

r e v i s t a

enero - marzo 2016

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

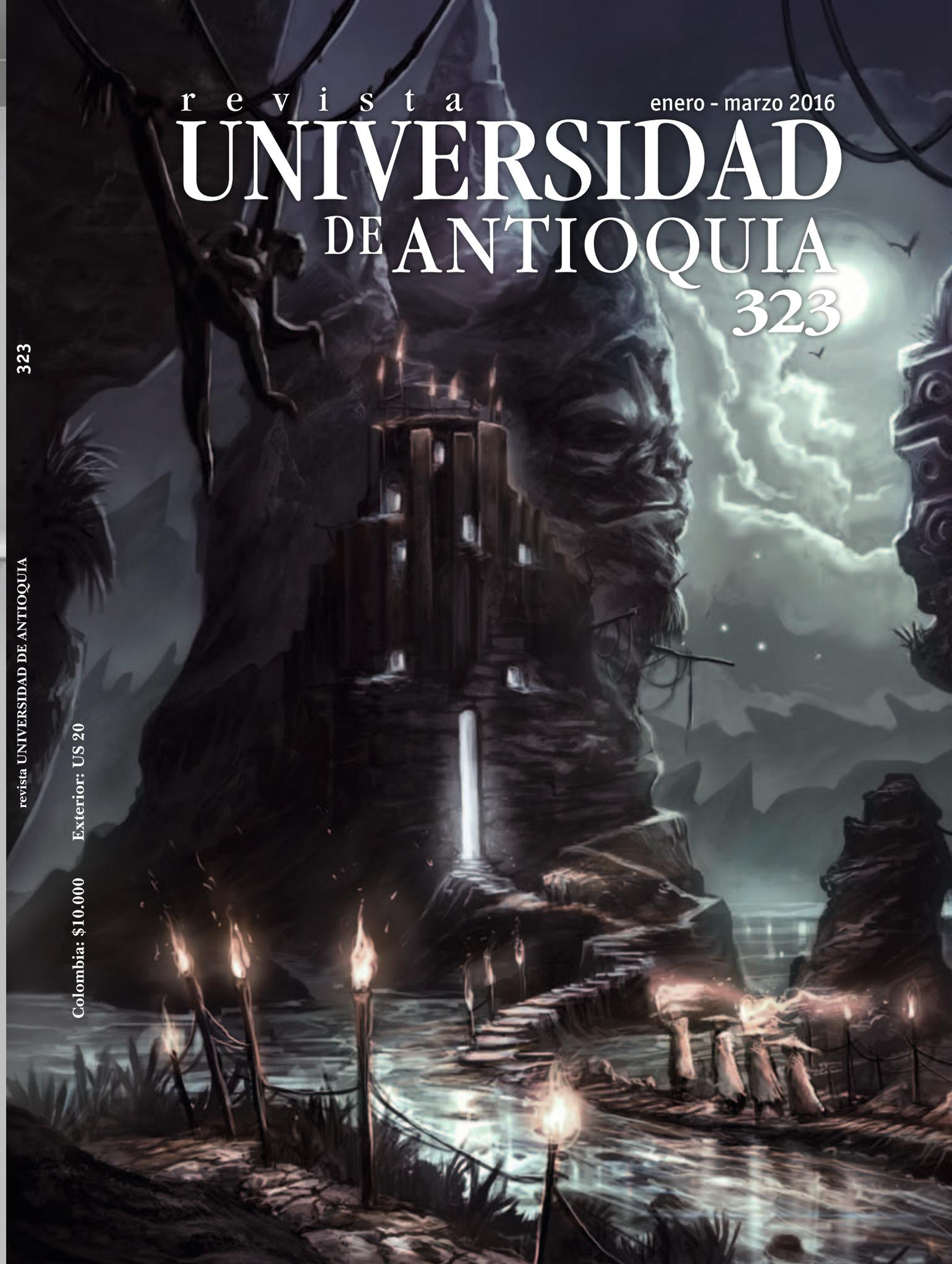
323

323

revista UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Exterior: US 20

Colombia: \$10.000





REVISTA
UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

ISSN: 0120-2367



www.udea.edu.co/revistaudea

 /revistaudea

 @revistaudea

 revistaudea@udea.edu.co



Escanea el código QR
y visita nuestra página web

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, Óscar
Roldán-Alzate.

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: canjeydonacionbiblioteca@udea.edu.co

Licencia del Ministerio de Gobierno

N.º 00238

La *Revista Universidad de Antioquia* no se hace responsable de los conceptos y opiniones emitidos en los artículos, los cuales son responsabilidad exclusiva de los autores.



Juan David Henao
De la serie *Barro-co*
Objetos cerámicos
50x18x18 cm
2015

Contenido 323

ENERO - MARZO 2016



Monkey Island (2016)
Forja Studios

EL PLACER DEL ESCÉPTICO

- 4 La isla de los inmortales 
Alejandro Gaviria
- 6 La ciencia maltratada
Jaime Restrepo Cuartas
- 9 Narrativas útiles
Andrés García Londoño
- 11 Litio
Ignacio Piedrahíta



EN PREDIOS DE LA QUIMERA

- 14 **PESSOA**
Y SUS HABITANTES LITERARIOS
Texto y traducciones de Juan Fernando Merino
- 16 Los múltiples habitantes literarios
de Fernando Pessoa
- 20 Álvaro de Campos
Alberto Caeiro
Bernardo Soares
Ricardo Reis
Alexander Search
De la serie "Tres canciones muertas"
El secreto de Roma
- 30 **Cuento**
El aplazador





Entrevista

34

Martha Nussbaum:
la filosofía, un lugar de encuentro
del arte, la educación y la ira
(o las emociones)
Pablo Patiño Grajales

Ensayos

41

Jaime Jaramillo Uribe (1917-2015)
Del relato patriótico a la historia como profesión
Ana Catalina Reyes Cárdenas

51

La elocuencia y la mudez
La línea paradójica de Saul Steinberg
Efrén Giraldo

56

La energía en la historia de la guerra
Antigüedad y Alto Medioevo
Carlos Eduardo Sierra C.

64

Cien años del espacio-tiempo curvo
Alonso Sepúlveda S.

67

Fotocopias de lo posible
Juan Cárdenas



FRAGMENTOS A SU IMÁN

Cuento

73

La colección invisible
Stefan Zweig - Traducción de Julia Escobar

El papel del doble

83

Cuarteto para Elena
Lina María Aguirre Jaramillo

87

La última escala del Tramp Steamer
Una reescritura moderna de la tragedia griega
Juan Carlos Jiménez Tobón

91

El joven García Márquez
Luis Fernando Afanador

94

Lisboa a trazos
Paloma Pérez Sastre

98

Novela de ajedrez
Julia Escobar Villegas

101

Una respuesta abre otras preguntas
Álvaro Vélez

103

La lupa y el telescopio
Ángel Castaño Guzmán

106

Rolling Stones. Es solo sabiduría
(pero te gusta)
Santiago Andrés Gómez

Arquitectura

111

La Ciudadela: la ciudad de los libros
Arquitectura y libros en Ciudad de México
Luis Fernando González Escobar



EL SOMBRERO DE BEUYS

Plástica

119

Juan David Henao. La risa del centauro
Sol Astrid Giraldo E.

125

Edwin Monsalve. Imposibilidad del paisaje
Óscar Roldán-Alzate



LA MIRADA DE ULISES

Cine

130

Hitchcock/Truffaut. El libro y la película
Juan Carlos González A.



RESEÑAS

136

Dos palabras como dos mundos
Luis Germán Sierra J.

138

Aprendiz de cronista
Mateo Navia Hoyos

140

Poesía joven y muerte en Colombia
Fredy Yezzed

LA ISLA DE LOS INMORTALES

EN UNO DE SUS TANTOS viajes por tierras remotas, el capitán Lemuel Gulliver visitó por algunos días la pequeña isla oriental de Luggnagg, no muy lejos del actual Japón, el país más longevo del planeta. Un buen día, al poco tiempo de su llegada, el viajero tuvo noticia, por medio de su intérprete, de la existencia de los Struldbrugs, la “gente inmortal”.

La tecnología y los incentivos perversos (a gastar y gastar sin contemplación del sufrimiento humano) han convertido la prolongación de la vida en un objetivo preponderante, casi obsesivo. Con consecuencias desastrosas.

Los Struldbrugs, en palabras del intérprete, nacen con una mancha roja en la frente que con el pasar de los años va creciendo y cambiando de colores (ominosamente): de roja pasa primero a verde, después a azul y finalmente a negro carbón (como la vida). En todo el reino, según los cálculos aproximados del intérprete, habitan poco más de mil Struldbrugs. Hombres y mujeres, niños y niñas. Habitantes de la metrópoli y de la periferia.

Inicialmente, Gulliver reaccionó con alegría ante la noticia de los hombres inmortales. “Feliz la Nación donde cada niño tiene la



ALEJANDRO GAVIRIA

oportunidad de ser inmortal. Feliz la sociedad que se nutre de tantos ejemplos vivos de virtud y sabiduría. Pero felices sobre todo los Struldbrugs, quienes no tienen que padecer la calamidad universal de la raza humana y cuentan con sus mentes libres, despejadas, sin el peso y la depresión del espíritu que trae consigo el temor a la muerte”.

Pasado el entusiasmo, Gulliver hizo lo que todo viajero debe hacer: ponerse en el lugar del otro, hacer un ejercicio de empatía especulativa, esto es, pensar en los beneficios y los costos de nacer, envejecer y vivir eternamente. Primero, dijo, se dedicaría a construir una fortuna con paciencia y dedicación. Luego a expandir sus conocimientos, al estudio minucioso de las artes y las ciencias. Y finalmente al seguimiento de la conducta de príncipes y ministros de Estado, a la observación diligente de los administradores públicos. Me convertiré, concluyó, en un tesoro de riqueza, conocimiento y sabiduría, en el oráculo vivo (sobra decirlo) de la Nación.

Además seré testigo de la historia, de las civilizaciones que emergen con modestia, crecen con orgullo y caen con estruendo. “Podré apreciar el descubrimiento de la *Longitud*, del *Movimiento perpetuo* y la *Medicina universal* y muchos otros grandes inventos llevados hasta el límite de la perfección”.

Sus interlocutores escucharon el discurso de Gulliver sobre la felicidad y las ventajas de la inmortalidad con una suerte de sonrisa contenida, con la mueca que acompaña usualmente

la condescendencia ante la ingenuidad o la ignorancia. Algunos incluso explotaron en una risa burlona, casi desafiante. El intérprete pidió la palabra con el propósito explícito de hacer algunas precisiones. La perpetuidad de la salud, el vigor y la juventud, señaló, es una ilusión extravagante. La inmortalidad no es otra cosa, entonces, que la perpetuación de la vejez. Los Struldrugs padecen no solo las indignidades de la vejez, sino también la tristeza adicional que viene con la certeza de un sufrimiento eterno. Pierden los dientes, el cabello, el apetito y el lenguaje. Son crisálidas eternas (una contradicción en los términos).

Al final de la conversación, el soberano de la isla de Luggnagg le hizo una pequeña recomendación a Gulliver: “Sería conveniente enviar dos o tres Struldrugs a su país para combatir el miedo a la muerte”. Al final concluyeron, utilitariamente, que el transporte saldría muy costoso. Pero, en retrospectiva, podemos decir con certeza plena que el viaje habría sido conveniente, provechoso: la perpetuación de la vejez parece ser una aspiración de este mundo, al menos de esta época.

La medicina moderna ha medicalizado la vejez y la muerte. Aspira a prolongar la vida infinitamente, a transformarnos, muchas veces en contra de nuestra voluntad, en Struldrugs. La tecnología y los incentivos perversos (a gastar y gastar sin contemplación del sufrimiento humano) han convertido la prolongación de la vida en un objetivo preponderante, casi obsesivo. Con consecuencias desastrosas. En palabras de Stanley Prusiner, ganador del Premio Nobel de Medicina, “estamos creando en efecto un mundo de personas dementes, congeladas”. “Hardware sin software”, como escribió hace un tiempo el novelista Fernando Vallejo.

