pocos), pero me reafirmo en el hecho de que Robert Crumb es el dibujante vivo más importante del presente. Quizás algunos vean que tal título le queda mejor a un dibujante europeo o incluso, y más aún, a uno japonés. Pero después de haber leído gran parte de su obra (y como ya dije, constante durante más de cuarenta años) y de haber disfrutado de algo de su mundo más íntimo y de sus opiniones particulares acerca de casi todo en su libro de correspondencia, en el libro de entrevistas y en el documental de 1994, creo que no me queda ninguna duda acerca de la altura de Robert Crumb, el gran dibujante. **U**

---

*Alvaro Vélez* (Colombia)

Historiador y docente de la Universidad de Antioquia.  
Dibujante y lector asiduo de historietas.

A high-angle photograph of a densely packed urban area. In the background, two tall, modern apartment buildings with white facades and colorful window frames stand prominently. In the foreground and middle ground, a sprawling informal settlement (barrio) is visible, characterized by multi-story brick buildings with various roof types, including corrugated metal and concrete. The scene is filled with greenery and utility wires, illustrating the contrast between formal and informal housing in Colombia.

LA VIVIENDA SOCIAL EN COLOMBIA  
**POLÍTICA Y  
ARQUITECTURA**

LUIS FERNANDO GONZÁLEZ ESCOBAR  
FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR

Teniendo como fondo el 7º Foro Urbano Mundial, realizado en abril de 2014 en la ciudad de Medellín, el Ministerio de la Vivienda de Colombia presentó un libro donde se hace un balance de los *Cien años de políticas habitacionales en el país*. Según lo planteado en los trabajos realizados por los arquitectos e investigadores Alberto Saldarriaga Roa y Olga Lucía Ceballos, se establece la Ley 46 de 1918 como punto de partida del Estado colombiano para solucionar los problemas habitacionales de la población rural y urbana de los municipios colombianos. Es apenas obvio que en tantos años de atender la problemática de la población de un país que pasó en ese mismo lapso de cinco millones y medio de habitantes a más de cuarenta y tres millones, es decir, se multiplicó por diez, algunos gobiernos mostraran mayor interés que otros, en los cuales se produjo la institucionalización del problema de la vivienda, con el fin de implementar alternativas viables y afortunadas, que tuvieron importantes logros en sus propósitos, pero también otras con resultados más que mediocres o lamentables. En cien años se pasó de una concepción higienista y paternalista a un modelo de mercado, el cual comenzó a partir de 1991 con la Ley de Vivienda e impera actualmente. Desde entonces hasta ahora, el Estado es apenas un facilitador para que sea el sector privado el que, con su supuesta eficiencia, haya asumido la responsabilidad de la producción de la vivienda hasta convertirla en una verdadera mercancía.

Estos cien años de desarrollo institucional fueron centrando el tema de la vivienda en la concepción de desarrollo económico, cada vez más alejado de las condiciones locales y regionales, desde el orden geográfico, ambiental y cultural, en los que la arquitectura y el urbanismo vienen cumpliendo con los años un papel cada vez más secundario y, muchas veces, marginal o irrelevante, si nos alejamos de los principales centros urbanos del país. Es una terrible paradoja que después



de tantos años de aprendizajes, conocimientos y reconocimientos de la diversidad social, etno-cultural y regional del país, con aproximaciones investigativas cada vez más precisas y refinadas, estas no sirvan para mucho, pues las respuestas son lejanas a esa realidad y se centran en generalizaciones y abstracciones que se corresponden con la idea de rentabilidad y maximización de ganancias de esa mercancía. Haciendo propias las palabras de Anselm Jappe, y trasladadas a la vivienda, entendiéndola aquí como otro producto de lo que el autor denomina la sociedad de la mercancía, “hay una indiferencia hacia cualquier contenido, subordinado a la mera cantidad de valor —y, por tanto, de dinero—”, a partir de lo cual se deriva la devastación de la naturaleza y del mismo hombre, “arrojándolo todo a la gran hoguera de la valorización”.

No existe en la historia de la vivienda en Colombia un momento más eufórico y de plenitud económica que el de los últimos años. Algo tan anhelado y perseguido por el gremio de los constructores como ser la clave de la economía del país, por lo que han apostado desde que se convirtieron en una agremiación a finales de la década de los cincuenta, por lo que han presionado, han hecho lobby y han tenido un poder de decisión incuestionable. Cuando la economía mundial se desaceleró, cuando el precio del petróleo descuadró las cuentas de los gobiernos, a lo que se sumó el declive de la demanda y los precios de las materias primas (*commodities*), apareció triunfante





para el caso colombiano de la construcción en general y de la vivienda en particular. Si bien de tiempo atrás tenía un buen comportamiento, de 2013 a 2015 ha liderado el crecimiento de la economía colombiana, en primer lugar con las obras civiles y en segundo lugar con las edificaciones. De ahí que el gobierno, echando mano de ese salvavidas para mantener a flote la economía, con un crecimiento modesto pero destacable en un contexto internacional, intensificó los programas de vivienda. A las Viviendas de Interés Social (VIS), las Viviendas de Interés Prioritario (VIP) y los subsidios a las tasas de interés, se les sumaron las 100 mil Viviendas Gratis, las Viviendas de Interés Prioritario para Ahorradores (VIPA) y el programa Mi Casa Ya, enfocado a la clase media; este último caso, al igual que los subsidios de las tasas de interés, hicieron parte del denominado Programa de Impulso a la Productividad y el Empleo (PIPE 2.0).

La máxima es construir, construir, construir... para generar empleo, incentivar la economía y atender el déficit de vivienda en Colombia. No cabe duda del éxito económico de los constructores, los promotores inmobiliarios y el sector financiero, y, por tanto, de los indicadores que puede mostrar el gobierno, pero ¿qué pasa con la gente, con las condiciones de vida y habitabilidad, con las características de las viviendas y de los proyectos, de su inserción y cualificación en las estructuras urbanas? Aquí es donde el éxito relativo de lo económico es un verdadero interrogante en

lo sociocultural. Hace algún tiempo hizo carrera una máxima que parafraseó un dirigente industrial: “La economía va bien, pero el país va mal”; ahora es necesario volverla a hacer: “la economía va bien, pero la arquitectura de la vivienda va muy mal”. Todo ello es producto de aquello que Jappe llamó la “indiferencia constitutiva”, que va desde las dimensiones espaciales y territoriales, hasta las simbólicas, estéticas y culturales en general. A quién le interesa, ¡es la economía, estúpido!

No se trata ya de vivienda para atender la pobreza sino del empobrecimiento de la vivienda, lo cual se inició con la reducción de las áreas de los proyectos de vivienda. Si en 1972 se planteaba un área mínima de 60 a 82 metros cuadrados, en un poco más de cuarenta años, esto es, en 2004, pasaron a ser 35 metros cuadrados, de los cuales solo 26 eran efectivos. Como una piel de zapa, la vivienda se redujo a un ritmo de casi un metro por año. Aun con ese mínimo infame, se llegó a casos aberrantes como los 18 metros cuadrados en las viviendas de una urbanización en la localidad de Bosa (Bogotá), o los 25 metros cuadrados en otra urbanización en el barrio Robledo de Medellín, con apenas 2,50 metros de fachada. Aunque en este caso se habla de viviendas que pueden crecer, pues con grandes esfuerzos económicos y la capacidad de ahorro de sus habitantes, estos podrían agregar varios pisos para obtener siquiera 36 o 50 metros, o incluso un poco más. Esto no ocurre con las nuevas tipologías de vivienda en altura, con edificios cuyos diseños y estructuras

La máxima es construir, construir, construir [...] pero ¿qué pasa con la gente, con las condiciones de vida y habitabilidad, con las características de las viviendas y de los proyectos, de su inserción y cualificación en las estructuras urbanas? Aquí es donde el éxito relativo de lo económico es un verdadero interrogante en lo sociocultural.

delimitan, definen e imposibilitan agregar algo más a las ya exiguas áreas de los apartamentos, que oscilan entre los 30 y los 45 metros cuadrados, si mucho. Siempre se argumentará el costo del suelo urbano y lo escaso del mismo, lo que ha obligado a la minimización de los estándares de las viviendas y los apartamentos.

Pero lo que puede ser válido para Medellín, Bogotá o Cali, no necesariamente lo es para Montería, Floridablanca, Villavicencio u otras ciudades intermedias y con pequeñas poblaciones, donde no hay escasez de suelo ni faltan áreas hacia donde expandirse y aun así se impone esa minimización, sumado a que cada vez se construyen menos viviendas de uno o dos pisos, y se imponen las genéricas torres de apartamentos de cinco o más pisos.

La vivienda fue un elemento clave de identidad en la configuración de las regiones culturales colombianas, cuando se instauró una relación con los grupos sociales establecidos, con capacidad de proveerse de los recursos materiales de sus ecosistemas, con aportes o apropiaciones de importantes logros técnicos aplicados a sus construcciones, con propuestas espaciales para acomodarse a las condiciones bioclimáticas particulares, y con propuestas estéticas acordes tanto con las técnicas como los fundamentos culturales. Son varias décadas en las que pareciera perderse la importante relación simbiótica vivienda-cultura. Desde los tiempos en los que se propusieron modelos de vivienda mediante la antigua institucionalidad gubernamental —el desaparecido Instituto de Crédito Territorial—, ya se había planteado el error de repetir modelos estandarizados, poco acordes con esas condiciones particulares en las

cuales irrumpían; pero aun así, con el devenir del tiempo, los habitantes de esas mismas viviendas de uno o dos pisos lograron mimetizarlas y adecuarlas en el proceso de transformación, hasta lograr una hibridez que buscaba establecer un diálogo con lo preexistente. Basta observar en la actualidad las viviendas sociales construidas en el municipio antioqueño de Jericó, fuera del perímetro del centro histórico de este pueblo patrimonial colombiano, provistas de maneras y exterioridades estéticas de un neocolonial que busca y pretende emparentarse con ese imaginario urbano histórico. Equivocado o no, con los excesos de colorido y escenografía de la generalidad urbana, este es el modo de integrarse y articularse de manera más orgánica a ese proceso expansivo urbano, lo mismo que al orden histórico y cultural.

Pero ¿qué se puede hacer con torres inanes brotando de manera agresiva y sin pudor en los perfiles históricos de las poblaciones o perdidas en el territorio, en la nada urbana? En el oriente de Antioquia, de Guarne a Santuario, pasando por Marinilla, Rionegro, La Ceja o El Retiro, la oferta inmobiliaria en los propios centros urbanos los ha desfigurado sin ninguna sensibilidad y se imponen desde allí hasta los espacios rurales suburbanizados, con sus torres de 5 a 16 pisos, con apartamentos de 48 a 80 metros cuadrados. Obviamente, allí no hay contemplaciones, ni lugar para la historia ni el romanticismo, ni para el bucolismo por el paisaje natural, a pesar de la obvia invocación al mismo por los publicistas tanto en el nombre como en las cualidades de las que supuestamente gozará cada proyecto, ya sea en Luna Verde, Altos del Lago, Torres del Campo, Forest, Rioverde, Manzanillos, Los Pinos, Los



Cerezos... Una vieja y cínica estrategia publicitaria, ya probada hasta la saciedad en el Valle de Aburrá, que se expande a estas latitudes altoandinas con los mismos males intrínsecos de la urbanización y suburbanización sin control o, al menos, de manera tímida y demasiado generosa con los constructores, pero con poca consideración por los pobladores y los entornos urbanos de acogida.

Obviamente, en la lógica económica y de la supuesta atención al déficit habitacional de las regiones colombianas se impone el traslado de tecnologías constructivas, materialidades, técnicas y técnicos, de la mano de poderosas empresas constructoras y, por ende, con sus ya probadas tipologías y modelos de apartamentos y torres para implantarlos donde sea necesario. Sea en las afueras de Neiva, Sincelejo o Quibdó, en solitarias torres o en grandes conjuntos.