La religión judeocristiana, a pesar de sus promesas de otra vida, no nos ha preparado para la muerte. Y la medicina moderna ha caído en cuenta, conoce bien y aprovecha mejor nuestro lado flaco. El ejemplo de los Struldrugs parece hoy más urgente que nunca. ■

[Ir a contenido >>](#)

[Ir a contenido](#)

delaurbe

Periodismo universitario para la ciudad

Facultad de Comunicaciones
Universidad de Antioquia

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

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

LA CIENCIA MALTRATADA



JAIME RESTREPO CUARTAS

MIENTRAS LA ORGANIZACIÓN PARA LA Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), que agrupa a 34 países desarrollados, y de la cual Colombia quiere hacer parte desde el año 2010 porque desea estar en el grupo de los grandes, hace un diagnóstico de la precaria situación científica del país por sus bajos indicadores en temas de ciencia, tecnología e innovación (CTI), el gobierno tomó en el año 2012 la decisión de reducir para ese año y los años subsiguientes el presupuesto del Departamento Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (Colciencias), la entidad que diseña las políticas y ayuda en la financiación y la ejecución de los proyectos de investigación. ¿A qué se debe esa actitud al parecer contradictoria? Se podría decir, con poca posibilidad de equivocación, que aun en las esferas gubernamentales de Colombia no se entiende la importancia de la ciencia, la tecnología y la innovación para el desarrollo social y económico de la nación.

Se pensaba que íbamos bien a mediados del año 2010, cuando, en la posesión del actual presidente, él propuso de pronto, sin mucho debate o sin la participación de quienes luego serían sus principales colaboradores, que un 10% del sistema general de regalías de la nación sería para fortalecer la ciencia y la tecnología. Así consta en el discurso de

aquel entonces que, como fue tan público, no creo que haya sido modificado posteriormente. Lo cierto es que poco a poco la propuesta se fue alterando, primero cuando en la Reforma Constitucional 05 de 2011, que modificaba el sistema general de regalías, se intentó en el Congreso disminuir esta cifra de manera sustancial, y luego cuando en la Ley reglamentaria 1530 de 2012 se varió la posición del presidente, se hablaba de la utilización de esos recursos específicamente para la llamada “locomotora de la innovación” y se les daba a los gobernadores, y no a Colciencias, un papel importante en su manejo, al dejar en manos de las Secretarías Departamentales de Planeación la decisión de evaluar si los proyectos llenaban o no los requisitos, por lo que hoy en día son ellas las que los controlan.

Desde hace más de veinte años, cuando la denominada “misión de sabios”, en su análisis y posterior documento “Colombia al filo de la oportunidad”, propuso entre muchas otras cosas que se incrementara el presupuesto para la ciencia y la tecnología hasta llegar al 1% del PIB en el año 2000, todos los que hemos tenido que ver con temas de investigación adoptamos este punto de vista como propio y hemos continuado defendiendo el criterio de que Colombia debería preocuparse en serio por el fortalecimiento científico, si de veras quiere mejorar la productividad y la competitividad, y construir el desarrollo social y económico del país, como se propuso en la Ley 1286 de 2009. En esa comisión estuvieron, recordemos, científicos de

tanta significación como Rodolfo Llinás, Manuel Elkin Patarroyo y Ángela Restrepo, y personajes de tanta importancia como Gabriel García Márquez o Carlos Eduardo Vasco. Pero, total, tampoco los tuvieron en cuenta.

El panorama hoy es casi desolador. El presupuesto de Investigación y Desarrollo (I+D) apenas si llega al 0,2% del PIB, y las Actividades de Ciencia y Tecnología (ACTI) al 0,4% del PIB, mientras el promedio en América Latina es de 0,74 y 1,15% respectivamente, y en los países de la OCDE, donde queremos estar, es de 2,3% en I+D, así como en Corea del Sur, para citar un ejemplo, es de 4,1% en I+D. El presupuesto de Colciencias decreció desde el 2012, de 420.000 millones de pesos ejecutados durante ese año, a 315.000 millones en el 2015; el envío de candidatos para formación doctoral disminuyó en los años 2013 y 2014, mientras en el 2012 las cifras fueron históricamente las mayores; las convocatorias de investigación se han reducido al mínimo; el convenio con el SENA, haciendo uso de la Ley 344 de 1996, no se aplica desde el 2013; los recursos del Fondo de Inversión Social (FIS), creado por la Ley 716 de 2001, de juegos de suerte y azar, se limitan cada vez más; al Fondo Francisco José de Caldas, creado por la Ley 1286 de 2009, el Ministerio de Hacienda no lo deja desempeñar el papel que le corresponde; en los recursos de regalías para CTI, los gobiernos departamentales tienen mucha injerencia y Colciencias no cumple el papel protagónico que debería tener.

Para destacar algunos ejemplos, en Colombia, en el 2012, año en el que hubo el mayor número de candidatos a ser PhD, se graduaron 6,6 de ellos por cada millón de habitantes, mientras en México lo hicieron 43,7; en Brasil 70,6; en los países de la OCDE un promedio de 137 y en las naciones que llevan la delantera en el mundo,

como Suiza y Finlandia, 380 por cada millón de habitantes. Si Colombia quisiera recuperar el déficit que tiene con respecto a América Latina, en 10 años tendría que formar anualmente unos 3.200 doctores y necesitaría 5,2 billones de pesos. Pero lo grave de estos futuros investigadores es que, al llegar al país, la oferta se ubica en especial en las universidades que tienen bajos salarios y se invierten apenas US\$88.000 por año por investigador, cuando en Chile la cifra de inversión es de 190.000, en Brasil 165.000 y en México 114.000; luego, las posibilidades de investigar con calidad y tener productos como patentes o publicaciones en las mejores revistas del mundo, se reducen de manera significativa.

La formación de capital humano del más alto nivel no puede lograrse a expensas del 60% del reducido presupuesto de Colciencias o del apoyo de entidades como Colfuturo.

Todo ello se refleja en la economía del país. Fedesarrollo, por ejemplo, en un estudio realizado en el año 2014 para Colciencias, encontró que las becas doctorales le han representado al país un retorno positivo del 6,78%. Según la Asociación Nacional de Instituciones Financieras (ANIF), en el año 2012 el país continuaba en un proceso de desindustrialización, pues antes este sector contribuía con un 24% del PIB nacional y la tendencia ha ido disminuyendo hasta llegar al 12%; el 55% del empleo actual es informal y la inversión extranjera se concentra, en lo fundamental, en materias primas como el petróleo y la minería. Colombia ocupa lugares muy secundarios en el Índice Global de Innovación (la posición 60 entre 142 países en el 2013 y la 67 entre 141 países en el

2015); además, su competitividad está en el puesto 60 entre 141 países. En el llamado Índice de Complejidad Económica se encuentra en el puesto 53 entre 124 países. El 89,8% de las empresas no usa tecnologías nuevas y el 95% tiene tecnologías obsoletas; además, su sistema gerencial para las pymes es de bajo nivel, según la OCDE. En general, en el sector empresarial existe poco personal calificado, mucha informalidad, escaso uso de la propiedad intelectual, reducido número de productos (entre ellos las patentes), baja cooperación con las universidades en temas de transferencia tecnológica de resultados de investigación y poco interés de los empresarios en aplicar recursos frescos.

Las empresas colombianas no pueden seguir dependiendo para su competitividad de la compra de tecnología en los países avanzados; el país no puede continuar vendiendo sus materias primas sin darles valor agregado por medio de la investigación y la innovación; la situación social requiere de la aplicación de modelos que combatan la inequidad y la desigualdad social. La formación de capital humano del más alto nivel no puede lograrse a expensas del 60% del reducido presupuesto de Colciencias o del apoyo de entidades como Colfuturo. El borrador actual del Conpes sobre ciencia, tecnología e innovación, seguramente hecho con una buena dosis de funcionarios de Colciencias, está plagado de buenas intenciones, como llevar la inversión en I+D al 1% y las ACTI al 2% en el año 2032 (32 años después del propósito de la misión de sabios), con un 60% de participación del sector privado, aumentar el número de doctores por año y ubicar la mayoría en el sector empresarial, fortalecer los doctorados nacionales, mejorar la institucionalidad haciendo eficiente el sistema y poniendo al Fondo Francisco José de Caldas a cumplir un papel determinante. Tarde, demasiado tarde, pero como dice el refrán: “Es mejor tarde que nunca”. ■

Referencias

- Colombia al filo de la oportunidad (1991). Misión de ciencia, educación y desarrollo. Eduardo Aldana, Luis F. Chaparro, Gabriel García Márquez, Rodrigo Gutiérrez, Rodolfo Llinás, Marco Palacio, Manuel E. Patarroyo, Eduardo Posada, Ángela Restrepo, Carlos E. Vasco. Bogotá.
- Consejo Nacional de Política Económica y Social, CONPES de CTI (2015). DNP, Colciencias, Ministerios. Política Nacional de CTI. Borrador para la discusión. Bogotá.
- Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias (2015). El estado de la ciencia en Colombia. Bogotá.
- Dirección Nacional de Planeación, DNP (2015). Bases del Plan Nacional de Desarrollo “Todos por un nuevo país”. Bogotá.
- Observatorio Nacional de Ciencia y Tecnología, OCYT (2015). Determinantes de la innovación y la productividad en la industria manufacturera colombiana. Bogotá.
- OCYT (2015). Indicadores de ciencia y tecnología. Informe anual. Bogotá.
- Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico, OCDE (2014). Review of innovation from Colombia. París.
- Universidad de Antioquia y Vicerrectoría de Investigación (2015). Propuesta: Ideas generales para proponer un proyecto de Ley que garantice en el posconflicto el desarrollo del país basado en una economía del conocimiento. Medellín.

Novedades



*Agenda Cultural
Alma Mater*
Selección 1995-2015
Extensión Cultural
UdeA
Medellín -
Colombia, 2015
198 p.



Poesía
José Manuel Arango
Instituto Caro y
Cuervo
Bogotá - Colombia,
2015
372 p.

NARRATIVAS ÚTILES

AL MIRAR NUESTRA ÉPOCA HARÍA que confesarse que las utopías no han muerto. Varias gozan de muy buena salud, y dos de ellas en particular prosperan a pasos agigantados. Quizá la más obvia sea la utopía tecnológica, que marcha a toda máquina a pesar de que creer que la tecnología puede ser la herramienta fundamental para solucionar nuestros problemas sea poco más que un acto de fe, pues no hay avance tecnológico que no haya traído a su vez nuevos desafíos (desde las vacunas, a la revolución verde a las nuevas formas de energía). Otra utopía favorecida por la época es la del mercado, que considera que los seres humanos son ante todo consumidores que ejercen sus decisiones con sus billeteras... o con sus votos, pues en ella deja de existir una distinción verdadera entre lo económico y lo político.

En ese conflicto entre los saberes “inútiles” y los saberes “productivos”, la literatura no puede salir bien librada. No porque no pueda producir ocasionalmente riqueza [...] sino porque la riqueza y el aumento de la producción no son su centro, sino su excepción.

Si se tiene en cuenta que hoy esas utopías tienen en común el partir de lo concreto, de aquello que aumenta las capacidades de producción y el enriquecimiento material, y que tras ellas hay ideologías que buscan imponerse en todo el planeta a través de la “globalización” (un concepto tan cuestionable en su nebulosidad como de uso masivo), no resulta extraño que vivamos en un tiempo en el que todo lo que no se centre en producir



ANDRÉS GARCÍA LONDOÑO

riqueza económica pueda considerarse sospechoso de ser “inútil”. Y como tal sea tratado.

En ese conflicto entre los saberes “inútiles” y los saberes “productivos”, la literatura no puede salir bien librada. No porque no pueda producir ocasionalmente riqueza (después de todo, J. K. Rowling, entre otros ejemplos posibles, es una de las mujeres más ricas del Reino Unido gracias a lo bien que le fue a su personaje Harry Potter en el cine), sino porque la riqueza y el aumento de la producción no son su centro, sino su excepción. Aunque sea fácil olvidar el pasado en medio del espejismo de los medios masivos, donde la importancia que se le asigna a un autor suele ser directamente proporcional a sus ventas, lo cierto es que la idea de que un escritor puede vivir de escribir es una ocurrencia relativamente reciente, y sigue siendo la realidad de apenas una minoría de autores, que no forzosamente serán los que tendrán mayor influencia en el futuro.

Pero la gran paradoja de la supuesta inutilidad de la literatura es que podría afirmarse exactamente lo opuesto, y decir que hoy la necesitamos más que nunca, al considerar la magnitud de los desafíos que enfrentamos y que lo que suele existir en el centro de las decisiones humanas es simplemente una historia, una narrativa. Hemos cambiado poco desde que nuestros ancestros se reunían en cuevas a contarse los sucesos del día. No solo tomamos cada decisión de nuestras vidas esperando que nuestra “historia de vida” continúe en un sentido o en otro, sino que nuestras sociedades mismas se mueven con base en narrativas, contadas por los medios y por nuestros líderes, además

de aquellas que aprendemos en la escuela. De hecho, para lo que se conoce como “psicología narrativa”, una parte vital de nuestra personalidad se construye a partir de la integración de nuestras experiencias en historias que vamos creando sobre nosotros mismos y el mundo, para darnos y darle un sentido, y sobre las cuales tomamos decisiones futuras. Por su parte, en las ciencias sociales, investigadores como Jaber F. Gubrium y James A. Holstein han destacado la forma en que tendemos a integrar las “pequeñas historias”, los sucesos de cada día, en las múltiples capas de “grandes historias” institucionales para así poder construirnos como seres sociales.

Si uno lleva argumentos de esta naturaleza hasta las últimas consecuencias, casi todo es un cuento. No tomamos de forma lógica muchas de nuestras decisiones, quizá ni siquiera la mayoría, sino de acuerdo con lo que juzgamos más coherente con las historias propias y ajenas que conocemos, así como aquellas que imaginamos para nuestro futuro. Lo que nos vuelve propensos al autoengaño, pues podemos negarnos a ver aquello que está ante nuestros ojos si no podemos integrarlo fácilmente en una narrativa elegida o ya conocida. Y al asignarle a otros seres humanos el valor de personajes para poder entenderlos, esto también puede llevarnos a no ver aquellas características reales que no se ajustan al personaje que construimos mentalmente, lo que al final solo puede conducirnos a sorprendernos, no siempre positivamente, aunque la verdad sea que cuando esa persona muestra su “otra cara” no esté haciendo nada distinto a ser ella misma en lugar de limitarse a actuar como el personaje que construimos en nuestra mente para poder comprenderla. Y lo que resulta cierto en la vida íntima se repite en la vida social. Las grandes historias comunes se pueden sostener solo si se simplifican y se dejan de lado muchos datos. “Cuentos” frecuentes que han costado muchos muertos, como el de que “vivimos en democracia, donde el pueblo gobierna” o que “la revolución busca la igualdad de todos los seres humanos”, no resisten un análisis desde los datos, pues no hay gobierno humano donde no sea una pequeña elite la que tome la mayoría de las decisiones y goce de los mayores privilegios, aunque haya diferencias en cómo se

puede llegar a hacer parte de ella, así como en los límites de su poder y sus obligaciones. ¿Pero entonces por qué creemos en esos “cuentos”, por qué estamos dispuestos a morir por algo tan abstracto como “la patria”? La respuesta, desde el escepticismo narrativo, es que no es por la patria que aceptamos morir, sino por la narrativa de esa patria donde hemos integrado nuestras propias historias como individuos. No en vano, la reescritura de la historia nacional, en la que se destacan ciertos datos y se ocultan otros, se hace tan común en épocas de conflicto.

Pero si nuestra tendencia es a tratar de simplificar el mundo entendiéndolo —y entendiéndonos— como narrativa, ¿la literatura no sería precisamente lo más útil del mundo, ya que nos permite acostumbrarnos a historias más complejas, capaces incluso de integrar lo contradictorio? En ese sentido, una de las paradojas de la contemporaneidad es que habitamos en un mundo cada vez más complejo, pero las narrativas dominantes tienden a simplificarse, a repetir una y otra vez los mismos postulados reduccionistas que dividen al mundo sin tomar en cuenta los grises. Hasta qué punto eso es reflejo de una mentalidad de mercado que le asigna más relevancia a todo lo que pueda consumirse masivamente, y hasta qué punto eso responde a las observaciones de pensadores como Foucault o Deleuze sobre cómo los mecanismos de control social se han perfeccionado tanto que ya ni siquiera nos damos cuenta de que estamos siendo controlados, es un asunto a discutir. Lo que sí parece innegable es que si le damos algún valor a palabras como “libertad” o “verdad” aunque sean inalcanzables como absolutos, la literatura sí tiene una utilidad. Solo acostumbrándonos a historias que nos permitan entrar imaginariamente en otros seres (ese punto de vista subjetivo que tanto le cuesta a los medios audiovisuales, pero que tan natural resulta para la literatura) podremos crear narrativas propias y nuevas utopías que, antes que reducir tanto al mundo que a este no le quede más remedio que estallarnos en la cara, nos vuelvan hambrientos de recibir al cosmos sin evitar sus grises, concedores de que siempre habrá algo que se nos escape de su maravillosa complejidad. ■

LITIO

EL ESCRITOR NORTEAMERICANO H. L. Mencken era un convencido de las bondades que se obtendrían de administrar una moderada dosis de alcohol a todos los individuos de la raza humana. Sostenía que un hombre achispado es más tolerante y benévolo que uno en sano juicio, y que, si bien podía ser un poco tonto en sus decisiones, nunca llegaría a los niveles de crueldad de que es capaz el abstemio. Aseguraba que quienes le habían dado a la humanidad cosas fascinantes y bellas eran personas que sabían cambiar, a cierta hora del día, el agua del pozo por una más completa que despertara en ellos la gracia y la inspiración.

Mencken era consciente de que la ingesta del alcohol de manera masiva, diluyéndolo en el agua del acueducto público, por ejem-

El litio es algo así como un burócrata negligente que, sin interrumpir del todo la comunicación neuronal, le pone trabas que la limitan.

pló, podría acarrear problemas de dosis pobres o excesivas, según el caso. De manera que proponía concretamente impregnar el aire con vahos alcohólicos, con el fin de asegurar una inhalación prolongada sin llegar a la borrachera. De esta manera la gente ingeniosa, aunque quizá redujera su eficiencia a la mitad, aumentaría por diez su genialidad. Y, aun cuando el ciclo vital se podría ver mermado en un cierto número de años, la calidad



IGNACIO PIEDRAHÍTA

de los deleites que se obtendrían a cambio superarían en mucho esa pérdida de cantidad.

Cien años después de los simpáticos procedimientos propuestos por el que llamaron en su momento “el sabio de Baltimore”, una siquiátrica coterránea suya se ha preguntado hace poco en una columna en el *New York Times* si todos los seres humanos deberíamos tomar un poco de litio en solución, dados sus beneficios. La doctora Fels plantea la cuestión con base en estudios recientes que dicen que en ciertas poblaciones en cuyo acueducto hay disueltas pequeñas dosis de litio, los individuos se muestran más comprensivos con sus vecinos y menos dispuestos a las actuaciones violentas en general.

El primer estudio que llamó la atención sobre el efecto masivo de litio en pequeñas cantidades se llevó a cabo en 1990, en veintisiete condados del estado de Texas, donde el agua contenía trazas de este elemento químico de manera natural. Al comparar la proporción de suicidios, violaciones y homicidios de estos lugares con otros donde el litio disuelto en el agua pública era insignificante o nulo, se dieron cuenta de que, a más litio, menos violencia. En el 2010 se hicieron estudios en Japón y luego en Grecia y Austria, y los resultados apuntaron en la misma dirección: beber de manera prolongada agua con litio en solución terminaba por mejorarles el genio a pueblos enteros, e incluso trataba sus enfermedades cerebrales.

El litio, al igual que el sodio, participa en la transmisión de información entre las neuronas

del cerebro, con la diferencia de ser un poco menos eficiente. El litio es algo así como un burócrata negligente que, sin interrumpir del todo la comunicación neuronal, le pone trabas que la limitan. Indeseable en apariencia, la pachorra con que trabaja este elemento químico sirve para bajarles las revoluciones a los pacientes bipolares en fase de manía. Como medicación siquiátrica, el litio tiene también sus contras: problemas renales, agitación, temblor en las manos, etc. Pero como un ingrediente más del agua en apenas milésimas partes, ingerido a lo largo de los años, el litio parece tener un efecto leve, apenas suficiente para que las personas descarten la urgencia de acabar consigo mismas y con sus semejantes.

Según la doctora Fels, los resultados de los estudios son todavía recibidos con cierto recelo tanto por las farmacéuticas como por los pacientes. En el caso de estos últimos está el estigma que una mala prescripción de las sales de litio en décadas pasadas creó sobre la sustancia. Si bien en el siglo XIX ciertos balnearios eran apreciados por sus aguas con litio para tratamientos del ánimo, y a mediados del XX algunas cervezas y hasta la gaseosa 7 Up lo tenían, recetas de dosis excesivas en los años cuarenta crearon un mal precedente. Los efectos secundarios, sumados a la relación del solo término químico con graves enfermedades mentales, han hecho que los que van en busca de ayuda siquiátrica reciban con más tranquilidad una droga con nombre desconocido que el ya trillado litio, pues el litio es el litio y no hay forma de llamarlo de otra manera.

Y, por eso mismo, por la simpleza de la sustancia, es que les llama poco la atención a las farmacéuticas. El litio es un elemento químico que se presenta en la naturaleza en forma de carbonatos que solo es cuestión de recoger con pala de uno de los grandes salares de los Andes bolivianos, chilenos o argentinos. Los salares son lagos desecados en los últimos miles de años, gracias al calentamiento natural de la Tierra después de la última glaciación. Esas antiguas masas de agua contenidas en las montañas andinas se han ido evaporando lentamente y han ido dejando costras de las diferentes sales que normalmente se

encuentran disueltas en el agua, entre ellas las de litio. Solamente el salar de Uyuni en Bolivia contiene el ochenta por ciento de las reservas mundiales, y hay para todos. Además, está por definirse en Afganistán un yacimiento de iguales o mayores dimensiones. El litio es y será, pues, barato y abundante.

La razón de que el agua del mar, de los lagos e incluso de los ríos tenga sales disueltas, es que cuando el líquido permea las rocas del subsuelo toma de ellas algunos elementos. De ahí que haya aguas duras, gruesas, salobres, etc., y que algunas de ellas, al pasar por rocas con minerales de litio, queden impregnadas del mismo. De esta manera, algunas aguas subterráneas potables contienen litio en pequeñísimas partes, que es el caso de los lugares donde se han llevado a cabo los estudios que menciona la doctora Fels. ¿Qué hacer entonces con este misterioso recurso inorgánico, una simple sal que se empeña en hacer un elogio de la lentitud cuando penetra en las circunvoluciones del cerebro humano? En su escrito, la siquiátrica se hace la pregunta desde una perspectiva más audaz: “¿Debemos todos tomar un poco de litio?”.

En lo que se refiere a esta comarca desde la cual escribo, la propuesta de Fels resulta como mínimo más viable que la de Mencken. Puesto que embriagar levemente a toda la población del Valle de Aburrá es francamente imposible, dada no solo la proclividad al exceso de la ingesta alcohólica sino a los ya de por sí intolerables anisados locales, un poco de litio disuelto en el agua promete solución a muchos de nuestros problemas. Una dosis de esta sal embotadora en la sobreexcitada cabeza de la mayoría de los que aquí vivimos podría hacer maravillas. Basta imaginar lo que ocurriría si alguien pensara dos veces antes de apretar un gatillo, o dudara en el instante previo al ágil raponazo, por no hacer una lista completa de la proclividad a tantos actos de “viveza” que nos caracterizan, cuyo éxito depende precisamente de la prontitud con que se realicen. Nuestro acueducto municipal debería tomar en serio esta propuesta y mandar a hacer estudios para ponerla en práctica lo más pronto posible, pues no me cabe duda de que un poco de litio, administrado a diestra y siniestra, no nos haría nada mal. ■



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

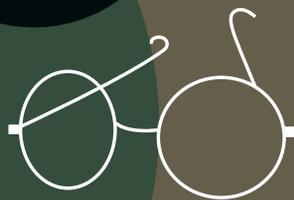
<http://emisora.udea.edu.co> -  /EmisoraCulturalUdea -  @emisoraudea

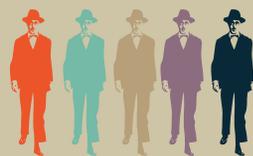


Emisora Cultural
Universidad de Antioquia

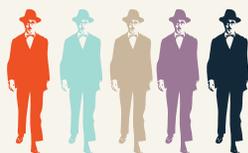
101.9 FM - 1.410 AM

TEXTO Y TRADUCCIONES DE
JUAN FERNANDO MERINO





y sus
habitantes
literarios



Los múltiples habitantes literarios de *Fernando Pessoa*

JUAN FERNANDO
MERINO

El poeta y prosista de nacionalidad inglesa Alexander Search vio la luz en Lisboa en junio de 1888, y según reza su epitafio murió a los veintipocos años en su ciudad natal, desengañado por completo de todo lo humano y lo divino y sin la menor fe “en el Estado o en la Iglesia, ni en Dios, la mujer, el hombre o el amor, ni en la tierra en lo bajo o el cielo en lo alto...”.