En las tierras planas y calientes, entre el valle del Magdalena y el cañón del Combeima, donde se asienta la ciudad de Ibagué, se yerguen unas torres grises, aisladas de todo y lejos del centro urbano, donde la simpleza de la forma y lo grisáceo de su color no exigen demasiado esfuerzo para imaginar las condiciones climáticas y la dureza de sus condiciones de habitabilidad. Y en tierras cercanas, a orillas del río Magdalena, también planas y con altísimas temperaturas, una reconocida empresa constructora viene promoviendo de tiempo atrás, dentro del programa oficial Mi Casa Ya, un complejo habitacional denominado La Primavera (Bosque de la Primavera y Camino de la Primavera); es al norte de Neiva, en un lote de 8 hectáreas, en torres de 14 pisos,



para ubicar 1.500 apartamentos, cada uno de 57 metros cuadrados, donde caben “buenamente” tres alcobas, sala comedor y cocina integral, más las consabidas zonas comunes con su piscina para adultos, piscina para niños, barbecue, salón de juegos y senderos peatonales, que le dan el *good will* ilusorio de ascenso social de clase media.

Del clima extremadamente cálido y seco de Neiva, a 500 metros sobre el nivel del mar, al extremo húmedo tropical de la selva donde se implanta Quibdó, la ciudad del “país de las lluvias”: allí también se construyen torres de apartamentos; en este caso se trata de 75 torres, cada una de 5 pisos, 4 apartamentos por piso, 20 apartamentos por torre, para sumar otro conglomerado de 1.500 apartamentos, construidos por otra experimentada empresa constructora que sabe de rendimientos, rentabilidad y procesos técnicos en serie, como lo ha comprobado la ciudad de Medellín en su Ciudadela Nueva Occidente. No importa cuál sea el clima, las condiciones ambientales, el contexto, o si son torres de 5, 10 o más pisos, la tipología de los apartamentos es idéntica, y la distribución en cada planta es similar a pesar

de las áreas de 45 (Quibdó) a 57 (Neiva) metros cuadrados, con pequeñas variaciones sin mayor trascendencia en la concepción de estos paralelepípedos. Son volúmenes elaborados en muros vaciados, cuya técnica constructiva impide cualquier acondicionamiento interior y exterior. En todo momento, sus fachadas son sometidas a la radiación solar, la lluvia y la humedad, por lo cual tienen condiciones climáticas interiores bastante adversas, por las dificultades de circulación del aire. Pronto el paisaje cambiará y al color exterior, que maquilla y diferencia, se le sumará la nueva decoración de los aires acondicionados para poder atenuar esa condición ambiental.

En esa uniformidad del paisaje urbano y suburbano impera una lógica de la sociedad de la mercancía aplicada a la vivienda. Máxima productividad, mayor rentabilidad y, por ende, más rapidez en la rotación de capital. La supremacía del valor que ya se ha mencionado. De ahí que la técnica adoptada tiene que ver con procesos productivos óptimos según la técnica adecuada; esto es, muros vaciados con un sistema de formaletas que permiten construir cada apartamento en un mínimo tiempo. De pronto, en el paisaje irrumpen las torres airoas como una alegoría victoriosa del capital y una derrota de la cultura local, de las relaciones de vecindario y de los elementos de cotidianidad en el suelo del primer piso, del zócalo urbano, que a partir de este momento pasan a ser en vertical, en los estrechos corredores, en los escalones y descansos de las escaleras o, simplificados, en las piscinas —donde las hay— o en las llamadas zonas comunes. La simpleza y la polivalencia de aquello que el arquitecto Christopher Alexander llamara un “patrón de acontecimiento”, expresado por ejemplo en un frondoso árbol al frente de la casa, que da sombra y mitiga el calor, y permite el fresco, el encuentro cotidiano, el juego de mesa, el control social, el chisme o la sociabilidad, deja de ser importante y es reducido a jardinería, o de pronto a un equívoco ejercicio de silvicultura urbana, cuando lo hay. Así ocurre en Quibdó, donde el porche ha desaparecido de la arquitectura y el sucedáneo es un balcón que, como en la ciudadela MIA, es apenas una minimización funcional en altura, alejado de todas las posibilidades rituales que aquel brindaba; o en Sincelejo, donde los callejones entre

los numerosos bloques de apartamentos de Altos de la Sabana son apenas corredores de cemento con algún mustio rectángulo de pasto, donde el habitante de primer piso quiere ejercer su dominio territorial con una pequeña cerca de madera, como para ilusionarse con el dominio de la calle bulliciosa y sociable que alguna vez habitó.

En el caso de Quibdó, es casi lujurioso y dramático el contraste. Visto a vuelo de pájaro, se ve a lo lejos el centro urbano, al menos lo que se alcanza a destacar desde esta lejanía del sector de El Piñal-El Caraño donde se asienta la nueva ciudadela, mientras que la que fuera selva frondosa es ahora rala, con algunos elementos arbustivos, en proceso de urbanización, siguiendo la ruta de los caminos en la parte alta de las colinas, por donde se pasean los equipos y maquinarias que horadan el suelo y levantan los bloques hasta configurar la nueva forma urbana lineal y sinuosa, siguiendo ese camino que pronto será avenida. Pero lejos de la ciudad. Así es también en las fronteras urbanas de Cartagena, Barranquilla o Sincelejo en la costa Caribe, en Cali en el occidente, en Neiva al sur, o en Girón (Santander) en el oriente colombiano; un mapa de lejanías, de exclusiones y de guetos.

No solo se trata de la ubicación lejana y de las grandes dificultades para que los habitantes puedan movilizarse, dada la carencia de infraestructura y de medios de transporte, sino también de que aquellos quedan confinados a un entorno empobrecido, con pocos servicios cualificados y sin poderse incorporar a las dinámicas económicas y culturales urbanas. Son escenarios que hacen sentir todo el peso de la marginalidad y la periferización urbana, en términos reales y simbólicos. Pobladores que han sido condicionados y sometidos a ver la política convertida en dádiva, el derecho en generosidad de los dirigentes de turno; que ante la ausencia del Estado con políticas adecuadas, por centurias en muchos casos, tienen que valorar lo que llegue y como se lo planteen, pues de lo contrario serán unos desagradecidos. Es comprensible entonces que algún habitante de Quibdó, frente a las críticas planteadas a los apartamentos de la ciudadela MIA, algo nunca visto en la ciudad, expresara que “A caballo regalado no se le mira el colmillo”.

En esas condiciones de urbanización, se plantea un limbo para sus habitantes en una

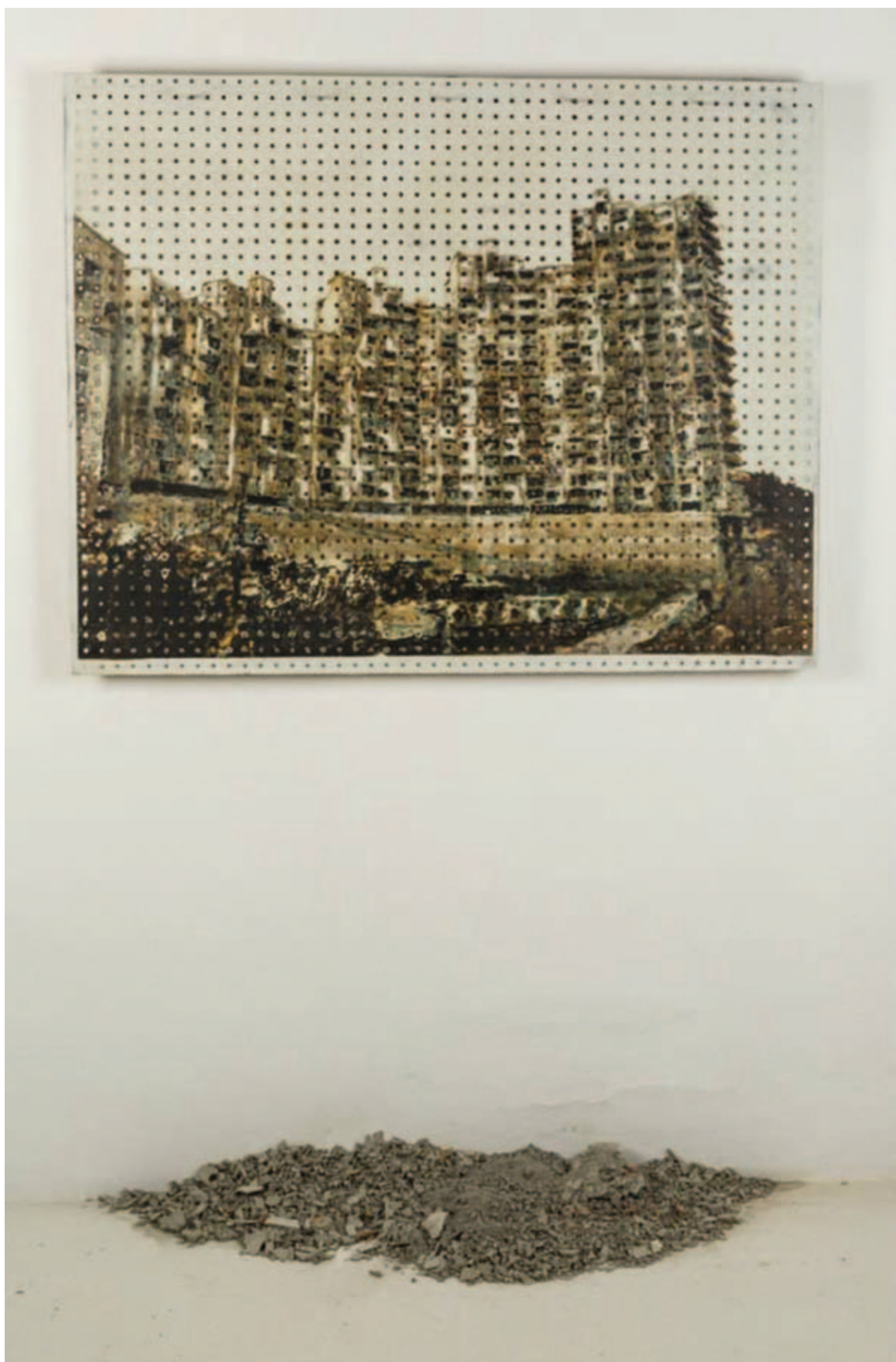


cultura en la cual han estado inmersos pero que necesariamente se ve transformada por el nuevo escenario arquitectónico y urbanístico, pero sin poderse establecer en el nuevo orden que se les plantea, al cual no reconocen y en el cual muchas veces no son aceptados. Un limbo cultural que incluso se plantea para habitantes con experiencia urbana, como es el caso de muchos de los habitantes de la Ciudadela Nuevo Occidente de Medellín —de ahí sus grandes problemáticas en el habitar, en las transformaciones y adaptaciones de los apartamentos, incomprensibles para muchos—. Todavía más cuando se trata de poblaciones rurales, o de grupos desplazados y de orígenes étnicos diversos. Cuando desde las colinas circundantes se observa esa especie de campo de concentración que es Nueva Girón en Santander, surge la pregunta sobre qué les puede importar a estos habitantes la Girón antigua, colonial y patrimonial del país, cómo se identifican y relacionan con ella, así como se debe cuestionar la manera como los antiguos habitantes presienten esa ciudadela surgida de manera abrupta.

Es cierto, son cien años de política habitacional en Colombia. La experiencia acumulada se ha decantado por una política económica donde la vivienda es apenas una consecuencia dentro de los indicadores macroeconómicos. Donde la habitabilidad, entendida como esa compleja trama de elementos ambientales, sociales, históricos, estéticos y culturales, es despreciada y sometida a la hoguera de la valorización económica. Pero aun así, vista la vivienda desde la racionalidad económica y entregada a la sociedad de mercado, no ha podido quebrarle el espinazo al déficit cuantitativo, mientras que el déficit cualitativo, relacionado con esa habitabilidad, crece de manera dramática. Sí, es un drama social aunque no lo creamos, ni lo intuyamos, ni lo veamos, tapados como estamos por el balcón del apartamento de la torre de enfrente. ■

---

*Luis Fernando González Escobar* (Colombia)  
Profesor asociado, Escuela del Hábitat, Facultad de Arquitectura,  
Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.



*Espacio negativo*, 2015.  
Acrílico sobre  
conglomerado de madera  
reciclado, escombros.  
200 x 100 cm

# Fredy Alzate

## Instrucciones para caminar sobre el vacío

SOL ASTRID  
GIRALDO E.