A lo largo de su breve existencia, Search —uno de los numerosos autores que parecían multiplicarse al interior de la mente de Fernando Pessoa— alcanzó a escribir docenas de obras, que incluyen, entre muchos otros, los libros de poemas *Delirio* y *Agonía*, el estudio “Filosofía del Racionalismo”, las reflexiones que constituyen “Los desórdenes mentales de Jesús” y el relato fantástico “Una cena muy original”. A esto hay que agregar los prólogos que escribió para las obras de su hermano Charles James Search, un eximio lingüista y traductor que vertió al inglés las obras de numerosos prosistas y poetas portugueses, así como poemas de autores españoles.

“Fue en 1908 cuando la figura de Alexander Search fue descrita en una ficha bio-bibliográfica, en un cuaderno llamado *El libro de la transformación*, o *Libro de tareas*, donde Pessoa le atribuye a Search cinco obras”, anota la editora y traductora colombiana Natalia Jerez Quintero en el posfacio del volumen antológico *Alexander Search, autor ficcional de Fernando Pessoa*.

En ese libro quedaron fijados el lugar y la fecha de su nacimiento, que, significativamente, coinciden con los de Fernando Pessoa: Lisboa, 13 de junio de 1888, hecho que revela el estrecho vínculo que existe entre Pessoa y Search. Esta cercanía es notable en textos como “Dispersando la noche”, dado que ese texto parece un escrito autobiográfico de Pessoa —y en alguna medida lo es, pues se trata de una confesión íntima que incluye un plan de trabajos que eran los del joven Pessoa— pero la firma de Search surge al final, como si Fernando, en una página de diario, hubiera querido ocultarse bajo Alexander.

Alexander, un autor fecundo y muy ecléctico que empezó a enviar “mensajes” al joven Fernando Pessoa desde que este tenía 11 años, y que escribió fundamentalmente en inglés, aunque también se encuentran de él obras en francés y en portugués, y Charles James, quien a pesar del dominio del idioma y su gran altura poética jamás se animó a publicar textos propios, son solo dos de los múltiples habitantes literarios, por así llamarlos, del escritor lisboeta Fernando Pessoa (13 de junio de 1888-30 de noviembre de 1935), considerado el más grande poeta en lengua portuguesa de todos los tiempos después de, o junto con, Luís de Camões, el gran escritor del siglo XVI, autor de la epopeya en verso *Os Lusíadas*.

Estos “habitantes literarios” de Fernando Pessoa son mucho, muchísimo más que seudónimos, *noms de plume* o alias literarios. Y es que muchos de estos “heterónimos”, como los denominaba el genial escritor portugués, tienen cada uno su propia voz, su estilo y su técnica de escritura bien diferenciada, y poseen una biografía individual compleja, así como influencias literarias y políticas bien distintas, por lo que cada cual cuenta con una existencia y una realidad propias.

Los más de cien nombres utilizados en sus textos literarios por Pessoa han sido estudiados y meticulosamente clasificados por el profesor e investigador colombiano Jerónimo Pizarro, uno de los especialistas más reconocidos de la obra de Pessoa en todo el mundo y una de las personas que mejor conoce los manuscritos del escritor portugués. El libro *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*, una colaboración entre el profesor Pizarro y el lingüista Patricio Ferrari, publicado en el 2013 y recientemente traducido al español, resulta una fuente invaluable para acercarse al universo de los heterónimos o autores paralelos de Fernando Pessoa. “Alexander Search, el autor número 72 de la antología, puede presentarse como ejemplo de la complejidad del fenómeno de la heteronimia”, afirman los autores.

Empecemos por el hecho de que no solo Alexander, sino también su familia, están registrados en el archivo de Pessoa. Puede encontrarse en él a Charles James Search, John C. Search, Anthony Search, Catherine Search y Augustus Search. De todo el grupo, el único (o casi el único) que cuenta con una labor artística o intelectual relevante es Alexander [...] Surge formalmente en el mundo de Fernando Pessoa en 1906, cuando Charles Robert Anon, otro heterónimo, otro autor imaginario, se convirtió en Alexander Search. Para complicar más las cosas, y quizás para aliviarle un trabajo ímprobo, Pessoa atribuyó a Charles James Search, uno de los hermanos de Alexander, la traducción al inglés de la parte inicial de *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda.

Entre todos aquellos heterónimos, los más conocidos, y también los más prolíficos, son Álvaro de Campos, ingeniero naval asociado al advenimiento de la era mecanicista; el poeta

campesino Alberto Caeiro, partidario de la vida sencilla y bucólica y quien rechaza de plano la metafísica; el doctor Ricardo Reis, sinónimo de epicureísmo, latinista, monárquico y claro portador de la herencia clásica en la literatura occidental; y Bernardo Soares, un modesto bibliotecario adjunto y lector empedernido.

El célebre novelista italiano Antonio Tabucchi, uno de los investigadores más devotos de la obra de Pessoa —y quizá el más apasionado—, consideraba que estos cuatro poetas bastaban para que Portugal pudiese merecer un retorno al auge de la edad de Pericles de la poesía, como asegura en su texto “Un baúl lleno de gentes”, que aparece en el libro de ensayos del mismo nombre:

Pessoa es ciertamente uno de esos poetas que en el metafórico palacio de la Inmortalidad poética que definió Eugenio Montale ha penetrado de modo extravagante y semiclandestino, no sabría decir si por descuido o cálculo (o por calculado descuido), haciendo que se introdujesen también, camuflados en una casera arca de ajuar, sus múltiples espíritus bien empaquetados en fascículos manuscritos, atados con hilo bramante y firmados con firmas diferentes... Un pequeño y semidesconocido país del siglo xx, olvidado por Europa y por ella misma olvidado, conoció el esplendor de una extraña edad de Pericles de la poesía, dos décadas (durante tal lapso de tiempo actúan los Pessoa: de 1914 a 1935) en las cuales cuatro poetas, diferentes e incluso opuestos en voz y temperamento, aunque todos igualmente grandes y fascinantes por la complejidad de los temas y la cualidad del verso, poetizan contemporáneamente, polemizan epistolarmente, discuten públicamente, se escriben unos a otros introducciones amigables y muy cumplidas (siempre dándose el Usted, eran realmente otros tiempos), hasta que inexplicablemente callan todos al mismo tiempo, desapareciendo en la nada.

A Bernardo Soares, uno de los cuatro grandes poetas a los que se refiere Tabucchi en la cita anterior, y a quien Pessoa llegó a catalogar como un semiheterónimo, “porque no siendo su personalidad la mía, es no diferente de la mía, sino una mutilación de ella. Soy yo, menos el raciocinio

y la afectividad”, se le ha atribuido la autoría del *Libro del desasosiego*, la obra más célebre de Fernando Pessoa.

Como nada es diáfano ni irrefutable en el universo de la creación pessoana, resulta complicado llamar a Bernardo Soares “autor” del *Libro del desasosiego*, e incluso no se puede tener certeza de la existencia propiamente dicha de ese libro: cuando años después de la muerte del escritor se empezó a indagar a fondo en el contenido del ya legendario baúl, se encontraron un gran número de páginas marcadas con las letras “L.D.”. Pasado un tiempo, se llegó a la conclusión de que esas iniciales hacían referencia a un proyecto que el escritor había denominado *Livro do Desassossego*. Después de un inmenso trabajo de edición —subjetivo, por decir lo menos— se llegó a la publicación en 1982, 47 años después de la muerte de Pessoa, de un volumen con ese título.

Por supuesto, era solo una propuesta de edición, a la cual le han seguido varias, entre ellas la muy aclamada versión del profesor Pizarro, publicada en el 2010, y traducida al castellano en 2014 por el filólogo español Antonio Sáez Delgado para la editorial Pre-Textos.

El baúl sin fondo de Pessoa

Al morir a sus 47 años, Pessoa dejó un solo libro publicado en portugués y un baúl enorme del cual no paran de salir páginas memorables y hallazgos inusitados.

Al cumplirse 80 años de su fallecimiento el pasado 30 de noviembre, con lo cual el conjunto de su obra ha pasado al dominio público, se ha renovado el interés universal por conocer más detalles acerca de su vida —en su aspecto exterior signada por la soledad, la monotonía burocrática y las rutinas cotidianas salpicadas por el alcohol y la escritura nocturna— y en particular por adentrarse en aquel legado en forma de baúl aparentemente sin fondo, de cuyo interior se han contabilizado, que no clasificado del todo, alrededor de 30.000 papeles de escritura mecanografiada o manuscrita de la autoría de alguno de los nombres diferentes con los que firmó aquella miríada de textos, 136 según se ha logrado dilucidar hasta la fecha.

Nacido en 1888 en Lisboa y bautizado Fernando António Nogueira Pessoa, el escritor

perdió muy niño a su padre y pasó buena parte de su infancia y adolescencia en la ciudad de Durban, actual Sudáfrica, donde su padrastro era cónsul de Portugal. Después de que a pesar de sus excelentes calificaciones le fuera negada una beca para cursar estudios superiores en Inglaterra —la gran aspiración de su juventud— regresó a los 17 años a su país natal, de donde no volvería a salir, y donde después de un intento fallido por sacar a flote una pequeña tipografía, dedicaría el resto de su vida laboral a la traducción de correspondencia comercial del inglés y del francés, idiomas que dominaba a la perfección y en los cuales dejó una nutrida obra poética.

A su muerte solo había publicado el poema patriótico *Mensagem* (Mensaje) y dos colecciones de poemas en inglés, sus relaciones eran muy escasas y solía aislarse de sus familiares y sus poquísimos amigos, no dejó descendencia y se le conoció un solo amor: Ofélia Queiroz, una joven que conoció de 19 años cuando él tenía 31, y quien en unos cuantos meses se hastió de sus extravagancias literarias y de las notas que le llegaban bajo distintos heterónimos de su enamorado, y en especial las que le enviaba con la firma del temperamental e irascible Álvaro de Campos, a quien Ofelia detestaba.

Muy probablemente Pessoa habría sido olvidado del todo y por todos de no haber sido por la recuperación del mencionado baúl de los tesoros, un arca enorme en la que iba guardando los miles de papeles que contenían escritos suyos que no había publicado y que a lo largo de su vida acarreo de un lado a otro. A su muerte, el arca quedó en la casa de su hermana Henriqueta Madalena, quien la conservó casi intacta durante décadas.

“Allí acudían los investigadores portugueses en los años cincuenta y sesenta —muchos casi de tapadillo a causa de la dictadura de Salazar— a expurgar entre los papeles del poeta en busca de tesoros literarios”, señala el novelista y periodista español Antonio Jiménez Barca. “Los había... Entre otras cosas, el arca encerraba hojas sueltas, cartas, carpetas con libros inconclusos, poemarios, escritos inclasificables, reflexiones, cuadernos, semidiarios, confesiones, estrofas... y hasta un arranque de novela policiaca que Pessoa no terminó, inspirada en cuando, en 1930, ayudó a

un mago famoso de la época a fingir un suicidio para que éste recuperara a su mujer”.

Hoy en día los estudiosos de la obra de Pessoa ya no tienen que ir a la casa que fuera de la hermana del escritor, abrir el arca y explorar entre aquel desordenado montón de papeles. Aquel insondable legado literario se encuentra cuidadosamente dispuesto desde 1979 en la Biblioteca Nacional de Portugal y el arca fue subastada en el 2009 y vendida por 60.000 euros a un particular anónimo. Pero los papeles del poeta presentan las mismas dificultades para descifrarlos y ordenarlos que en los años sesenta y setenta: en una misma hoja, Pessoa solía escribir, además con una letra intrincada y diminuta, un poema y al lado un bosquejo de ensayo o una carta, y por detrás la corrección del anterior poema o varias versiones del mismo.

“Pessoa es un constante *work in progress*, un proceso inagotable de creación y actualización de textos”, explica el filólogo español Antonio Sáez Delgado en una reciente entrevista concedida al diario *El País* de Madrid.

[El Libro del desasosiego], un libro construido con la acumulación de fragmentos y al que su autor nunca llegó a dar forma definitiva —aunque sí título y autoría, ambas cosas muy extrañas en su mundo—, con un ciclo de escritura muy amplio y que sigue de cerca la evolución estética y vital del autor real de la obra, Pessoa, y los autores ficticios por él creados [...] Pessoa es el mayor milagro de la literatura de los últimos 30 años. Murió bastante olvidado; los únicos que le publicaban eran sus amigos. Solo 50 años después de su muerte, sus restos fueron trasladados al monasterio de Los Jerónimos, y reconocido por su propio país como se merece. Yo le colocaría al lado de Borges como el mayor escritor del siglo xx. **U**

Juan Fernando Merino (Colombia)

Escritor, periodista y traductor literario nacido en Cali. Ha obtenido varios premios literarios colombianos, así como una beca nacional de novela. En España ha sido ganador de siete concursos de cuento. Es autor de los libros de relatos *Las visitas ajenas*, *El sexto mandamiento* y *Toreros en la nieve* y de la novela *El intendente de Aldaz*. Durante diez años se desempeñó como jefe de traductores del Festival de Cine de Valladolid. Actualmente es el director académico de la Feria Internacional del Libro de Cali.

Álvaro de Campos



No sé si los astros rigen este mundo

No sé si los astros rigen este mundo,
Ni si las cartas
El as de bastos o el as del Tarot
Pueden revelar alguna cosa.

No sé si tirando los dados
Se llega a alguna conclusión.
Pero tampoco sé
Si viviendo como el común de los hombres
Se alcanza alguna cosa.

Sí, no sé
Si he de creer en este sol que se eleva cada
día,
De cuya autenticidad nadie es garante.
O si no será mejor, por ser mejor o por más
cómodo,
Creer en algún otro sol,
En uno que ilumine hasta de noche,
Alguna profundidad luminosa de las cosas
De la que no percibo nada...

Por ahora...

(Vamos despacio)

Por ahora

Tengo el pasamanos de la escalera
absolutamente seguro.

Seguro con la mano...

Un pasamanos que no me pertenece

Y apoyado en el cual asciendo...

Sí... asciendo

Asciendo hasta esto:

No sé si los astros rigen este mundo...

Yo...

Yo, yo mismo...

Yo, repleto de todos los cansancios

Todos los que el mundo puede dar.

Yo...

A final de cuentas todo, porque todo soy yo,

Y hasta las estrellas, al parecer,

Se salen de mis bolsillos para deslumbrar a los niños...

Cuáles niños, no lo sé...

Yo...

¿Imperfecto? ¿Incógnito? ¿Divino?

No lo sé...

Yo...

¿Tuve un pasado? Sin duda...

¿Tengo un presente? Sin duda...

¿Tendré un futuro? Sin duda...

La vida bien puede detenerse dentro de poco...

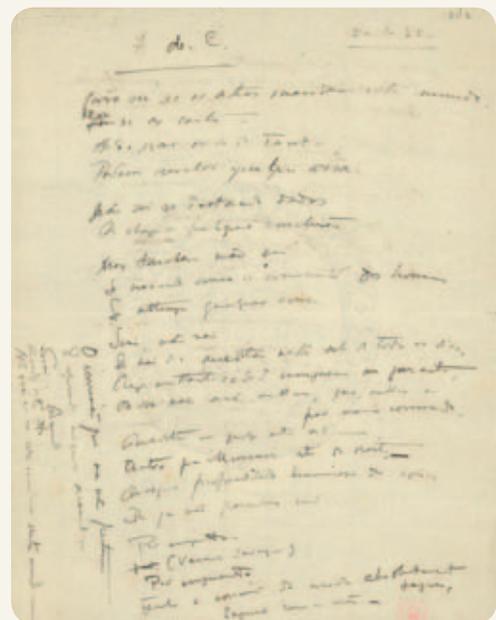
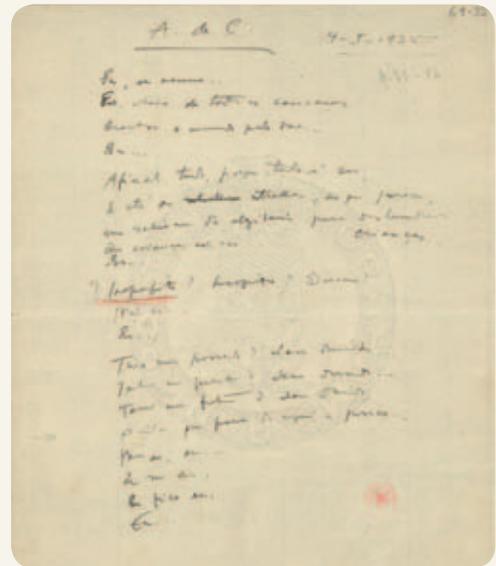
Pero yo, yo...

Yo soy yo,

Yo sigo siendo yo,

Yo...

U



Archivo Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal



Alberto Casero

Yo nunca cuidé rebaños

Yo nunca cuidé rebaños,
Pero es como si los cuidase,
Mi alma es como un pastor,
Conoce el viento y el sol
Y anda de la mano de cada estación
Siguiendo y mirando.
Toda la paz de la naturaleza sin gente
Viene a sentarse a mi lado.
Pero quedo triste como una puesta de sol
Según nuestra imaginación,
Cuando enfría en el fondo de la planicie
Y se siente que ha entrado la noche
Como una mariposa por la ventana.

Pero mi tristeza es sosiego
Porque es natural y justa
Y es lo que debe estar en el alma
Desde que piensa que existe
Y las manos recogen flores sin que se
entere ella.

Como un ruido de cencerros
Más allá de la curva del camino,
Mis pensamientos son contentos.
Solo siento pena de saber que son
contentos,

Porque si no lo supiese,
En lugar de ser contentos y tristes,
Serían alegres y contentos.

Pensar es tan incómodo como andar bajo
la lluvia
Cuando el viento recrucece y parece que
llueve más.

Yo no tengo ambiciones ni deseos
Ser poeta no es una ambición mía
Es mi manera de estar solo.

Y si deseo a veces
Por imaginar, ser corderillo
(O ser el rebaño entero
Para dispersarme por toda la ladera
Y ser mucha cosa feliz al mismo tiempo),
Es solo porque siento lo que escribo
cuando cae el sol,
O cuando una nube pasa la mano por
encima de la luz
Y corre un silencio por la hierba.

Cuando me siento a escribir versos
O, paseando por los caminos o por los
senderos,

Escribo versos en un papel que está en mi
pensamiento,
Siento en las manos un cayado
Y oteo una silueta de mí mismo
En la cima de una loma,
Mirando mi rebaño y viendo mis ideas,
O mirando mis ideas y viendo mi rebaño,
Y sonriendo vagamente como quien no
comprende lo que se dice
Y quiere fingir que comprende

Saludo a todos los que me leen,
Quitándome el sombrero ancho
Cuando me ven en mi puerta
Apenas la diligencia aparece en lo alto de
la colina.

Los saludo y les deseo sol
O lluvia, cuando la lluvia es precisa,
Y que sus casas tengan
Al pie de una ventana abierta
Una silla predilecta
Donde se sienten a leer mis versos
Y al leer mis versos piensen
Que soy cualquier cosa natural
Por ejemplo el árbol antiguo
A la sombra del cual cuando eran niños
Se sentaban de golpe, cansados de jugar,
Y limpiaban el sudor de la cabeza ardiente
Con la manga del mandil a rayas.

* *En O Guardador de Rebanhos* - Poema I

No basta abrir la ventana

No basta abrir la ventana
Para ver los campos y el río.
No es suficiente no ser ciego
Para ver los árboles y las flores.
Es preciso también no tener filosofía alguna.
Con la filosofía no hay árboles: hay ideas tan
solo.
No hay más que cada uno de nosotros, como
una cueva.
No hay más que una ventana cerrada, y todo el
mundo allá afuera;
Y un sueño de lo que se podría ver si la ventana
se abriese,
Que nunca es lo que se ve cuando se abre la
ventana.





Bernardo Soares

Cada cual tiene su alcohol

Cada cual tiene su alcohol. Tengo bastante alcohol con existir. Ebrio de sentirme, vagabundeo y ando seguro. Si son horas, me recojo en la oficina como cualquier otro.

Si no son horas, voy hasta el río a contemplar el río, como cualquier otro. Soy igual. Y por detrás de eso, cielo mío, me constelo a escondidas y tengo mi infinito

Creé en mí varias personalidades

Creé en mí varias personalidades. Constantemente creo personalidades. Cada sueño mío es inmediatamente, después de ser soñado, encarnado en otra persona, que pasa a soñarlo, y yo ya no.

Para crear, me destruí; tanto me exterioricé dentro de mí, que dentro de mí no existo sino exteriormente. Soy la escena viva por donde pasan varios actores representando varias obras.



Ricardo Reis



A cada cual

A cada cual, como la estatura, le es dada
La justicia: a unos hace altos
El destino, a otros felices.
Nada es premio: sucede lo que acontece
Nada le debemos Lidia
Al destino, sino tenerlo.

Aquí, en este misérrimo destierro

Aquí, en este misérrimo destierro
Donde ni desterrado estoy, habito,
Fiel, sin quererlo, a aquel antiguo error
Por el cual soy un proscrito.
El error de querer ser igual a otros
Feliz en suma, siendo que la suerte dio
A cada corazón el único bien
De él poder ser suyo.

U



Compromiso suscrito por Alexander Search, habitante del infierno

Compromiso entre Alexander Search, habitante del infierno, sito en lugar ninguno, y Jacob Satanás, señor, aunque no rey, del mismo sitio:

1. Nunca rehuir ni flaquear en el propósito de hacerle bien a la humanidad.
2. Nunca escribir cosas sensuales, o de alguna manera maléficas, que puedan resultar en el detrimento y perjuicio de aquellos que las leen.
3. Nunca olvidar, al atacar la religión en el nombre de la verdad, que la religión difícilmente puede ser sustituida, y que el pobre hombre gime en la oscuridad.
4. Nunca olvidar los sufrimientos y los padecimientos de los hombres.

+ La marca de Satanás.

2 de octubre de 1907.

Alexander Search

Música del corazón

Apoyado casi sobre tu pecho
Escucho la música de tu corazón... hecha
inquietud...

Y el latir de tu corazón tiene un sonido
Que me recuerda otro que habré escuchado
hace ya tiempo,

Mucho antes de esta vida, pero aquello
Que yo no sé, no lo sé...

Era algo que daba vueltas y vueltas
Una cosa que tenía de terrible y tenía de
extraño

Algo que aún ahora hace a mi alma
estremecer.

Me esfuerzo por recordar... y no consigo,
no consigo

Es un recuerdo desmemoriado, pero hace a
mi alma estremecer.

Era algo terrible y extraño,
Que daba vueltas y daba vueltas.

La memoria se aferra a la oscuridad de mi
alma

Pero su noción se escapa de mi mente.

Ahora recuerdo solo esto: daba vueltas y
vueltas

Y entonces tu corazón tenía aquel sonido.

Epitafio - aquí yace Alexander Search

Aquí yace Alexander Search

A quien Dios y el hombre dejaron a su suerte
Y de quien natura se burló con escarnio y
dolor.

No creía en el Estado o en la Iglesia
Ni en Dios, la mujer, el hombre o el amor,
Ni en la tierra en lo bajo o el cielo en lo alto.

Sus conocimientos a esto se redujeron:
(...) y amor no hay

Nada en el mundo existe de sincero
Salvo el dolor, el odio, la lujuria y el miedo

E incluso estos parecen a veces
Inferiores al mal que causan.

Murió a los veintitantos

Este fue su postrer sentimiento:

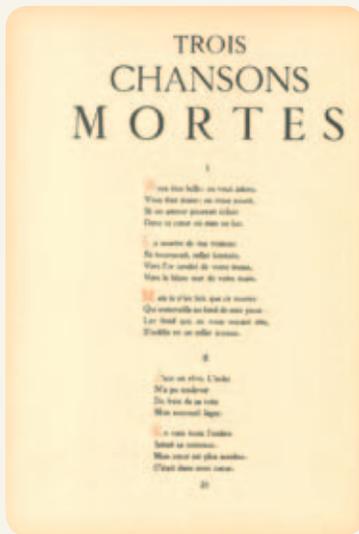
Malditos sean la Naturaleza, el Hombre y Dios.