FOTOGRAFÍAS  
CARLOS TOBÓN

**F**redy Alzate, arquitecto frustrado, pintor por pasión, escultor por ambición, instalador porque no puede evitarlo, es sobre todo un *flâneur* de una ciudad distópica como Medellín: in-caminable, in-inteligible, in-habitable. Es sobre su superficie agujereada sobre la que transita y de la que surgen sus trabajos. *Leve*, *Horror Vacui* y la esfera del tranvía: tres momentos de una misma acrobacia sobre la nada.

Como Fredy Alzate no pasó a la carrera de Arquitectura, se presentó a la de Artes en la Universidad de Antioquia, pero ya después de la primera semana no volvió a pensar en otra cosa. Había encontrado una pregunta vital. En su pregrado fue un pintor obsesivo: realizó cuatrocientas cincuenta obras reflexionando sobre el agua. Un tema que disfrutó mucho explorar, pero que finalmente lo cansó y agotó. Ya en su maestría en la Universidad Nacional de Bogotá, la ciudad empezó a ser muy importante y a convertirse en el centro de sus reflexiones, el foco que inevitablemente atrapaba sus sentidos y su mirada. “A la maestría no me presenté como pintor, sino con un proyecto escultórico. Entonces volví a la ciudad con otras preguntas, las de un escultor, buscando formas constructivas, materiales. Fui llevando todo esto al taller de una manera intuitiva, natural, no planificada. Se dio entonces un giro interesante”.

Este giro lo llevó a realizar preguntas sobre la naturaleza, los desastres, las maneras como habitamos, las diferencias entre las dinámicas de las ciudades latinoamericanas y las del primer mundo: “Me iba a los territorios marginales, no detrás de la miseria, sino con una mirada muy limpia, buscando sorprenderme con el uso de esos materiales, la recursividad de sus usos”.

Entonces se enfocó en lo que llama “estados de contingencia”, de inseguridad, de perpetuo cambio: esas casas que siempre parece que se fueran a caer, pero también permanecen contra toda lógica. Veía allí una metáfora sobre el ser y su relación con la ciudad. Y estos sistemas constructivos le sirvieron para abordar otros asuntos: “Se vuelven un problema de territorio, político, social, psicológico”. Así, sus preguntas fundamentales se empezaron a perfilar alrededor de la dimensión urbana frente a la dimensión corporal, y el peso de la arquitectura en la experiencia del hombre en la ciudad. Las reflexiones que empezaron en *Leve* (2008) frente a la vivienda subnormal llegan ahora a la rutilante, millonaria y fallida propuesta urbanística actual en su reciente obra: *Horror Vacui* (2015), el otro extremo del movimiento de un péndulo con el que Alzate ha sobrevolado desde hace más de una década las ciudades.

### De qué está hecho el vacío

*Horror Vacui*, el lema del barroco, el miedo al vacío, tiene en esta exposición una particular lectura. Se convierte en la metáfora del ritmo íntimo urbano. Alzate, observador obcecado de este fenómeno, retoma sus preguntas más constantes. ¿Cómo se hacen y deshacen todos los días las ciudades? ¿En cuáles de sus pliegues la geometría euclidiana se pierde en el delirio? ¿Cómo crean o violentan territorios? ¿Cómo en ellas lo sólido se desvanece en el aire? ¿De qué están hechas las ciudades latinoamericanas? ¿Se puede palpar su piel matérica? ¿Cómo forcejean en su superficie el cemento y la cuadrícula de la formalidad con la recursividad y los detritos de la informalidad? ¿Cuál de estas estrategias resulta más efectiva?

En su propuesta, la historia de estas urbes parecería el resultado de una acción colectiva al borde de un abismo, un intento fetichista de llenar lo que no puede llenarse... Ciudades que ignoran su problema estructural: no saben desplegarse en la tierra, no instalan un lugar en el mundo. De ahí la necesidad de enfrentar la farsa del urbanismo, las trampas de los discursos inmobiliarios, la derrota de lo racional. Las fallas de un sistema capitalista que atomiza al sujeto, fragmenta el espacio, asesina los lugares, se pierde en una planificación estéril. En esta exposición-instalación, Alzate pone al servicio de estas ideas,

viejas y rumiadas ideas en su conciencia de *flâneur* urbano, la solvencia ya adquirida en el manejo de múltiples lenguajes. Lo que presenta entonces es un corpus complejo de obras, que aumentan su efectividad en su presentación conjunta. Por ello, quizá no habría que detenerse aquí solo en las piezas del rompecabezas, sino imbuirse sin salvavidas en sus turbulentas entrañas.

¿Cómo tomarle el pulso a semejante engendro de piel cuarteada y pies de barro? Alzate prueba varios caminos: la pintura, la escultura, la fotografía, la objetualidad, la exacerbación de los materiales. Así, reproduce el perfil lineal del paisaje urbano, fabrica tres mil cien tabletas con fibrocemento y construye una estructura modular, acude a fotografías de prensa y de catálogos de inmuebles, acumula detritos, ficciona ruinas. Aunque solo sea para parodiarlos, desestabilizarlos, inquietarlos. Imágenes minadas desde dentro. En sus manos, los modelos geométricos naufragan en la debacle surrealista de edificios acostados o de cabeza, la fotografía de prensa termina herida por un soporte de madera ahuecado, la recreación de andamios se diluye con la anarquía de los escombros en un lienzo monumental, la estructura racional y rígida muestra su fragilidad de castillo de naipes derrumbándose una y otra vez durante el tiempo de la exposición...

Así, la galería termina contaminada. El firme cubo blanco deviene agujero negro, el piso sólido se desvanece en un no lugar. Las entrañas de las ciudades le abren sus fauces a un espectador que solo puede perderse en ellas, con sus sentidos agujoneados por los fuertes y precisos comentarios de Alzate, lector implacable de signos. El *collage*, el bricolaje, el montaje, la superposición son las estrategias para dar cuenta de esas megaestructuras urbanas del fragmento, los pedazos, los rotos.

Alzate no habla de cualquier ciudad. Su objeto de estudio es Medellín, como metáfora extrema de las urbes latinoamericanas. Esta referencia directa emerge en fotografías concretas. Y, especialmente, en anécdotas locales como la del edificio Space, a la cual le explota su potencia simbólica para develar una cínica y truculenta propuesta urbanizadora. Después de la caída de la torre seis de esta tragedia urbana, cualquier solidez o certeza naufragó entre sus habitantes. El



*Scarabaeus laticollis*  
(escarabajo pelotero).  
Neumático reciclado,  
diámetro 250 cm



*Panorama I*, 2015.  
Acrílico sobre lona, 90 x 90 cm



---

Alzate no habla de cualquier ciudad. Su objeto de estudio es Medellín, como metáfora extrema de las urbes latinoamericanas. [...] El artista toma el pulso de esta ciudad al borde de sus contradicciones: entiende sus violencias y recursividades, sus pasiones y su indolencia.

---

artista toma el pulso de esta ciudad al borde de sus contradicciones: entiende sus violencias y recursividades, sus pasiones y su indolencia. Ciudad negadora del pasado y del futuro, y al tiempo incapaz de apropiarse plenamente de su presente, adoradora de los ritmos maquínicos pero practicante terca de las supervivencias artesanales, derrochadora y austera, ciega y creativa.

Observador de sus llagas y brillos, caminante de los centros y equilibrista de sus periferias, inquisidor de sus redundancias y sus huecos, Alzate es testigo de las grandes debacles urbanísticas o

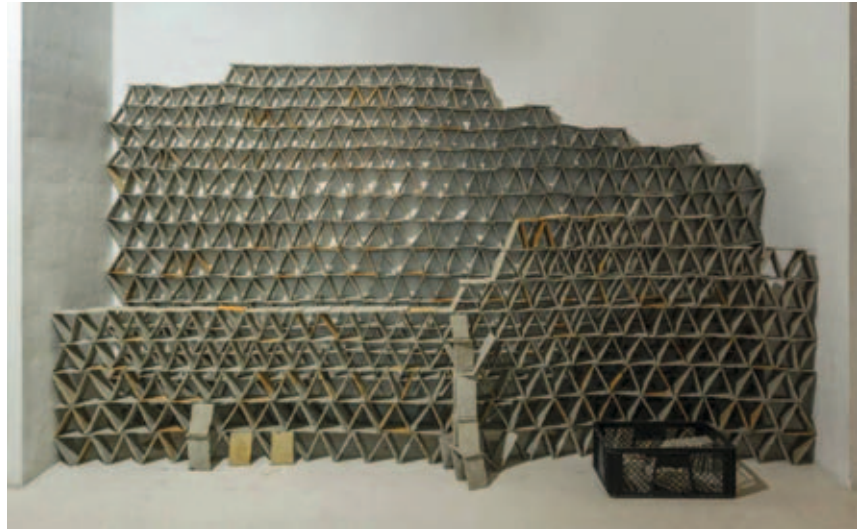
ecológicas. Comprende la autodestructiva decisión urbana de no permanecer, de no darle tiempo ni espacio a la ruina, de rehacerse siempre de la nada, de no tomar un respiro, de no dejar un espacio vacío ni en silencio. Escucha y comprende su *Horror Vacui*. Contamina con esta pesadilla la sala expositiva.

Abigarramiento y vacío, estabilidad y vértigo, estructura y delirio, densidad y oquedad, organicidad y constructivismo, estabilidad y nomadismo, centro y márgenes... No hay aquí respuestas, ni obras terminadas, ni límites. La propuesta de



*Horror Vacui*, 2015.  
Acrílico sobre lona,  
360 x 280 cm

*Horror Vacui / Work in progress*  
3100 piezas (fibrocemento,  
cemento, óxido de hierro)



*Propiedad horizontal*,  
2015.  
Impresión transfer,  
acrílico y óxido de  
hierro sobre madera.  
110 x 100 cm

esta exposición es poner a circular preguntas que dialogan, se interpelan, se contradicen, se potencian, se niegan... como sucede en la ciudad latinoamericana, donde nada está nunca definido, donde no hay últimas palabras, donde los discursos políticos, las teorías urbanísticas, la arquitectura oficial pierden sus batallas, mientras la recursividad, el ingenio, la respuesta potente de las carencias quizá sean capaces de ver la luz al final del túnel.

En esta exposición-instalación, las estructuras geométricas, racionales, rígidas, incapaces de asentarse, se miden frente a una bola de detritos, una pieza llamada *Scarabaeus laticollis* (es decir escarabajo pelotero), hecha de despojos urbanos, informe, monstruosa, sucia, pero móvil, adaptable, orgánica, capaz de alimentarse de sí misma como ciertos insectos. Y, por esto, preparada para renacer todos los días de sí misma. Potentes metáforas que recogen los conflictos y tensiones de una ciudad ahogada por la especulación inmobiliaria, la falta de suelos, las lógicas de la exclusión y el capitalismo por un lado, y por el otro la fluidez, la creatividad, la resiliencia de los que no tienen nada, a no ser la profunda y efectiva sabiduría de la carencia. El vacío nos sigue horrorizando, mientras este escarabajo, monstruoso nómada urbano, continúa imparabile, escalando los imposibles lógicos y territoriales. Una exposición para sumergirse sensorialmente en la distopía y los laberintos matéricos de la paradoja urbana. ■

.....  
*Sol Astrid Giraldo E.* (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Investigadora, curadora y crítica de arte. Ha participado en proyectos editoriales y curatoriales para el 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.




## Esfera pública

Aquella monstruosa esfera, el *Scarabaeus laticollis*, que se tragó el espacio de la galería La Oficina en la exposición *Horror Vacui* tiene un espejo invertido en otro lugar de la ciudad. Mientras la primera es rugosa, sucia, reciclada, ajada, efímera, su hermana es brillante, metálica, industrial y perdurable. Se trata de la escultura recientemente instalada en la vía del tranvía, con la que Alzate lleva sus reflexiones precisamente a la esfera pública. El artista ha entendido el reto de la calle, de la ciudad y de su tiempo. Sin desviarse de sus reflexiones ni su gramática, realiza este nuevo enunciado monumental más no grandilocuente, limpio pero lúdico, geométrico y al mismo tiempo relacional. Una escultura pública sin concesiones al gusto popular pero amigable, comunicativa, de brazos abiertos. La forma esférica de materiales industriales que se podría haber quedado en una fría propuesta minimalista, aquí se abre en todos los sentidos. Su superficie está horadada por otro elemento que se ha vuelto constante en los últimos trabajos de Alzate, una simulación de capas estratigráficas. El agujero que estas instauran se ve compensado afuera por una pieza que parece completarla. Esta propuesta invita al espectador a terminar la forma de la escultura imaginariamente, como un rompecabezas mental. Sin embargo, en la realidad, la esfera está incompleta, lo que la hace una forma intranquila, siempre por hacerse. Esto permite también que la atraviesen otros discursos y otras realidades, como la ciudad al fondo, en su barullo, sus irregularidades, sus ritmos frenéticos, sus capas de tierra, de historias y de memorias. *Esfera pública* convertida en un punto suspensivo que incita a pensar en los nuevos tiempos de una ciudad siempre sin terminar de hacerse.