U

Traducción del inglés Juan Fernando Merino

De la serie

"Tres canciones muertas"



Eres tan bella: qué fácil adorarte
Eres tan joven: qué fácil sonreírte.
Si un amor por un azar florece
En este corazón donde nada resplandece,

Esta sonrisa de mi tristeza
Se tornaría reflejo distante
Sobre el oro pálido de tu belleza
Sobre el mate blanco de tu semblante.

Más nada tengo fuera de esta sonrisa
Que en el fondo de mis ojos se adormece...
Lago frío que al escuchar tu risa
En ecos de breve gozo desaparece

U

El secreto de Roma

FERNANDO PESSOA

Cuando César llegó tarde al extremo del campo de batalla de..., veloces alzaron ante él la cabeza de Pompeyo. César rompió en lágrimas, y los que allí estaban se quedaron pasmados. El hombre que había alzado la cabeza la bajó un poco; estaba atónito y además pesaba, pues la había elevado extendiendo todo el brazo.

—Así, ¿qué vale una victoria? —preguntó César.

—Es cierto —respondió el que lo acompañaba, no sabiendo qué otra cosa decir.

César continuó: “Fue mi amigo, mi compañero, era romano y soldado...”.

Y en seguida dijo: “Llegué tarde...”.

Su acompañante esbozó un gesto vacío, y César se dio vuelta, la espalda encorvada por el dolor.

“Llegué tarde”, repitió. “Habría querido matarlo yo, con mis manos”.

U

El aplazador

RELATO INÉDITO DE FERNANDO PESSOA

Cuando por fin llegué a la estación, verifiqué, por el horario, que el tren todavía demoraba hora y cuarto; por la información humana, que tardaría dos. Decidí, con la violencia del desespero, dar una vuelta lenta por el pueblo. Si la vuelta fuera rápida, tendría que dar varias, y aun así no habría llegado el tren.

Recorrí, con una lentitud impersonal, las calles casi vacías de la aldea. Examiné, con interés sucesivo, las sucesivas cosas sin interés. Iba a girar hacia un camino, que ya no era calle, por donde se salía del pueblo hacia la extensión del campo, cuando me llamó la atención un anuncio inscrito en un tablón pequeño de madera, viejo ya, que salía de la parte superior de una puerta cerrada. El tablón decía: “Passos, Aplazador”.

Me detuve. Leí otra vez el anuncio. Lo leí varias veces. Intenté extraer un significado corriente y aceptable de lo que estaba escrito en él. Intenté mentalmente otras cosas. Fallé en todas. ¿El tren todavía tardaba casi dos horas? ¿Por qué no saber lo que era esto? Avancé hasta la puerta y llamé.

Un movimiento de pasos arrastrados emergió del horizonte interior de la casa, se aproximó audible por un corredor, y se coló del otro lado de la puerta un sonido de llave que entra en una cerradura. La llave terminó en un punto blando, giró con un roce rancio, y la puerta comenzó a abrirse. En ese momento caí en cuenta de que no me había acordado de pensar lo que iba a preguntar. Me puse una



sonrisa en el rostro y esperé. Cualquier otro, estuviese donde estuviese, no habría esperado de mejor manera.

Cuando la puerta se abrió de golpe, del espacio que se hizo en ella surgió ante mí el bulto de un viejo, vestido, en la parte más externa, por un sobretodo antiguo, con una boina desvaída propia de aquellos que no salen de casa. El viejo llevaba una barba mal recortada y tenía unos ojos vivos y tristes. Ojeó hacia el espacio de la puerta abierta sin curiosidad, pero en seguida ojeó con curiosidad mi ocupación de ese espacio.

—¿Qué quiere? —preguntó en una voz baja, abstracta, una voz desapegada de todo, salvo del hecho necesario de ser voz.

—Nada —respondí—. Con esto quiero decir que deseaba saber lo que significa la palabra “aplazador” que aparece en aquel anuncio.

Señalé el anuncio sobre el tablóncito de madera con la naturalidad de quien señala lo que no necesita ser señalado. Allí no había ningún otro tablón, y tampoco existía, supuse, la palabra “aplazador” como designación profesional en ningún otro tablón en el mundo que no fuese aquel.

El viejo respondió con una pregunta:

—¿Quiere entrar? —dijo.

Dudé después de entrar. No me avergüenzo del hecho. Esto le ocurre a muchos en este mundo, por muchas cosas que no tienen lugar en casas de aldea, y, con seguridad, a propósito de anuncios muy diferentes.

El viejo cerró la puerta y, sin decir nada más, avanzó delante de mí por el corredor de la casa, que era largo y ubicado en todo el centro de ella, hasta donde yo podía calcular. Llegó al final del corredor, que iba a chocar con una ventana pequeña y alta, de las que no se abren, y, abriendo una puerta que se encontraba a la derecha, se detuvo y me hizo señas de

Los ministros, cuando aplazan, no aplazan, atrasan. Bien se ve, son hombres de acción. Yo aplazo de veras y enseño a aplazar... a aplazar simplemente, a dejar de hacer con complejidad, a dejar para mañana con nobleza.

que entrara, precediéndolo. Era un salón comedor, de muebles viejos y sin interés. Sobre la mesa larga, sin mantel ni servilletas, había una garrafa y una copa. La copa era alta. La garrafa era de vino. La copa estaba vacía, la garrafa casi vacía. El viejo me indicó que me sentara, alzó la garrafa y al pasar por una alacena sacó de ella una copa, que colocó sobre la mesa. Salió del recinto; me quedé y tomé asiento, sin pensar ni observar. En breve —solo segundos después— regresó con la garrafa llena, o tal vez con otra, pues esta me pareció hecha de un vidrio verde más claro. Se sentó en una silla frente a mí. Llenó mi copa y después la suya. Bebió un trago largo, me hizo señas de que hiciera lo mismo, y así lo hice. Luego, dejando la copa sobre la mesa, me preguntó:

—¿Qué es lo que quiere saber sobre la palabra “aplazador”?

—Realmente nada, a no ser lo que significa...

—En otras palabras, realmente todo. Cuando no se trata de política, el sentido de las palabras es lo más significativo de ellas.

—Entendido, entonces, si usted quiere...

—Aplazador —replicó el viejo— es mi profesión. En realidad, debería habérselo explicado mejor: yo soy, especial y particularmente, un profesor de aplazamiento.

—¿Entonces deben haber pasado por aquí muchos ministros? —afirmé, preguntando y sonriendo.

—No —respondió sin sonreír—; nunca ha pasado uno solo. Los ministros, cuando aplazan, no aplazan, atrasan. Bien se ve, son hombres de acción. Yo aplazo de veras y enseño a aplazar... a aplazar simplemente, a dejar de hacer con complejidad, a dejar para mañana con nobleza.

“Educo en la conciencia de la complejidad de todos los actos humanos”, prosiguió diciendo; “en la certeza del error de cualquier gesto, en la seguridad de la derrota de todas las victorias y de todos los logros. Si la mayoría de los hombres forzosamente tienen que ser vencidos, ¿por qué no se les educa para ser vencidos? ¿Por qué no educar a la humanidad para no ser nada, si la mayoría... ¿pero qué digo?, si toda ella, nada va a ser?”.

“Todos tenemos viveza, inteligencia, imaginación y energía de niños; o por lo menos las tenemos la mayoría de nosotros. Crecemos para perder todas estas facultades. De adultos, parece que nunca las tuvimos. Quien llega a viejo sabe esto muy bien. Escuché decir preceptos del espíritu a pequeñitos de cinco años, que los idiotas de cuarenta en los que se convertirán ni siquiera serían capaces de comprender. Vi brillar los ojos con

la conciencia de la belleza de una historia, o de un objeto, a pequeñitas de tres años, que hoy, a los treinta, tienen la substancia mental de un trapo de limpieza, o la vibración íntima de un tazón con un cepillo adentro”.

“De adolescentes, también, todos tuvimos grandes sueños, o, al menos, la mayoría de nosotros. Amamos en la imaginación mujeres imposibles, pero las amamos... Vencimos, en sueños, obstáculos invencibles, pero los vencimos... Cuando éramos ya adultos, cualquier mujer nos servía... Cuando ganábamos la estatura de hombres, todo era un obstáculo para nosotros, y el aburrimiento era ya insoportable...”.

“¿Por qué no habríamos de educar a la humanidad para este, su constante destino?”.

“Pero no son solo los que fracasan quienes fracasan. Los que vencen, fracasan todos también. En unos, la derrota está inscrita en la distancia entre lo mucho que obtuvieron y la inmensidad de lo que desearon. En otros, la derrota está grabada en la calidad de aquello casi conseguido en comparación con aquello en que se había puesto el deseo. Adquiere riquezas el que habría preferido ser célebre. Llora el poderoso los versos que le quedaron por escribir; y el poeta gime, sobre el mejor de sus sonetos, la carrera de gloria militar cuya perspectiva le alentó otrora el alma...”.

—Pero fracasar no es aplazar o 

Nota

El presente cuento, cuyo título original es, presumiblemente, “O Addiador”, no solamente quedó inacabado —como tantos y tantos y tantos textos en prosa, aforismos y poemas de Fernando Pessoa— sino que quedó interrumpido en mitad de una frase... Cuando ya había desarrollado numerosas páginas, y había creado dos personajes bien marcados y una serie de disquisiciones apasionantes sobre las virtudes de aplazar y las diferencias entre “aplazar” y “atrasar”.

Se supone que el relato fue escrito en 1929 y se habría llamado “O Addiador” a partir de dos factores: en primer lugar, que el texto se encuentra escrito en un papel con tonalidades rosadas, algo muy poco común en Pessoa y que se dio casi exclusivamente ese año, y en segundo lugar, que aparece un pequeño esbozo conceptual del cuento con ese título en un manuscrito que data de ese año.

Según palabras del conocido estudioso de la obra pessoana Javier Pérez López, “la descripción presente en ‘O Addiador’ (el procrastinador o el aplazador) ahonda en el arte como fórmula de aplazamiento, deja entrever ya la temática sugestiva y profunda de este cuento, que tal vez pueda ser considerado inacabado, pero que posee un corpus amplio que permite interpretaciones en la senda de la tentativa metafísica y metaartística de los cuentos pessoanos, especialmente aquellos que se alejan del género policiaco y que parecen tener un contenido metaliterario y filosófico importante, fuertemente aliado a una poderosa crítica social”.



Fotografía Robin Holland

MARTHA NUSSBAUM

LA FILOSOFÍA, UN LUGAR DE ENCUENTRO
DEL ARTE, LA EDUCACIÓN Y LA IRA
(O LAS EMOCIONES)

Pablo Patiño Grajales, estudioso de la obra de Martha Nussbaum, nos acerca a la obra y al pensamiento de esta filósofa estadounidense, quien recibió el título de doctora honoris causa por parte de la Universidad de Antioquia en diciembre de 2015.

PABLO PATIÑO GRAJALES }

Con motivo de la visita de la filósofa Martha Nussbaum a Medellín, tuve la oportunidad de conversar en varias ocasiones con ella acerca de algunos de los temas sobre los que ha reflexionado y que dan origen a muchas de sus obras así como a diversidad de publicaciones académicas. En particular, quería profundizar en cómo había establecido una relación tan productiva entre la filosofía y los aspectos de la vida académica, pero también de la cotidianidad, tales como las artes, la educación, las emociones y la política, de forma tal que muchos de los que no estamos formados en el pensamiento filosófico podamos tener mayor proximidad a una reflexión profunda y desde perspectivas diferentes a las de las disciplinas específicas. A partir de las respuestas de la profesora Nussbaum es posible comprender cómo desde el inicio de su formación las artes han estado imbricadas en la reflexión filosófica, y cómo es que su autoaprendizaje de la filosofía la ha llevado al estudio de temas tan variados. Además, se puede evidenciar una visión optimista, que para muchos podría ser ingenua y

poco alcanzable, si se consideran las propuestas que ha venido haciendo desde hace varias décadas, relacionadas sobre todo con una ciudadanía cosmopolita.

Se podría decir que en su pensamiento y en su trabajo académico se identifican varios aspectos que se pueden considerar fundamentales para explicar la relevancia de sus ideas en el mundo actual:

1. La defensa de la filosofía como parte esencial de todas las actividades humanas, pero sobre todo su papel para el razonamiento y el liderazgo en la sociedad.
2. Usted ha evidenciado la importancia de los pensadores clásicos, en particular de los filósofos griegos y latinos, para el estudio y análisis de los problemas más relevantes de la humanidad.
3. Usted ha tenido la habilidad de llevar el pensamiento filosófico a la vida común: muchos de nosotros ahora podemos entender por qué la filosofía es tan importante para la vida real.
4. Usted ha hecho un trabajo hermoso al lograr que el arte, de todas las épocas y de todas las características, se convierta en parte fundamental de sus diferentes propuestas.
5. El estudio de la historia como un aspecto principal de cualquier análisis es una característica fundamental de su trabajo.

¿Está de acuerdo con este análisis o hay algo ausente o que no sea correcto? ¿Son estas características compartidas por los filósofos actuales? ¿Por qué cree que estos aspectos son tan importantes para su vida académica?

M.N. Esta es una excelente síntesis, que incluye la mayor parte de los puntos importantes. Sin embargo, omite mi profundo interés en la India, donde he realizado la mayor parte de mi trabajo sobre el desarrollo y, con esto, mi profundo interés en el pensamiento y la práctica educativa del gran pensador y autor indio Rabindranath Tagore. Así que, si se añade esto, ¡la lista queda bastante completa! Pero en general, creo que todo el mundo debería estudiar no solo el pensamiento occidental, sino además los principales ejemplos de los pensamientos de al menos algunas tradiciones no occidentales. Es difícil de hacer, pero hay que intentarlo.

Otro aspecto que no menciona es mi interés en el pensamiento psicoanalítico. Como usted sabe, Donald Winnicott, en particular, es importante para mí; incluso soy miembro de la junta del Instituto de Chicago para el Psicoanálisis. El pensamiento psicoanalítico es a menudo subvalorado hoy en día en Estados Unidos, porque los estadounidenses son impacientes y quieren resultados rápidos, por lo que se entregan con demasiada confianza a la codiciosa industria farmacéutica, en lugar de trabajar en la comprensión de sí mismos con la ayuda del análisis.

No creo que la mayoría de los filósofos deban tener el mismo perfil que yo tengo. La filosofía es un campo muy grande que contiene muchos ámbitos diferentes de acción. Supongo que la mayor parte de lo que está en la lista es pertinente para la filosofía política y la filosofía moral, pero en realidad no tiene mucho que ver con la formación de una persona que va a ser un lógico o metafísico o epistemólogo, o un filósofo de las matemáticas o de la ciencia. Aprendo lo que me parece importante, pero, desde luego, no quiero ser una persona que ejerza una posición dictatorial de la profesión, por lo que suelo explicar por qué algún aspecto es particularmente importante cuando lo introduzco.

Su formación inicial fue en las artes (teatro); sin embargo, pronto cambió al mundo del pensamiento (filosofía) y desde este campo ha hecho

las contribuciones más significativas al mundo académico. Aun así, las artes siguen siendo importantes en su vida y obra. ¿Qué aspectos de las artes, y en particular del teatro, han definido su actividad como filósofa?

M.N. En realidad, eso no es del todo exacto. Yo estaba en un programa de educación normal de pregrado en artes liberales de estilo americano, planeando tomar el énfasis (*major*) en obras clásicas, cuando recibí una oferta para actuar en una compañía de repertorio, y acepté la oferta, en la que actué durante cinco meses. Después de eso me fui para la escuela de teatro en la Universidad de Nueva York (que ahora se llama la Escuela Tisch) durante un año. Pero luego regresé de nuevo al programa académico normal, con énfasis en obras clásicas, donde más o menos seguía donde lo había dejado, pero tenía claro que la actuación no era una carrera que quería seguir. Así que el tiempo en el teatro fue una breve digresión. Clásicos no era: mi doctorado es en realidad en filología clásica, no en filosofía. La filosofía era parte de mi educación de posgrado, pero solo la filosofía griega antigua. Toda mi comprensión de la filosofía moderna ha sido totalmente autodidacta, y fue gracias a este gran esfuerzo de voluntad y determinación que rechacé ofertas de trabajo en los departamentos de clásicos y tomé un trabajo que tenía al menos media parte del tiempo en filosofía.

Aun así, siempre he tenido un gran amor por el teatro y la música, y por la ópera en particular. Yo soy una cantante aficionada muy seria, sobre todo de ópera. Y a menudo hago presentaciones en nuestra universidad y en otros lugares. Una cosa que tengo que decir aquí es que la música y el teatro son temas relevantes de mi obra. Por ejemplo, en *La fragilidad del bien*, en la que la tragedia griega cumplió un papel importante en mi análisis filosófico, y en *Emociones políticas*, donde hago un análisis de *Las bodas de Fígaro* de Mozart, como ejemplo de algunas ideas fundamentales sobre la democracia y el arte. Y a través de ese libro, como en muchos de mis libros, examino el papel desempeñado por las artes en la cultura pública. Pero en general, mi amor por las artes le ha dado forma a mi manera de pensar acerca de las emociones y su papel en el florecimiento humano, y me ha permitido comprender cómo las artes funcionan como aspectos de la educación emocional.

El aspecto de las artes que valoro por encima de todo es la investigación y el análisis de los diferentes tipos de vulnerabilidad humana, y la necesidad y la importancia de reconocer que somos seres que se necesitan unos a otros con el fin de prosperar. Pero también hay cosas negativas que se ponen de presente en el arte. Debido a la naturaleza particular de mi voz y a mi talento teatral, a menudo ejecuto roles de personas que están obsesionados con la venganza: actué como Clitemnestra en *La Orestíada* el año pasado, y en un reciente recital vocal canté el aria de Donna Anna “O sai chi l'onore”. Puesto que soy tremendamente crítica de la venganza, como usted sabe, me parece interesante investigar este lado de la existencia humana a través de la música y el teatro. No conozco muchas de estas emociones en mi vida diaria, así que es útil personificarlas con el fin de comprenderlas.

Después de casi dos décadas de sus ideas y propuestas acerca de una educación socrática/es-toica/liberal, ¿cree que es posible todavía pensar en un sistema educativo práctico basado en esos principios para el mundo actual? ¿Por qué no es fácil conseguir un consenso al respecto?

M.N. Bueno, veo un montón de excelentes programas que se corresponden con lo que valoro, tanto en la educación superior o universitaria como en la educación primaria y secundaria. Mi primer libro sobre la educación, *El cultivo de la humanidad*, era, en esencia, un libro que elogió lo que existía. Los políticos les habían dicho a los estadounidenses que el sistema de educación superior estaba en problemas como consecuencia del feminismo, el internacionalismo y otras nuevas formas de estudio, así que lo que traté de hacer fue poner lo que estaba sucediendo en una perspectiva teórica útil, mostrándole a la gente por qué debería apoyar este tipo de educación. Creo que hoy en día hay muchos problemas, con las universidades y las instituciones de educación superior de todo el mundo, que son presionadas para adoptar un modelo de negocio como parte de su misión. Pero el núcleo de lo que es bueno sobrevive en el sistema de artes liberales de Estados Unidos. Este es un excelente sistema, y, además de Estados Unidos, Corea del Sur y Escocia, podemos ver muchos ejemplos de ello en las universidades jesuitas del mundo, y en

muchas universidades públicas experimentales. Me gustaría ver que este sistema se desarrolle mucho más allá, ya que no tiene sentido que los jóvenes tengan que tomar una decisión de todo o nada cuando ingresan a la universidad: o bien toda la filosofía o nada de filosofía, y así sucesivamente. Todos los estudiantes necesitan algunas formas de estudio que los preparen para una profesión, pero también necesitan algunas formas de estudio que los preparen para la ciudadanía y para el resto de la vida. Es difícil llegar a un consenso acerca de esto porque los políticos tienen incentivos a corto plazo: tienen que mostrar algún resultado tangible en términos de empleo y crecimiento económico, y no muchos se atreven a apostarle a un sistema cuya rentabilidad se conoce solo años más tarde en el efecto sobre la naturaleza del diálogo político y de la ciudadanía de un país. Probablemente mantener lo que tenemos es posible; sin embargo, el cambio de un sistema enfocado en lo vocacional a un sistema de artes liberales es mucho más difícil.

En la historia de la educación y la pedagogía existe una figura central: Comenio. Él era una persona cosmopolita que defendió la necesidad de la educación para promover una buena sociedad. Sus ideas y pensamientos sobre la educación son muy similares a los de Comenio, ¿ha estudiado sus textos? ¿Cómo han influido estas obras en su pensamiento acerca de la educación? ¿Qué otros pensadores educativos recomendaría durante la formación de los profesores en pedagogía?

M.N. Me da vergüenza decir que no conozco en absoluto el trabajo ni las ideas de Comenio. Los pensadores que han dado forma a mis puntos de vista sobre la educación son Séneca en el antiguo mundo romano, y Froebel, Pestalozzi, Montessori, Tagore y Dewey en épocas más recientes. Discuto todos estos autores y sus conexiones con otros en mi libro *Sin fines de lucro*. Dewey es el más influyente en mi práctica educativa real. También Montessori, por supuesto, aunque ella no tenía tanta preocupación por las artes como los demás. La escuela de Tagore fue maravillosa, y sin duda creo que todos los educadores deberían estudiar sus escritos. Pero su escuela tenía un diseño firmemente arraigado en las tradiciones y el paisaje natural de Bengala Occidental, por lo



que no tendría sentido simplemente imitarlo. La Escuela Laboratorio de Dewey, por el contrario, todavía existe al cruzar la calle de mi oficina, y la mayoría de los hijos de mis colegas y amigos van a estudiar allí. Esta se ha imitado en todo Estados Unidos, aunque de manera más eficaz en algunos lugares que en otros.

En su más reciente obra, *La ira y el perdón: el resentimiento, la generosidad, la justicia*, aún no publicado, usted empieza el libro escribiendo acerca de las transformaciones de los personajes de *La Orestíada* de Esquilo, que tuvieron lugar en el mundo antiguo; una de estas es la transformación de las Furias, gracias a la persuasión de Atenas para modificarlas con el fin de unirse a su idea de un sistema jurídico basado en la justicia. En nuestras sociedades, ¿quién o qué instituciones necesitan hacer un cambio similar al que realizaron las Furias? ¿Cómo lograr este tipo de transformación?

M.N. Lo que Esquilo estaba describiendo era una transición histórica real de una sociedad basada en la venganza particular hacia una sociedad basada en los principios de bienestar y el Estado de derecho. Sin embargo, él era consciente de que la transición era aún incompleta en su propio tiempo, en el sentido de que la mayoría de la gente todavía creía que el propósito del sistema legal era llevar a cabo sus proyectos de venganza privada, y no promover el bienestar general. A lo largo de la historia de la justicia penal, tanto en las sociedades occidentales como en las no occidentales, hay una lucha constante entre las

visiones retributivas de la justicia y los puntos de vista basados en el bienestar. En este último tipo de visión, el castigo será utilizado para la disuasión, la reforma y la incapacitación, pero también se utilizan otras estrategias para prevenir el delito antes de que este ocurra, a través de la provisión de vivienda, empleo, educación, nutrición y demás acciones de bienestar. Veo evidencia de que Colombia ha estado haciendo esta transición con éxito, tratando de dar a los jóvenes vida de esperanza, educación y empleo para que no sean atraídos a la delincuencia. Mi propia sociedad, por desgracia, todavía se basa en el castigo después de los hechos y no en la inversión social para hacer frente a todo el problema de la delincuencia.

El mismo problema se presenta en una escala más grande donde se ha producido la injusticia masiva: para muchas personas y sociedades, la pregunta es cómo vengarse. La recomendación de Esquilo sería mirar hacia adelante y no hacia atrás, y buscar soluciones que promuevan el bienestar social y la cooperación, independientemente de que existan casos particulares. Lograr que la gente esté dispuesta a pensar de esta manera requiere de un excelente liderazgo, porque las personas se inclinan por lo general a la vía más vengativa.

Su idea de la ira transicional parece ser una manera de lograr la reconciliación en una sociedad con un largo conflicto como el nuestro; sin embargo, a nivel individual a veces la ira y el dolor son los únicos sentimientos que habitan en el alma de las personas y no es posible eliminarlos. ¿Cómo puede una persona manejar la ira y

Todos los estudiantes necesitan algunas formas de estudio que los preparen para una profesión, pero también necesitan algunas formas de estudio que los preparen para la ciudadanía y para el resto de la vida. Es difícil llegar a un consenso acerca de esto porque los políticos tienen incentivos a corto plazo [...] y no muchos se atreven a apostarle a un sistema cuya rentabilidad se conoce solo años más tarde en el efecto sobre la naturaleza del diálogo político y de la ciudadanía de un país.

el dolor que se producen por efecto de la mentira, el engaño y la corrupción?