# EL CURIOSO CASO DE PETER BOGDANOVICH

Fotografía ©François Berthier





JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

El estreno de *Enredos en Broadway* supone un retorno de Peter Bogdanovich a la dirección cinematográfica. Esta es la historia de un hombre que fue inferior a las enormes expectativas que generó al inicio de su carrera, pero que aspira a un final feliz.

“Todas las buenas películas ya se han hecho”, afirma con algo de desilusión el joven director de cine Sammy Michaels mientras ve *The Criminal Code* (1931), uno de los filmes de Howard Hawks hecho antes de la imposición del “código de producción” que oficializó la censura en Hollywood. Sammy es uno de los personajes de *Targets* (1968), el debut de Peter Bogdanovich en el cine, en un filme realizado bajo el auspicio de Roger Corman. Que el propio Bogdanovich interprete a Sammy Michaels se antoja una curiosa señal sobre su propia carrera: es un nuevo director aceptando la preeminencia del cine clásico. A eso se va a dedicar Bogdanovich en su cine: a hacernos entender que desde su punto de vista todos los largometrajes contemporáneos son homenajes y visitas a la historia de un arte que él respeta y valora.

Todo sin duda empieza por su formación y sus orígenes cinéfilos. Nació el 30 de julio de 1939, hijo de dos inmigrantes —él serbio y ella austriaca— recién llegados a Nueva York. Aunque estudió drama con Stella Adler cuando era adolescente y dirigió algunas obras off-Broadway, la verdad es que Bogdanovich amaba el cine:

Acumulaba tarjetas de 3x5, con la ficha técnica —y sus propias impresiones— de todas las películas que veía, es decir, entre seis y ocho películas por semana. Le gustaba alardear de que entre los trece años, cuando empezó las fichas, y los treinta, cuando dejó de hacerlas, reunió un total de 5316. Más tarde, Peter alardearía ante Bob Benton y otros: “He visto todas las películas americanas que vale la pena ver”. Sus favoritas —*Río rojo*, *Ciudadano Kane*, *Río Bravo*— las vio varias veces. *Ciudadano Kane* fue la película que hizo que quisiera ser director (Biskind, 2004: 142).

Consiguió trabajo como programador en el New York Theater, luego en el Museo de Arte Moderno de la ciudad (MoMA) y se casó en 1962 con la diseñadora de vestuario

Polly Platt, que lo secundaba en su pasión cinéfila. Empezó a escribir monografías para el museo y lo vincularon a la revista *Esquire* para hacer la sección de cine. Entre 1961 y 1963 escribió sendos libros sobre Welles, Hawks y Hitchcock, pero él quería otra cosa. En junio de 1964 se mudó a Los Ángeles con su esposa, buscando mejorar sus posibilidades de vincularse a la industria del cine. Bogdanovich quería conocer de cerca a los directores que admiraba. Por eso contactó a los publicistas, a los agentes de prensa y se hizo invitar a los preestrenos y a las premieres, buscando que su nombre tuviera recordación y lograra acceso a los círculos íntimos de Hollywood y su periferia. Lo logró: “Vi a Hawks hacer *El Dorado* y a Hitchcock *Los pájaros*. En ese momento no había todavía escuelas de cine; aprendí a dirigir observando a estos directores. Fui a un preestreno de *El hombre que mató a Liberty Valance*, y supe que estaba viendo la última gran película de la Edad de Oro de Hollywood” (Biskind, 2004: 145).

Fue en uno de esos pases de prensa donde coincidió con el rey de la serie B, Roger Corman, que conocía y admiraba sus textos en *Esquire*. Corman lo invitó a unirse al rodaje de *The Wild Angels* (1966) como asistente, pero terminaría reescribiendo el guion mientras la cinta estaba en producción. Ahí aprendió en vivo y en directo lo que ningún aula podría enseñarle. El propio Corman fue quien lo impulsó a dirigir *Targets*. El actor inglés Boris Karloff —el más famoso intérprete de Frankenstein— le debía dos días de rodaje y Corman se los ofreció a Bogdanovich, sugiriéndole que rodara unos veinte o treinta minutos con Karloff, que utilizara parte del metraje de un filme de horror gótico suyo, *The Terror* (1962), donde aparecían Karloff y Jack Nicholson, y que además filmara otros cuarenta minutos adicionales para así redondear, a retazos, un largometraje que contaría la historia de un francotirador, modelado en la figura de Charles Whitman, un exmarine que en 1966 abrió fuego desde la torre de la Universidad de Texas en Austin y mató a



catorce personas, tras haber asesinado a su madre y a su esposa.

A Bogdanovich se le dio un presupuesto de 125.000 dólares y quince días para completar el trabajo. Lo que resultó de esa amalgama —en la que Sam Fuller le ayudó a pulir el guion— fue realmente interesante: dos películas en una que reflexionan sobre lo mismo, el crepúsculo del terror gótico reemplazado en el inconsciente colectivo por la visceralidad de los psicópatas contemporáneos. El viejo actor de cintas de castillos embrujados, vampiros y doncellas cautivas no ve lugar ya para él en el cine de hoy, menos aún si hay monstruos de verdad como el francotirador hijo de vecino que decide parapetarse en un cine al aire libre y matar a sus víctimas al azar. Al final triunfa el pasado. Recuerden, es Bogdanovich: siempre ocurrirá lo mismo.

A finales de 1968 conoce a Orson Welles, a quien había dedicado una monografía en 1961, la primera que escribió para el MoMA. “Hubo una sensación extrañamente conspiratoria entre Orson y yo que sentimos casi de inmediato: la sensación de que hacía ya muchos años que nos conocíamos”, recordaba (Bogdanovich y Welles, 1999: 20). Desde el primer encuentro, Welles le pidió escribir un “librito simpático” de entrevistas, como el que Peter había hecho con John Ford. No sabían ambos que tardaría veinticuatro años en ser publicado.

---

A finales de 1968 conoce a Orson Welles, a quien había dedicado una monografía en 1961, la primera que escribió para el MoMA. “Hubo una sensación extrañamente conspiratoria entre Orson y yo que sentimos casi de inmediato: la sensación de que hacía ya muchos años que nos conocíamos”.

---

Entre los dos se forjaría una honda amistad. Incluso Peter Bogdanovich y Joseph McBride hicieron parte del primer día del rodaje de *The Other Side of the Wind* —el 23 de agosto de 1970—, la cinta que iba a constituirse en el regreso de Orson Welles a Hollywood. No sospechaban entonces que se embarcarían en un proyecto que iba a quedar inconcluso. Ambos interpretaban a dos críticos de cine, en un momento del rodaje cuando aún Welles no tenía ni siquiera un actor para el papel protagónico.

El éxito de *Targets* y el buen pulso de su director llamaron la atención de BBS, la compañía que fundaron Bob Rafelson, Bert Schneider y Stephen Blauner y que estaba financiando a los autores de lo que iba a llamarse “el nuevo Hollywood”. Con ellos haría su segundo largometraje, *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971), a partir de la novela homónima de Larry McMurtry publicada en 1966. Se trata de una historia del despertar sexual de unos adolescentes (el *coming of age*) que viven en un pueblo minúsculo de Texas, llamado Anarene. El año es 1952, las oportunidades son pocas, el porvenir se antoja opaco. Bogdanovich hace de este relato en blanco y negro una oda a la nostalgia, a las oportunidades perdidas, a la juventud desperdiciada que no sabe para dónde ir. Timothy Bottoms, Jeff Bridges y la debutante Cybill Shepherd representan a esos jóvenes que

no tienen brújula, mientras Ellen Burstyn, Ben Johnson y Cloris Leachman son los adultos condenados a vivir unas existencias grises. La solidaridad hacia los personajes es enorme, como si estuviéramos frente a un inocente que es condenado a prisión perpetua. Bogdanovich no los critica ni los juzga por sus fallas y deslices, los mira con cercanía y respeto. Los mira incluso más de cerca y con una lente menos cohibida que lo habitual para una película norteamericana. Los desnudos que se ven en esta cinta reflejan la sensibilidad europea de su realizador, influenciado por las corrientes de la “nueva ola” del cine francés. El romance de Bogdanovich con Cybill Shepherd, en ese entonces una modelo de veinte años sin ninguna experiencia actoral previa, hizo que al filme se le prestara más atención que la requerida y por las razones equivocadas.

Ocho nominaciones al premio de la Academia —incluidas mejor película y mejor director— y dos óscar para actor y actriz de reparto (Johnson y Leachman respectivamente) acabaron de convencer a todos: Bogdanovich era uno de los talentos que iba a revolucionar a Hollywood. Barbra Streisand quiso de inmediato rodar con él, quien incluso ya tenía una idea de comedia romántica al estilo de Howard Hawks y su *Bringing Up Baby* (1938): personajes contrastantes, guerra de sexos y voluntades, diálogos rápidos y alocados. Warner Brothers financiaría el proyecto, en el que Ryan O’Neal —en ese momento pareja de la Streisand— sería coprotagonista. El filme al que se le dio vida con esos elementos fue *La chica terremoto* (*What’s Up, Doc?*, 1972), una confusión de identidades y maletines, tan alocada e hilarante ahora como lo fue en el momento de su estreno. Aunque el humor que depende del *slapstick* de golpe, pastelazo y porrazo no ha envejecido bien, su premisa intoxicante sigue siendo no solo efectiva, sino además sorpresivamente fresca. Rodada en San Francisco, Bogdanovich se aprovecha de la empinada geografía de la ciudad para hacer una inolvidable persecución en automóvil que es el clímax

de la película. Pese al rechazo que Barbra Streisand siempre ha sentido por ella, *La chica terremoto* fue un éxito absoluto de taquilla ese año, solo superado por *El padrino* (*The Godfather*, 1972), que, por cierto, fue un largometraje que Bogdanovich no quiso hacer.

Tras hundirse el proyecto de un ambicioso *western* que pretendía rodar con John Wayne, James Stewart y Henry Fonda, se da a la tarea de llevar a la pantalla la novela de Joe David Brown, *Addie Pray*, que ya había sido considerada y luego descartada por John Huston. Se convertirá ahora en *Luna de papel* (*Paper Moon*, 1973) y en un vehículo para el lucimiento de Ryan O’Neal y su pequeña hija Tatum. Bogdanovich cuenta ahora con su propia compañía de producción, The Directors Company, creada por él, William Friedkin y Francis Ford Coppola, en asocio con Paramount Pictures. Cada director disfruta de libertad absoluta para hacer el filme que quiera, si no supera los tres millones de dólares de presupuesto. Paramount distribuirá los largometrajes resultantes, que en teoría se pensaba que podían ser cuatro por cada director. Bogdanovich hizo *Luna de papel* y *Daisy Miller* (1974) y Coppola *La conversación* (*The Conversation*, 1974). Los malos resultados de taquilla de estas dos últimas y la falta de un propósito común, en una época en la que ser *maverick* (un autor independiente y rebelde) era el ideal, acabaron con la empresa.

*Luna de papel* resultó ser una agradable y deliciosa sorpresa. Se trata de una *road movie* ambientada en 1935, en plena depresión económica, que cuenta el viaje entre Kansas y Missouri de un pícaro vendedor ambulante de biblias y embaucador profesional, que debe llevar a una niña huérfana donde su tía materna. La niña (Tatum O’Neal) no es ningún ángel: su madre era cabaretera y le enseñó más de un truco para sobrevivir, y ella los aplica todos. El blanco y negro de la cinta la ha convertido en inmortal, y su humor bienintencionado —en medio de la tragedia del desempleo y la desolación



económica— hace de ella un clásico absoluto. La actuación de Madeline Kahn, en su segundo filme con Bogdanovich, casi se roba la película si no hubiera sido por la picardía de Tatum O’Neal, que se convertiría en la persona más joven en ganar un premio Óscar como actriz de reparto, con apenas diez años de edad. La “naturalidad” de Tatum fue fruto de las interminables repeticiones de muchas de las escenas de *Luna de papel*, motivadas por los constantes olvidos de la joven.

En este momento particularmente feliz de su carrera, Orson Welles vuelve a pedirle a Bogdanovich que le ayude con su malhadado proyecto de *The Other Side of the Wind*, cambiando ahora de rol, para interpretar a un joven y exitoso director de cine llamado Otterlake. Ya el filme tiene protagonista, John Huston, pero lo que no tiene es financiación, y de nuevo quedará suspendido tras unos días de rodaje. Será el largometraje maldito e inacabado de Welles.

Queriendo hacer una película con su actual pareja, y contando con el paraguas de The Directors Company, Bogdanovich vincula a Cybill Shepherd al proyecto de *Daisy Miller*, según el texto de Henry James al que llega por recomendación de Orson Welles. Incluso Bogdanovich quería que Welles la dirigiera para que Cybill y él la protagonizaran, pero Welles se negó. El rol masculino principal quedó en manos de Barry Brown. El filme se rodó en Italia y Suiza, con escenografía y vestuarios de Ferdinando Scarfioffi y fotografía de Alberto Spagnoli. Es probable que el momento no fuera el más propicio para una cinta de época y que Cybill Shepherd no estuviera a la altura de un reto histriónico de este tamaño, motivos que hicieron que *Daisy Miller*, pese a su hermosa composición visual, fracasara estrepitosamente.

Buscando recuperarse y encontrar un terreno más familiar para él, Bogdanovich emprende el proyecto de un musical, *At Long Last Love* (1975), de nuevo con Cybill Shepherd, acompañada ahora de Burt Reynolds, Madeline Kahn y Duilio Del

Prete. Utilizando un cancionero popular de Cole Porter, Bogdanovich busca homenajear —a todo color, pero con una paleta que privilegia los blancos y los negros— los musicales de los años treinta, grabando a los actores cantando en vivo en grandes planos secuencia. Con solo dos preestrenos, la película se exhibió públicamente para convertirse en un enorme fiasco, pese a su hermosa banda sonora. Bogdanovich no aprendía la lección: el pasado no estaba de moda en los años setenta. Y menos cuando se intentaba “reinventar” un musical. Versiones en video y en televisión con montajes alternos más cercanos a los propósitos del director han contado recientemente con más fortuna que la que *At Long Last Love* tuvo en el momento de su estreno.

---

La frase de Billy Wilder es lapidaria en su acidez: “No es cierto que Hollywood sea un lugar amargo dividido por el odio, la codicia y los celos. Todo lo que necesita para congregarse a todos es otro fracaso de Peter Bogdanovich”.

---

Para completar su infortunio dirige después *Nickelodeon* (1976), otra mirada al ayer del séptimo arte, desde la perspectiva de los pioneros del cine silente. Bogdanovich la construyó a partir de un guion original de W.D. Richter llamado *Stardust Memories*, que Irwin Winkler había comprado y que el productor David Begelman de Columbia Pictures quería que el director de *Luna de papel* realizara. A esa base dramática le sumó anécdotas reales que le contaron leyendas como Alan Dwan, Leo McCarey y Raoul Walsh, pero la suma de esos elementos —entre cómicos, cinéfilos, históricos y patéticos— y las actuaciones de Ryan y Tatum O’Neal, Burt

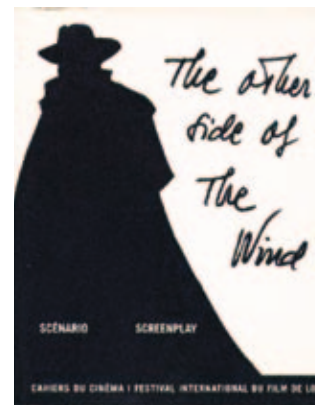


Reynolds y Jane Hitchcock no fueron suficientes para salvar del naufragio a un largometraje ambientado entre 1914 y 1915, y que trata sobre unos cineastas jóvenes que —tras tener variadas vicisitudes para realizar sus precarios filmes— tienen que rendirse a la evidencia: no tienen el talento de los que van a ser los grandes maestros. Los protagonistas asisten al estreno de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de D.W. Griffith —cinta que en ese momento se conocía como *The Clansman*— y salen en silencio, completamente derrotados. ¿Es acaso una metáfora del cine de Bogdanovich que nunca alcanzará a tener la altura de sus adorados maestros?

El hecho es que tres descabros consecutivos lo hicieron tambalear de muchas formas y perder no solo la confianza de los estudios, sino también la propia fe en sus capacidades. Haber rodado en Singapur la adaptación de una novela de Paul Theroux que se convertiría en *Saint Jack* (1979) no mejoró las cosas. La frase de Billy Wilder es lapidaria en su acidez: “No es cierto que Hollywood sea un lugar amargo dividido por el odio, la codicia y los celos. Todo lo que necesita para congregarse a todos es otro fracaso de Peter Bogdanovich”. Por cierto, Cybill Shepherd opta por salir de su vida. Pero él tiene ya en la mira a su siguiente musa y amante: una conejita canadiense de Playboy llamada Dorothy Stratten que apareció en las páginas centrales de la revista en agosto de 1979 y fue declarada *playmate* del año en 1980. La película que

él escribió y dirigió para ella fue *They All Laughed* (1981), que fue quizá el último filme donde Audrey Hepburn tuvo un rol significativo. La cinta es una fábula situada en la Nueva York contemporánea —donde incluso el virus del sida ya cobra sus primeras víctimas, según se nos cuenta—, sobre una agencia de detectives que tiene a sus hombres siguiendo a mujeres hermosas cuyos maridos sospechan que les son infieles. En ese mundo ideal, las taxistas neoyorquinas son tan hermosas como Patti Hansen y las mujeres que son vigiladas —Audrey y Dorothy Stratten— terminan involucradas románticamente con los detectives. Semejante fantasía masculina remite a Hawks y *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), donde el Philip Marlowe que interpreta Bogart encuentra mujeres hermosas y disponibles en cada esquina. En *They All Laughed*, Ben Gazzara interpreta a un detective que se expresa como Bogart y que parece irresistible para todas las mujeres. Aunque la película en conjunto está a toda hora a punto de tropezar y hacer el ridículo, el cariño de Bogdanovich —y el atractivo de las mujeres que ahí aparecen— logran redimirla. Era por fin un bálsamo para su carrera y la oportunidad de ser feliz y muy envidiado al lado de Dorothy Stratten, con quien terminaría enamorándose. Con lo que no contaba él, ni nadie, era que el 14 de agosto de 1980 el exmarido de Dorothy iba a asesinarla y luego a suicidarse.

La tragedia fue devastadora. *They All Laughed* ya estaba completada pero



tardó un año más en estrenarse, buscando minimizar el impacto de la muerte de la joven. Su limitada exhibición hizo que Bogdanovich comprara los derechos del filme e intentara venderlo él mismo. La hecatombe económica no tardó en darse: tendría que declararse en bancarrota en 1984. Ese mismo año, para su fortuna, emprende el proyecto de *Mask* (1985), protagonizada por Cher y Eric Stoltz, una historia de la vida real sobre un joven que sufre una displasia craneodifisaria, condición extremadamente rara que le deformó el cráneo. Pese a las malas relaciones con Cher durante el rodaje, la película salió a flote y logró un inesperado éxito de taquilla, convirtiéndose en un salvavidas temporal para su atribulado director, quien, por si no le faltaran problemas, demandó a Universal Studios por suprimir un par de escenas del filme y cambiar la música de Bruce Springsteen de la banda sonora. *Illegally Yours* (1988) fue la única cinta adicional que hizo en esa década. Que se casara con la hermana menor de Dorothy, Louise Stratten, en 1988, cuando ella tenía veinte años y él casi cincuenta, no ayudó a mejorar las cosas. Su prestigio y su imagen se vinieron ahora sí a pique.

Durante los años noventa solamente dirige tres largometrajes: *Texasville* (1990), la secuela de *La última película*; *¡Qué ruina de función!* (*Noises Off*, 1992), inteligente y graciosa pero incomprendida, y *The Thing Called Love* (1993), solo recordada por ser el último filme completo en el que actuó River Phoenix antes de morir. En 1992

sale por fin publicado un inmenso volumen llamado *This is Orson Welles* (en español *Ciudadano Welles*), el resultado de todas las conversaciones y entrevistas que Peter y Orson Welles habían tenido desde que se conocieron.

Se dedicó entonces a dirigir películas para televisión como medio de subsistencia, con títulos y temáticas que es mejor olvidar. El siglo XXI lo vio regresar tras la cámara para dirigir *El maullido del gato* (*The Cat's Meow*, 2001), una escenificación de uno de los escándalos y misterios más succulentos de los años veinte: el supuesto asesinato del director Thomas Ince a manos del magnate William Randolph Hearst, quien, en un arranque de celos, lo habría confundido con Charles Chaplin y le había disparado en la cabeza. Era conocido el flirteo entre Chaplin y la amante de Hearst, la actriz Marion Davies, y el magnate reunió, en noviembre de 1924, a varios amigos para un fin de semana de placer en su yate de lujo, el *Oneida*, donde parece que todo ocurrió. Parece, pues un manto de silencio cubrió y cubrirá para siempre la verdad. Hearst tenía tanto dinero que podía acomodar los hechos a su antojo. No fue nada casual que Orson Welles lo escogiera para satirizarlo en *Ciudadano Kane*: Hearst representaba el poder absoluto y desmedido que todo lo contamina y lo corrompe. *El maullido del gato* —basada en una obra teatral de Steven Peros estrenada en 1997— tuvo apenas un mes de rodaje y se filmó en Grecia y Berlín. Fue un digno retorno para Bogdanovich,

quien encontró ahí la historia perfecta para él: cinéfila, que incluía a mitos del cine y que le permitía retratar una época que veneraba.

Pasan trece años. En ese lapso se separa de Louise Stratten, acepta el papel del siquiatra de Lorraine Bracco en catorce episodios de la serie de HBO *The Sopranos* y sigue haciendo telefilmes como *The Mystery of Natalie Wood* (2004). Por fortuna, su conocimiento enciclopédico del cine también le permitió hacer los comentarios eruditos que vienen como material adicional en películas en DVD y *blu ray* como *El tercer hombre* (*The Third Man*) y *Make Way for Tomorrow*, por solo mencionar dos títulos. En estos años se convierte además en mentor de una camada de directores jóvenes como Noah Baumbach y Wes Anderson, quienes —agradecidos— se convierten en coproductores de una nueva cinta, *Enredos en Broadway* (*She's Funny That Way*, 2014), un guion que escribió en 1999 junto a su ahora exesposa Louise y que tenía guardado en el cajón de los proyectos aplazados. La idea para esta historia al parecer tiene origen en un episodio real que le ocurrió a Bogdanovich cuando rodaba *Saint Jack* en Singapur: “Contratamos a varias prostitutas para la película. Sentí pena por dos de ellas porque parecía que no querían hacer aquello, y a cada una les di dinero para que cambiaran de vida. Aquello supuso un impulso para el guión” (Reviriego y Bogdanovich, 2015).

Con esa premisa un tanto anacrónica arranca una comedia de enredos que tiene como su eje a la trasescena de una obra de Broadway. Es precisamente Arnold, un director de teatro —interpretado por Owen Wilson— el que cumple la curiosa misión de regenerar prostitutas (luego de haber utilizado sus servicios), dándoles una gruesa suma de dinero para que cambien de vida. La última de ellas (representada por la británica Imogen Poots), que siempre ha querido ser actriz, opta por un papel en una obra dirigida por su benefactor, que le había ocultado su verdadero nombre y su ocupación. Terminará ganándose el rol y

alternando en las tablas con la esposa del atribulado Arnold. Y esto es solo el comienzo del filme.

Con un tono que no oculta similitudes con las recientes comedias de Woody Allen, *Enredos en Broadway* quiere también remitir al cine de Ernst Lubitsch, e incluso hay una frase de su película *Cluny Brown* (1946) que es un *running gag* que atraviesa todo *Enredos en Broadway*, como para que no queden dudas. No hay acá la sofisticación de Lubitsch pero sí una dignidad que habla del oficio que tiene Bogdanovich, de sus ganas de mostrar que sigue activo. La buena recepción de esta cinta lo ha impulsado a emprender un nuevo filme, provisionalmente llamado *Wait for Me*, que se rodaría en 2016.

Es un final feliz para este relato que queda en “continuará...”, sobre todo porque Bogdanovich tiene otra misión gigantesca, sea que filme o no otra vez: honrar el compromiso que hizo con Orson Welles y concluir y estrenar *The Other Side of the Wind*. Pero, créanme, esa es otra historia. ■

---

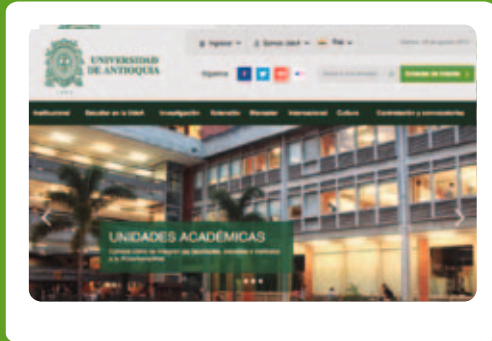
Juan Carlos González A. (Colombia)

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

- Biskind, Peter (2004). *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bogdanovich, Peter y Orson Welles (1999). *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo, 1999, p. 20
- Reviriego, Carlos y Peter Bogdanovich (2015). En Hollywood ya sólo se hacen películas para niños, *El Cultural*, 24 de julio de 2015 [en línea], disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Peter-Bogdanovich-En-Hollywood-ya-solo-se-hacen-peliculas-para-ninos/36793>, consulta: 30 de septiembre de 2015.

# Estrategia de Comunicación Digital Universidad de Antioquia



**Portal Universitario**  
[www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)



**UdeA Noticias**  
[www.udea.edu.co/udeanoticias](http://www.udea.edu.co/udeanoticias)



[/universidadantioquia](https://www.youtube.com/universidadantioquia)



[@UdeA](https://twitter.com/UdeA)



[/Universidad.de.Antioquia](https://www.facebook.com/Universidad.de.Antioquia)

## Redes sociales



[/universidadantioquia](https://www.linkedin.com/company/universidadantioquia)

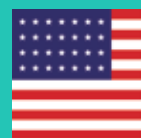


Boletines electrónicos



### Somos UdeA

Estudiantes - Profesores - Empleados  
Egresados - Jubilados



Versión en inglés del  
Portal Universitario

## La Oculta o de una finca más que una finca



*La Oculta*  
Héctor Abad Faciolince  
Alfaguara  
Bogotá, 2014  
334 p.

La novela *La Oculta* de Héctor Abad Faciolince (2014) es una narración tejida a partir de los recuerdos de tres hermanos de la familia Ángel (Antonio, Eva y Pilar); por medio de las reminiscencias de cada uno de ellos no solo conocemos sus respectivas historias y las de los miembros de su estirpe, sino que asistimos a la memoria de diversos hechos sucedidos en Antioquia desde su colonización en siglos pasados hasta nuestros días. Por otro lado, la obra también abunda en reflexiones sobre la historia y el presente tanto de Colombia como del mundo actual.

El eje de las evocaciones de los tres hermanos, cuyas voces escuchamos por turnos, es una finca llamada La Oculta, muy cercana al municipio de Jericó. Esta ha sido una propiedad de la familia Ángel por un lapso dilatadísimo y los avatares que se han sucedido en ella y alrededor de ella han marcado el destino del clan. De hecho, una primera mirada al texto de Abad Faciolince muestra que este es el relato del nacimiento, auge, declinación y casi desaparición de la finca La Oculta. Empero, a medida que el lector se adentra en la ficción, salta a la vista que La Oculta (como la selva en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera) no solo es un espacio físico, sino

también la metáfora de un cúmulo multiforme de significados. A develar algunos de estos significados latentes en el libro, quisiéramos dedicar esta nota.

En primer lugar, *La Oculta* recuerda mucho una clásica serie de la televisión norteamericana llamada *The Wonder Years* (en Colombia la pasaron como *Los años maravillosos*). En aquella serie se nos presentaba a cierto personaje llamado Kevin, que desde su madurez recordaba cómo habían sido su infancia y adolescencia y cómo habían sido el país y el mundo que lo rodearon en aquel tiempo. *La Oculta* —con evidentes diferencias, dado que una obra narra desde Estados Unidos y era una comedia, y la otra narra desde Antioquia y Colombia, y su tono es más elegíaco— también puede ser vista como un ejercicio de nostalgia, y como añoranza del paraíso perdido que fueron los años infantiles y juveniles. La constante remembranza de los años inolvidables y felices que se vivieron en La Oculta plasma uno de los deseos perennes de la literatura y el arte de todas las edades: detener el tiempo. En la novela de Abad Faciolince se expresa una vez más esa pretensión humana que, aunque la sabemos absurda e inalcanzable, hace parte del ADN de nuestra especie, y es que todos anheláramos encontrar algún modo de parar el torrente del tiempo, de recuperar por entero cada uno de los días del pasado (o al menos ciertos días de ese pasado). En especial los personajes de Antonio y Pilar hacen cuanto está a su alcance para quedarse de algún modo con aquel edén representado en La Oculta, pero al final sus esfuerzos serán vanos e irremediablemente deberán abandonarla. La Oculta no es solo una finca sino, para hablar usando un término de físicos, un espacio-tiempo.

En segundo lugar, La Oculta representa lo sagrado. Para los miembros de la familia Ángel, esa finca atesora abundantes recuerdos sobre episodios fundamentales de sus vidas y de allí que la experimenten como un *locus sacro*, como el punto espaciotemporal donde han acaecido muchas epifanías centrales en sus existencias. Los Ángel se resisten una y otra vez a vender La Oculta, pues para ellos eso es como si uno vendiera sus recuerdos, como si uno pusiera en venta su primera relación sexual, sus abuelos o sus padres, como si uno llevara su historia personal a una plaza de mercado y allí la feria por dinero (argumento que, por cierto, suele ser común en ese género blasfematorio por excelencia que es la ciencia ficción). Para la mayoría de los integrantes de la familia Ángel, desprenderse de La Oculta se siente como una profanación porque para ellos ese lugar

se experimenta de modo religioso; es decir, los Ángel conciben su propiedad como una especie de templo, y se supone que un santuario se encuentra por fuera de la lógica del mercado que en nuestros tiempos reina por doquier.

En tercer lugar, y en consonancia con el punto anterior, La Oculta representa el sentido de la existencia. No es casual que en cierto momento de la narración, cuando un hijo de Pilar se encuentra secuestrado por la guerrilla, el abuelo le pida a su hija que sacrifique a su hijo con tal de no perder La Oculta. Esto —poner a la tierra por encima de un ser humano—, que podría ser visto como un disparate, para ciertos personajes de la novela no lo es, pues esa tierra es vista como “un lugar por el cual vivir” (228), como algo que otorga una ubicación en el mundo, un centro, un eje. Si para varios de los Ángel (o para la mayor parte) La Oculta es sentido, es obvio que ese sentido debe ser defendido con uñas y dientes en un mundo que hace tiempos navega sin derrotero. La Oculta representaría así orientación en un mundo desorientado, ubicación en medio de un planeta extraviado.

En cuarto lugar, La Oculta representa la tierra, la raíz, la naturaleza, los orígenes del hombre. A lo largo de la obra de Abad Faciolince se plantea de modo reiterado que el ser humano no puede perder su ligazón con la tierra y con el orbe natural, que si el hombre algún día pierde ese contacto, el resultado puede ser mortal para la especie. En otras palabras, se está proponiendo que el hombre es tal, siempre y cuando conserve algún vínculo natural, que precisamente ese lazo es lo que garantiza su humanidad. Frente a ciertas teorías contemporáneas que proponen que para alcanzar la condición “poshumana” es necesario cortar absolutamente todos los vínculos con la esfera natural, el texto de *La Oculta* insiste en que tal vez los humanos nunca alcancemos esa “poshumanidad”. ¿La razón? Desde esta narración se propone que hay un ámbito hondo y secreto en el hombre (su parte “oculta”) que es inevoluciona- ble, que hay una sección inherente al hombre que no puede ser sustituida por órdenes no naturales. Quizá el humano nunca será poshumano, pues existe una zona de su alma que no puede ser alterada ni por la ciencia, ni por la tecnología ni por el mercado. En la actual discusión acerca de lo humano y lo poshumano, que hoy está tan de moda, la obra de Abad Faciolince se inclina por señalar que nuestra especie se halla en una tensión, quizá sin solución, entre el anhelo de lo poshumano y la imposibilidad radical de cierta región insondable del hombre para evolucionar hacia “poshumanidades”.

En quinto lugar, La Oculta representa el imperio de la belleza sobre la utilidad. En un mundo donde todo se supedita al mercado y donde todo se mide en términos de qué tanto mueve o no mueve al capital, La Oculta representa una lógica diferente. La Oculta significa la defensa de la tierra y del paisaje, independientemente de que tal tierra o tal paisaje produzcan algo provechoso en términos económicos. La defensa de La Oculta entraña por tanto la defensa (probablemente sin mayores esperanzas) de un espacio que quede por fuera del ámbito de lo que se compra y lo que se vende.

En sexto lugar, y de modo obvio, La Oculta representa ese deseo por una tierrita, casita o terreno propio que es característico de los colombianos. Es claro que la mayoría de nacionales —a diferencia de los Ángel— no cuenta con una Oculta que satisfaga ciertas necesidades básicas, y que desde ese anhelo insatisfecho (que los sociólogos encuadran en la denominada “lucha por la tierra”) se han incubado muchas de las tragedias pasadas y presentes de la historia de este país. De hecho, *La Oculta* termina siendo complementaria de una novela conocidísima de Eduardo Caballero Calderón llamada *Siervo sin tierra*. Si en la obra del bogotano se retrata la lucha de los desposeídos de la tierra y de su lucha por hacerse a un espacio propio bajo el sol, *La Oculta* dibuja el modo en que el proceso de colonización antioqueña lidió con esta aspiración y la forma en que los poseedores de la tierra, que no entraron en la órbita de paramilitares, guerrilleros y narcos, tuvieron que pasar las verdes y las maduras para conservar (cuando pudieron) sus terrenos.

En séptimo lugar, La Oculta es la representación de los deseos imposibles que, pese a su imposibilidad, dan forma a lo humano. En cierto instante, Pilar manifiesta que ella y su familia pretenden conservar La Oculta “para que mis hijos y mis nietos vengan y sientan la misma felicidad que yo sentí de niña y de joven, cuando estaban vivos los abuelitos y mi papá y mi mamá” (293). Como se advertirá, lo que este personaje pretende es una imposibilidad metafísica: quiere que una emoción experimentada por ella cuando era niña sea sentida en la misma forma y con la misma magnitud por otros seres humanos distintos y que llegarán a ese mismo lugar en un futuro distante. La mujer que expresa este anhelo olvida que hay ciertas felicidades y ciertas tristezas tan absolutamente idiosincráticas o individuales, que simplemente ningún otro ser humano puede reproducirlas; olvida también que hay sentimientos que uno siente y que son simplemente

incomunicables; olvida —como ya apuntamos arriba— que los humanos no podemos inmovilizar al tiempo. Ser humano significa albergar siempre en el corazón deseos inalcanzables de este tipo y La Oculca simboliza tales aspiraciones inasequibles.

En octavo lugar, La Oculca es también una locura colectiva. Ante un par de hermanos que sacralizan la tierra y la ligazón con ella (Pilar y Antonio), el personaje de Eva constituye un contrapunto. Ella aprende a rechazar La Oculca pues comprende que el “paraíso finquero”, si se lo analiza desde ciertos puntos de vista, no es tan paraíso como parece, comprende los efectos nocivos de la vida en el campo, entiende que si un ser humano pretende alcanzar la libertad debe ser capaz de renunciar a ciertos espejismos personales y que La Oculca es un espejismo que en nuestra época quizá no es viable. Eva también intuye que quedarse pegado a La Oculca también puede ser negarse a madurar, negarse a abandonar la condición de niño y quedarse sumido en una locura particular (de allí que en algún momento, hacia el final de la novela, Abad Faciolince proponga la idea de que la obsesión por las fincas solo sea una peculiar tara antioqueña y colombiana). La modernidad es la época en que, como anotan tantos filósofos, “todo lo sólido se desvanece en el aire”, y el quedarse pegado a ciertos valores o prácticas puede constituirse en obstáculo para el crecimiento personal, social e histórico; por esa razón, quedarse amarrado a la tierra y a los valores que de ella se derivan, bien puede terminar siendo alienante. Hasta cierto punto (y hay que discutir en detalle cuál es ese punto), el porvenir demandaría que Antioquia se “desantioqueñice” y que Colombia se “descolombianice”.

Como se advertirá tras nuestra breve relación, *La Oculca* es una condensación de todos los significados que hemos mencionado y de otros que por espacio no podemos indicar. Aquí solo queríamos echar un vistazo preliminar a algunos de sus contenidos. Concluyamos entonces aseverando que la novela de Abad Faciolince cumple a cabalidad dos de los propósitos centrales del arte y la literatura: uno es el de crear poderosas metáforas, y el otro consiste en analizar los clichés y lugares comunes que hacen parte del pensamiento individual y colectivo, y denunciar hasta dónde pueden ser aceptables o razonables, y hasta dónde son un disparate. ■

*Campo Ricardo Burgos* (Colombia)

## Esa horripilante belleza



*La Casa de la Belleza*  
Melba Escobar de Nogales  
Emecé  
Bogotá, 2015  
285 p.

### Uno empieza

Uno se sienta en la sala de espera de una peluquería a oír el monólogo de Claire Dalvard, una psicoanalista que entre muchas otras cosas odia “las uñas postizas de colores extravagantes, las cabelleras falsamente rubias, las blusas de seda fría y los aretes de brillantes a las cuatro de la tarde”.

En una de sus caminadas vespertinas, “curucuteando por la avenida 82”, esta bella y distinguida señora bogotana entra por curiosidad a La Casa de la Belleza. Le llama la atención una estilista con figura de gacela, de “belleza firme, casi brusca”, una muchachita que derrocha vida.

Es Karen Valdés, una madre soltera cartagenera que ha dejado a su hijo Emiliano de cuatro años al cuidado de su madre, mientras ella comienza a tejerse un futuro digno en esa Bogotá que a tantos promete y que a tantos ahorca. Y tiene suerte, en principio.

Después de varias semanas, Karen encuentra empleo como estilista en “un buen lugar para las mujeres serias y discretas, dispuestas a trabajar doce horas diarias, que hagan bien su trabajo y entiendan que la belleza requiere de un profesionalismo absoluto” (25).



Karen lo hace todo muy bien, hasta que se muere una de sus clientas.

### **Y entonces uno piensa**

¿Será que la banalidad de los centros estéticos que abundan en Colombia es un tema banal? ¿Es una novela *solo para mujeres*? ¿Leería un hombre una novela negra que pasa alrededor de una peluquería de clase alta en Bogotá? ¿A quién le interesa saber la vida de una estilista?

Mmm... uno piensa.

Y luego uno continúa:

De entre una pila de peinados y tinturas, manicures, pedicures, tratamientos faciales y de adelgazamiento, asoma una toallita desmaquilladora con una palabra escrita: país. Uno conoce a presentadoras de noticias, a esposas de políticos corruptos, a madres de provincia, a hijos de millonarios, a niños sin padres, a embaucadores y a mujeres bellas —y desgraciadas—.

De entrar a la novela caminando en puntillas, con tacones o descalza, llega el momento en el que uno se mira los pies y nota que la historia lo ha hecho cambiar de zapatos: hay que prepararse para correr: ¡para encontrar al asesino!

El ritmo. La novela coge ritmo. Y ya uno no se pregunta si será que la lee o no la lee. Ya uno la está leyendo con interés, con intriga, con dolor por Karen, con impresión, con compasión, con enojo.

### **Pero, un momento, ¿y quién está narrando?**

“Es una novela coral”, explicará luego la escritora Melba Escobar de Nogales (1976), autora de *Duermevela* (2010) y *Johnny y el mar* (2013). Periodista y columnista semanal en los diarios *El Espectador* y *El País* de Cali. Lectora crítica y constante, escritora disciplinada y ambiciosa.

Un coro es, sí, de varias mujeres que cosen una misma bufanda con el mismo cono de lana y con las mismas agujas: Karen, Claire (la psicoanalista) y Lucía, voces que toman por momentos la toalla desmaquilladora y se limpian la cara, las lágrimas, los odios, las frustraciones, las angustias, las dudas, los desánimos, todo eso que se ahoga en sus gestos como en el de tantos colombianos que despiertan cada día en el mismo país, con la misma rabia, con el mismo miedo y con la misma resignación.

Porque pasa que uno va caminando con esas mujeres —corriendo, mejor— por el país de la Colombia es Pasión, el de los muertos en una masacre, el del

borracho que les dispara a dos personas porque están obstaculizando una vía, el del desplazado con una carterera en un semáforo, el del niño de once años que vende mentas en un bus, el del taxista al que mataron ayer por robarle, el del agente de la DEA al que mató un taxista por robarle, el del oficial de construcción que apuñaló veinte veces a su esposa “porque le era infiel”, el del indigente con un tumor ulcerado en el estómago; ese mismo país de la hija del procurador, de la presentadora de televisión, de los fiscales comprados y de los políticos que se roban los fondos públicos de la salud.

### **Uff. Uno para. Respira**

“Al final de cuentas, esta es una novela social, una mirada al país actual”, dice Melba Escobar en una entrevista. Y encima hay que descubrir a un asesino, o por lo menos comprender un asesinato.

Es el momento de pisar el terreno oscuro y misterioso, la plataforma de la novela negra, un género que durante el proceso de escritura se le reveló a la autora como único posible para reunir varios temas que la inquietaban. “Yo quería hablar de lo económico, de lo social, de lo político, de lo cultural... dar un retrato de sociedad. En este sentido, la novela negra ayudó a unirlo”. También se refiere al crimen como “un detonante totalizador de mundos y de realidades que difícilmente se conectan de otro modo”.

El lector no tiene mucho tiempo para pensar en los porqués de la autora. Solo va viendo que a Karen le cambiaron el guion. Va dejando de ser la humilde princesa, mulatita criolla, avispa cartagenera, para ser una pieza de rompecabezas: porque parece que ella sabe quién es el asesino, y saberlo ya la hace víctima.

Víctima de las decisiones de la novelista y de los hilos del poder; víctima sobre todo de su propia vida, de su belleza, esa en la que su madre tenía tanta fe, esa que le abriría el destino de las reinas y las pasarelas, los buenos trabajos, la fama quizá, esa que le traería dinero.

Se unen así, con delicada maestría, los hilos de la araña asesina con la filigrana artesanal: el poder y la belleza en equipo, la horripilante belleza.

Me interesaba explorar la belleza como algo más allá de sí mismo —comenta la autora en una entrevista—, una escalera para ascender en la escala social, en el caso de tantas mujeres en Colombia, una careta detrás de la cual ocultarse, o bien la manera de mantener una idealización de la mujer especialmente valorada por los hombres. Creo que estas temáticas nacen de la observación de un país profundamente machista. Ahora bien, creo que queda

claro en la novela que tanto hombres como mujeres tienen su cuota de responsabilidad en los hechos que ocurren. En un modelo basado en la mujer como objeto, el hombre acaba también siendo víctima de un ideal que no resulta a la medida de sus expectativas. Él también va tras un espejismo.

Aquí aplica lo que dice Umberto Eco en *La historia de la belleza*, que “no es casual que el tema de la belleza vaya asociado con tanta frecuencia a la guerra de Troya”. De algún modo, “esa irresistible belleza de Helena” de la que hablaba el sofista Gorgias, esa misma belleza combinada con inocencia, ambición y desencanto en la vida de una *bella* joven provinciana en Colombia, es el arco de flores por donde se cuelan la maldad, la violencia, la muerte.

### Y uno acaba por pensar:

Que Karen no es solo Karen, y que *La Casa de la Belleza* no es solo un centro estético: la joven representa ese lado del país humilde, necesitado, *pordebajado*, y la peluquería contiene gran parte del otro lado: un epicentro donde desfilan la alcurnia, la solvencia económica, el orgullo, el poder.

Como reportera de su novela, Melba Escobar cuenta que comenzó a ir a un salón de belleza en un distinguido sector de Bogotá. Como espectadora participante, notó que “había una cierta violencia en el trato de clases, una cierta violencia hacia la señora de los tintos, hacia la esteticista, una violencia muy sutil en las relaciones que tienen que ver también con la discriminación, con las diferencias, con el servilismo, con el poder, y cómo este último se relaciona con quienes no lo tienen”.

Eso se deja ver a lo largo de *La Casa de la Belleza*. El lector sigue esperando su turno para cortarse el cabello, hacerse una depilación, una tintura, un masaje facial, un bronceado. Y desde ese asiento lee al propio país en las noticias de cada día, en los escándalos y los muertos sin historia, en las desigualdades, en lo que es.

### Y uno cierra el libro

Es extraño que al llegar al final de la obra, y al salir de la peluquería, el lector se siente menos bello de lo que creyó que estaría. Nunca habrá maquillaje suficiente para embellecer la desaliñada y compleja cara de la sociedad en que vivimos. Y bueno, nada más lógico: no se puede hablar de la belleza sin mencionar la fealdad; ni de la vida sin mencionar la muerte.

Al quitarse los zapatos y cerrar el libro es posible sentir un descanso: en la narrativa colombiana reciente hay una muy buena novela que, incluso, ayuda a hacer un ejercicio de memoria histórica, a reflexionar sobre esta Colombia que se construye y destruye cada día. Una novela social, novela negra, *thriller*, relato urbano, obra hiperrealista y hasta una de las alas que le salen al periodismo literario, todo esto, técnicamente, es la tercera obra de Melba Escobar. Una interesante manera de poner contra la pared a la horripilante belleza que nos rodea. **U**

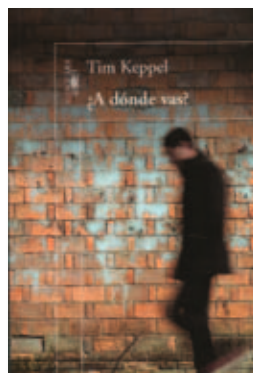
*Koleia Bungard* (Colombia)



## Novedades

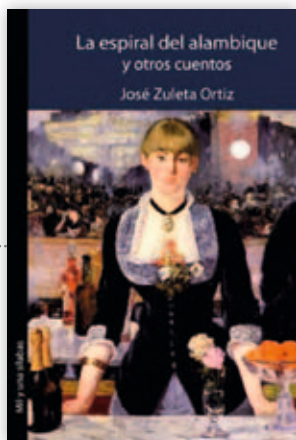


*Cien poemas en español*  
Selección y prólogo de  
Manuel Borrás Arana  
Colección Creación  
Luna Libros  
Bogotá, 2015  
292 p.



*¿A dónde vas?*  
Tim Keppel  
Alfaguara  
Bogotá, 2015  
235 p.

## La espiral del alambique



### *La espiral del alambique*

José Zuleta Ortiz

Sílaba Editores

Medellín, 2014

150 p.

**E**l inusual título del libro de Zuleta mueve a la curiosidad. ¿A qué se debe? Podría argumentarse que obedece a un capricho del autor, porque le pareció sonoro y atractivo; o quizá busca subrayar el relato del mismo nombre, porque es el de su preferencia; o más bien, y esta sería la hipótesis de este texto, porque compendia el sentido de sus cuentos.

La palabra alambique es tan sugestiva y enigmática como sus sinónimos: alquitara, alcatara, destilador, cucúbita, retorta... Y si se usa como adjetivo, la atracción continúa: afectado, exquisito, justo, exacto, preciso, sutil... Si consistiera en preferencias, no dudaría en quedarme con la palabra alquitara, por femenina y musical, pero, por otro lado, alambique provoca en mí una asociación caprichosa con un alambre envuelto en sí mismo, como el entramado de algún relato. ¿Será que esta intuición apunta también a la hipótesis? Al menos coincide con la espiral, señalada directamente por el título, ese lugar preciso del artefacto en donde cae el líquido destilado, es decir, su esencia.

Destilar, en su origen etimológico, remite al proceso químico de extraer las gotas, tan lentamente, que parecen congeladas. Algo así como cuando el artista

intenta sujetar un fragmento, espejo de la realidad que lo circunda. Ineludible relacionar entonces el proceso de destilación, y por supuesto de la química, con la literatura. En este punto es necesario preguntarse si es la escritura la materia destilada, o si más bien son rasgos de la condición humana los que se extraen del sentido de sus cuentos.

Salvo unos pocos, podrían dividirse estos relatos en dos grandes grupos: los que hablan sobre las relaciones de pareja, y más precisamente sobre el matrimonio, y aquellos que tratan sobre la violencia, aunque con diferentes enfoques y matices.

En el primer grupo se ubica el cuento origen del título del libro, cuya trama se construye mediante acciones paralelas y juguetonas que exaltan el amor leve y sin compromisos en contraste con la relación desgastada de los esposos. El inicio atrapa al lector: una muchacha despierta en la casa del hombre con quien estuvo la noche anterior, pero no recuerda nada. Para colmo, resulta casado. Después de muchos intrínquilos, los dos que eran extraños descubren una mutua complicidad; la química opera como un elemento en discordia que “destila” y produce cambios sorprendidos.

El mismo tema reaparece en “Tres noches, cuatro días”. Relata los avatares de una pareja durante su luna de miel en un crucero por el Caribe. El plan engañoso ofrecido por la agencia de turismo es una metáfora del matrimonio; contrario a sus sueños, los protagonistas quedan atrapados en un remedo de barco bien distinto al que les habían ofrecido. Los hechos parecen dictados por una fatalidad ajena a su voluntad. Para colmo, nada parece unir a la pareja, excepto el absurdo:

Margarita sintió vértigo cuando subió por la escalerilla. Una vez en cubierta, trató de mantenerse alejada de la baranda. Pablo por el contrario parecía feliz mirando las aguas desde la borda. [...] Sobre las sábanas blancas había dos rosas rojas en cruz. A Margarita le encantó el detalle. “Tan lindos”, dijo, como pronunciando un pensamiento. “La cruz del matrimonio”, pensó Pablo (15).

Las mentiras, la incomunicación y el desengaño van llevando a los cónyuges por una ruta que promete una larga e infeliz vida en común. No obstante, persisten en la relación para obedecer los dictados de las convenciones sociales. El erotismo, como un duende juguetón, aparece en un lugar inesperado:

Margarita se durmió; el antídoto contra el mareo le produjo un sueño profundo.

Pablo estrenó sus gafas para espiar las muchachas que jugaban a ser grandes y a mostrar más de lo que nunca

habían mostrado. Una de ellas se retiró el sostén del bikini y giró para broncear su espalda; lo hizo sin prisa para que Pablo pudiera ver sus pechos (16).

Con humor, la crítica pone el dedo en la llaga, una llaga de la que de una u otra forma todos adolecemos, por ello invita a la complicidad y al divertimento. Las descripciones cierran con broche de oro este buen relato: “La música era feliz en el cuerpo de aquella muchacha” (17), “La ciudad encendió sus luces, el día temblaba en lo alto” (19).

Igual sucede en “La decisión de los Bersman”. El lector no sabe si reír o lamentarse mientras presencia la manera como un matrimonio de holandeses de edad madura construye su propia atadura y cierra voluntariamente el nudo con una decisión absurda, adoptar dos niños:

Wilmer era el mayor. En su rostro, la fuerza espectroscópica de los grandes ojos atraía poderosamente. La nitidez de la boca enmarcada por labios turgentes como cascos de níspero, le confería una incipiente voluptuosidad. Tenía una firmeza en sus nalgas, brazos y muslos que asombró a la señora Bersman cuando trató de abrazarlo [...] El otro era un niño retraído de ojos huidizos, rasgos confusos y color indefinido. Un niño ausente, su silencio nada tenía que ver con sus capacidades cognitivas. Aquel hermetismo parecía fundarse, más que en la timidez, en el discernimiento y el cálculo (75).

La tensión nos lleva de su mano a lo largo del relato, mientras observamos comprensivos la manía que tenemos de enredarnos la vida y construir voluntariamente nuestras propias cárceles.

El otro tema, el de la violencia, lo aborda Zuleta con un estilo muy personal. Es como si el autor lograra, en una rara mezcla de ingredientes, aunar ternura y violencia y, al mismo tiempo, evitar el amarillismo. Ternura, porque a pesar de la denuncia, una suerte de comprensión absuelve a los personajes, arrojados al hecho violento por las circunstancias que marcan sus vidas, o por las pasiones que los dominan. Aunque los tópicos son el narcotráfico, la miseria, la desigualdad, la injusticia, el asesinato, estos no mueven a la curiosidad morbosa, ni tienen el afán periodístico de publicar la noticia en boga, ni de ser los más vendidos. Eso se nota. Se nota en la manera de tratar a los personajes y en la delicadeza humana para abordar los asuntos. En “Las monedas perdidas”, por ejemplo, el protagonista viaja en busca de sí mismo a Juanchaco, al norte del puerto de Buenaventura, y se topa con una tragedia humana de la que involuntariamente él ha sido el detonante. Y es tal y tanta, si cabe la hipérbole ante un hecho de esta naturaleza, que su propia desazón pierde importancia.

Los personajes, domeñados por la naturaleza y a merced de las condiciones, producen el infausto desenlace. Forma y contenido se aúnan de manera impecable: en primer lugar, el personaje se llama Marino y esto ya de por sí es una incitación para el lector, porque el protagonista es un escritor que se adentra en la costa Pacífica para encontrar el rumbo que se le ha perdido, y para alcanzar una paz que, paradójicamente, no le brinda el Pacífico. En segundo lugar, la descripción no solo sirve para ambientar, también siembra indicios premonitorios y acentúa la tragedia con un tono poético y lúgubre cuyo ritmo e imágenes tienen mucha fuerza:

Mientras llegaba la lancha, vieron que se aproximaban unos deudos con un fétetro. Trajes negros, blancos y marrones, lágrimas como líneas de mercurio sobre mejilla de pizarra. Cantos sordos, lamentos. Niños corrían entre la tragedia. Sobre el encapotado océano apareció la punta espumosa de una lancha” (52). Finalmente, la desdicha remata con tintes de realismo mágico: “a la madre del muerto le tocó sentarse sobre el cajón donde yacía su hijo” (53). Antes del hecho violento, centro del relato, el narrador nos acerca al protagonista. No olvida que la dimensión de las tragedias se mide en primer lugar adentro de cada ser y que solo asomándonos a su interioridad es posible entenderlas. Esta historia transcurre en solo tres días y deja al lector la tarea de recoger los brillos ilusorios de las monedas a las que remiten el título y el final, para ahondar en este relato cuyos ecos dolorosos quedan resonando.

En ese mismo entorno de la costa Pacífica, y también rodeado de violencia, se desarrolla “Una cometa y Gabriela”. Los personajes, hijos de dos hermanas y de un mismo padre, son criados por ellas con la ayuda de la abuela. Su mundo es idílico, son libres y felices. Así podría sintetizarse la primera parte, si no fuera porque allí el hecho más importante es la fugaz aparición del padre, que alardea de su virilidad por haber “preñado” a ambas madres en la misma semana. Su único gesto con los hijos consiste en llevarlos a elevar una enorme cometa. La sensación que despierta en ellos esta experiencia sirve de enlace para la segunda parte, cuando los niños, ya adolescentes, se enamoran al unísono de Gabriela, una mulata alegre y reidora:

Cuando Óscar la vio ya tenía diecisiete años. Sintió lo mismo que había sentido años atrás, la vez que su papá le entregó la cometa en la baranda de la grúa: una emoción nueva, un viento inasible que lo halaba con fuerza y que sobrevolaba su ser. Cuando Camilo la vio sintió lo mismo y le contó a Óscar. Óscar guardó silencio (86).

El contraste con la vida feliz de estos dos personajes acrecienta el efecto del desenlace. Los hermanos

empiezan a trabajar para un mafioso que se engolosi-  
na con la muchacha; los hechos se suman y producen  
la tragedia. Forma y contenido se aúnan y producen  
sentido: dos protagonistas, dos partes en el relato, dos  
edades —la de la niñez y la de la adolescencia—, dos  
madres; un solo lugar, un solo padre y un antagonista  
capaz de barrer de un tajo la edad feliz para arrojar a  
los muchachos a la desventura y a la vida adulta.

La lista de buenos cuentos podría continuar. Pero  
bastan los anteriores para responder a la pregunta so-  
bre el origen del título y para afirmar, sin lugar a du-  
das, que este sí compendia el sentido del texto, porque  
aquí la escritura funge como una alquitara en donde  
el fuego de las pasiones de los personajes produce, de  
manera inquietante e inolvidable, la gota prístina que  
permite ver la esencia humana a través de algunos ras-  
gos de nuestra paradójica condición. **U**

Emma Lucía Ardila (Colombia)



## Novedades



*Diario de lectura III  
León de Greiff,  
quintaesencia de la  
poesía*  
Luis Fernando Macías  
Hilo de plata Editores  
Medellín, 2015  
168 p.

# ALMA MATER

Universidad de Antioquia

## ALMA MATER

Universidad de Antioquia

ISSN 0013-0352 • Vol. 11, No. 1, 2013 • Medellín, Colombia • 100 páginas



**Antonio Rodríguez,**  
periodista de la  
Emisora Cultural,  
Premio nacional  
de periodismo  
Simón Bolívar



Investigadores de las universidades de Antioquia,  
de Caldas y de la Estatal de Illinois, avanzan en el  
desarrollo de un medicamento contra la leishmaniasis

El manuscrito por  
las humanidades

Competimos con el alma  
en los Juegos Nacionales  
Universitarios



El 3 y 4 de noviembre 49.416 aspirantes presentarán  
el examen de admisión a la Universidad de Antioquia

## 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](mailto:almamater@udea.edu.co)



**EMISORA CULTURAL UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA**  
**SISTEMA DE RADIO EDUCATIVA**  
**ESCÚCHANOS EN:**

**Magdalena Medio 94.3 FM**

**Medellín 1410 AM - 101.9 FM**

**Occidente 90.6 FM**

**Suroeste 100.9 FM**

**Urabá 102.3 FM**

**MÁS DE 80 AÑOS**  
**SIENDO LA VOZ**  
**DE LA UNIVERSIDAD**

**Oriente 103.4 FM**

**Bajo Cauca 96.3 FM**

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



**Emisora Cultural**  
**Universidad de Antioquia**

**101.9 FM - 1.410 AM**

# KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín



## Apreciación y crítica cinematográfica



Más información:  
Teléfono: 204 04 04 ext. 1048  
[kinetoscopio@kinetoscopio.com](mailto:kinetoscopio@kinetoscopio.com)

[www.kinetoscopio.com](http://www.kinetoscopio.com)  
[www.colomboworld.com](http://www.colomboworld.com)

 /Kinetoscioccam  @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



## 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*



## 320

- \* Zuleta y la democracia liberal
- \* La mariposa como fantasma de la oruga
- \* Las voces de Marrakesh
- \* Entrevista: La doble vida de Alejandro Gaviria
- \* Cuentos: "La Cima" y "Entre los rieles"
- \* Cartagena y Mompox: patrimonios de la humanidad
- \* El subhéroe y la ciudad



Número anterior

## 321

- \* Especial Tomás Carrasquilla
- \* Cuento: "La felicidad del triste"
- \* El *Gaspar de la noche* de León de Greiff, un encuentro en el mundo de las entidades colectivas
- \* Entrevista: El Nuevo Mundo de Pablo Montoya
- \* ¿...Y qué fue del patrimonio urbano arquitectónico de Antioquia?
- \* Wim Wenders a los 70

# 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](http://www.udea.edu.co/revistaudea)

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

ISSN 0120-2367