M.N. No conozco ninguna evidencia que indique que la ira y el dolor sean completamente permanentes e inamovibles en un gran número de personas. Todos los seres humanos se encuentran con el dolor, probablemente muchas veces en su vida. Pero aprendemos a recuperarnos de la pena, y si alguien que ha perdido a un ser querido sigue dominado por el dolor después de muchos años, se podría pensar que hay algo que no está bien con esa persona y que necesitaría ayuda psicológica. Estas expectativas culturales ayudan a las personas a sobrellevar el dolor. Con la ira individual, como en el caso de un divorcio, pienso que, si se presenta algo como esto, la persona debería asistir a terapia para lidiar con la ira que ha llegado a ser demasiado obsesiva. Lo que es extraño es que las expectativas culturales son algo diferentes en el ámbito público. En la población de Estados Unidos existe el convencimiento de que es bueno permanecer obsesionado con la ira y la venganza por un período indefinido de tiempo, y que nunca se va a lograr un “cierre” si no se exige un castigo severo y doloroso para los malhechores. Se trata de una expectativa cultural que ha sido creada por la costumbre. Es esencial que desbaratemos esta expectativa, tanto en el ámbito cotidiano de la justicia penal como en el mundo más amplio de la justicia transicional, instando a la gente a ver la ira persistente como problemática, infantil y destructiva.

De acuerdo con el pensamiento de John Rawls, la justicia necesita compasión; sin embargo, lo

que vemos en el mundo contemporáneo es que la compasión ha perdido terreno frente a la justicia o, en otras palabras, las emociones frente a la razón. ¿Por qué está pasando esto?

M.N. Tanto Rawls como yo creemos que los principios políticos deben estar justificados por la razón, y a ninguno de nosotros le gustaría ver que la razón cumple un papel menor. Pero además consideramos que los buenos principios, justificados por la razón, no permanecerán estables sin algún tipo de soporte emocional, por lo que este también debe ser cultivado: no la compasión en general, sino las emociones específicas encaminadas a la concepción de la justicia consagrada en los principios políticos de una sociedad. Hay tipos malos de compasión. La mayoría de nosotros tenemos mayor compasión por nuestros amigos y nuestro propio grupo que por los extranjeros; así que la compasión puede ser tan excluyente como el miedo. Lo que Rawls y yo queremos es un tipo específico de compasión incluyente que responde ante el contenido de los principios políticos. Pero lo que veo en el mundo de hoy no es tanto un problema de la compasión, sino una retirada de la razón. No es solo que los principios normativos de la justicia que yo creo que la razón puede justificar hayan perdido terreno rápidamente en mi país. Eso ya es bastante malo. Además, hay un alejamiento de la argumentación racional y de la racionalidad científica. La mayoría de los estadounidenses no creen que la teoría de la evolución sea correcta; y un gran número son escépticos de la ciencia del clima. También desprecian los argumentos de los expertos en economía y

construyen su propio “pensamiento” económico por su propio interés, sin fondo racional. Así que yo diría que sería mejor hacerse primero cargo de la razón, y, después de eso, podemos pensar en cómo cultivar las emociones que hacen que los principios racionales sean estables.

Cuando uno lee acerca de sus teorías sobre el amor, puede pensar en una persona histórica: san Francisco de Asís. En su pensamiento, el amor va más allá del amor filial, llega al encuentro con la naturaleza, con el medio ambiente, que hace que la noción de otredad sea más amplia. ¿Alguna vez ha pensado en esta persona histórica para sus ideas sobre el amor?

M.N. No sé lo suficiente sobre la vida de san Francisco como para responder a esta pregunta muy bien, pero lo que me gustaría decir de inmediato es que, aunque fuera admirable y emotivo, él no era una figura política, y mi tema es el papel del amor en la vida política. Las figuras que más me interesan son, por lo tanto, las que han sido capaces de combinar un profundo compromiso con el amor con un agudo sentido de los objetivos políticos y de estrategia política. Esa es la razón de la elección de Gandhi, King y Mandela como las figuras centrales en la ira y el perdón. Y yo diría que incluso Gandhi era un poco demasiado de otro mundo para ser un líder político por sí mismo. Fue crucial que él hubiera formado una sociedad con Jawaharlal Nehru, un gran pensador político y líder. Y aunque Gandhi nunca estuvo junto a la gran mente jurídica de B.R. Ambedkar, que fue el principal artífice de la Constitución de la India, Nehru vio la importancia del pensamiento jurídico de excelencia en la fundación de una nación y nombró a Ambedkar como su ministro de justicia. Recientemente he estado escribiendo mucho sobre Ambedkar, y creo que es un ejemplo fascinante de amor político. Sus ideas no eran antirreligiosas, aunque no estaba de acuerdo con las opiniones religiosas de Gandhi, pues pensaba que eran místicas y antirracionales. Era partidario de una forma racionalista del budismo, en el que el amor se combina con principios racionales de igual respeto por la dignidad humana. Ese es el tipo de vista religioso que también tengo (como una judía reformista), y esa es una de las razones por las que tengo tanto interés en las ideas de

Ambedkar. Creo que todas las grandes religiones pueden proporcionar una base para pensar bien en el medio ambiente y la naturaleza, cuando se amplían de manera adecuada.

¿Qué les dice a las personas que critican sus ideas y propuestas por utópicas e irreales?

M.N. Cada crítica merece ser leída con cuidado y dar una respuesta individualizada, así que mi inclinación sería no responder de manera general a los “críticos”, sino responder a los académicos, uno por uno. Sería importante conocer por qué una persona en particular piensa que un aspecto particular de mis puntos de vista es poco realista. ¡Me podrían llegar a persuadir! Pero, en general, mi opinión es que necesitamos metas elevadas para motivarnos a trabajar duro por la justicia. Estos objetivos deben ser, en principio, realizables por seres humanos reales, pero pueden estar bastante lejos de donde estamos ahora. No sabemos lo que podemos hacer hasta que lo intentamos. La gente a veces se consuela diciendo que algo es irrealizable, cuando la realidad es que simplemente no han trabajado muy duro en ello. La mayoría de las cosas valiosas son difíciles. También me resisto al tipo de excusa que dice: “Esa es la naturaleza humana”. Muchas cosas terribles tienen sus raíces en la naturaleza humana, y no aceptamos la “naturaleza” cuando se trata de una cuestión de la búsqueda de una cura para el cáncer o la malaria o el sida, o para mejorar la visión o ayudar a las personas que sufren de problemas de espalda. Así que, ¿por qué deberíamos ceder ante la “naturaleza” cuando pensamos en la ira y la agresión? Curar la enfermedad de la rabia no es más difícil que curar el cáncer, y probablemente es mucho más fácil. ■

Pablo Patiño Grajales (Colombia)

Médico de la Universidad Pontificia Bolivariana. Tiene una maestría en Inmunología de la Universidad de Antioquia y un doctorado en Ciencias Biomédicas Básicas de la misma universidad. También realizó dos programas ejecutivos en la Escuela de Gobierno John F. Kennedy de la Universidad de Harvard, uno de ellos en Políticas en ciencia, tecnología e innovación y el otro en Marco estratégico para las organizaciones sin fines de lucro. Es profesor de tiempo completo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia desde 1991, y desde 2007 es profesor titular.



Foto tomada de *El Tiempo*

Jaime Jaramillo Uribe (1917-2015)

Del relato patriótico a la historia como profesión

ANA CATALINA
REYES CÁRDENAS

Entender la dimensión de lo que representó Jaime Jaramillo Uribe en el horizonte de la historia intelectual y cultural del país requiere, necesariamente, contextualizar el desarrollo de las ciencias sociales en Colombia y en particular de la historia como disciplina académica y como profesión reconocida en el ámbito de los estudios universitarios. Es a la labor pionera de Jaime Jaramillo Uribe como intelectual, académico y maestro, a la que se le debe el cambio de estatuto de la historia.

El siglo XIX, en el contexto europeo, ha sido reconocido como el “siglo de la historia”. En Alemania surgió la monumental obra de Theodor Mommsen y en Francia, en 1821, en la *École Nationale des Chartes*, se inició la enseñanza académica de la

historia. El historiador francés Fustel de Coulanges, en 1864, afirmó categóricamente que la historia era ciencia pura y se opuso a que fuera considerada un arte como afirmaban otras corrientes. Otros historiadores se inclinaron por mantener el equilibrio entre ciencia y arte; defendían que el soporte del trabajo histórico era, necesariamente, el discurso literario. Este fue el período de los notables y paradigmáticos trabajos de Guizot, Tocqueville, y sobre todo de Jules Michelet. La historia se movió entre las corrientes del historicismo y del positivismo; las obras de Augusto Comte, Benedetto Croce y Leopold von Ranke marcaron el quehacer de los historiadores decimonónicos y de la primera mitad del siglo XX (Tovar Zambrano, 1994: 21).

El inicio de la historia en Colombia

Mientras esto sucedía en Europa, el antiguo Virreinato de la Nueva Granada, después de una guerra de emancipación, se transformó, en 1822, en una nueva república, bajo los principios ordenadores de la revolución francesa y del liberalismo. Sin embargo, en nuestro caso, la ideología revolucionaria fue tamizada por el peso del catolicismo y la herencia filosófica y jurídica propia del imperio español. Los criollos, artífices de las batallas políticas y militares, vieron en el oficio de Clío la posibilidad de plasmar en un relato histórico su propia gesta independentista. Este relato tenía como objeto componer el mosaico de una nueva nación imaginada y recién inventada. A la incipiente nacionalidad había que darle un nombre, una bandera y unos símbolos. Así mismo, había que trazarle los mapas que le dieran representación a su territorio, había que crear los mitos fundacionales, dotarla de un panteón de héroes, de batallas y de fechas significativas en el proceso de la independencia y de la formación del Estado-nación. Este relato era necesario para crear un sentido de identidad y reconocimiento como nueva comunidad de ciudadanos. Fue una construcción histórica hecha sobre la marcha al fragor de los tambores de guerra, de los discursos políticos, de las rencillas y batallas entre caudillos y de la promulgación de múltiples constituciones, en los que se plasmó el rumbo de la nueva nación.

Los historiadores decimonónicos concentraron todos sus esfuerzos en la construcción de historias patrias que validaran la independencia colombiana y contribuyeran a crear los héroes y mitos fundacionales. Uno de los problemas que debieron afrontar los padres de la patria, convertidos por necesidad en historiadores, fue cómo incluir en sus héroes, mitos y relatos fundacionales a una masa informe, analfabeta, y no pocas veces temible, de negros, mulatos, mestizos e indios. Desde un principio, tanto las constituciones como los relatos patrióticos condenaron a la exclusión y al silencio a la mayor parte de la población, señalándolos como bárbaros a los que había que educar y civilizar para que pudieran ser ciudadanos y sujetos de la historia.

En 1827, José Manuel Restrepo dio a conocer el texto más importante de la historiografía sobre la independencia, *Historia de la revolución de*

la república de Colombia en la América meridional (Restrepo, 1827), que se convirtió paulatinamente en la versión canónica del proceso independentista y marcó la producción historiográfica sobre el tema. No en vano, en los años ochenta del siglo xx, uno de los historiadores más representativos de la renovación de la historia en Colombia, Germán Colmenares, se refirió a la obra de Restrepo como una prisión historiográfica. Bajo el sugestivo título de “*La Historia de la Revolución de José Manuel Restrepo: una prisión historiográfica*” (1984), Colmenares muestra cómo las interpretaciones sobre el período han estado dominadas por la extensa y bien documentada obra del testigo y protagonista de los hechos.

Germán Colmenares explica cómo esta obra obedeció claramente a la intencionalidad de legitimar la nueva nación en el concierto de las naciones “civilizadas”. Si bien hace explícitos los grandes méritos y el rigor de Restrepo, advierte a los historiadores sobre el propósito moral de su narrativa y acerca de su visión elitista. Las élites criollas, desde una mirada etnocéntrica, se ven a sí mismas como una aristocracia artífice de la nueva república.

Además de la importante obra de José Manuel Restrepo, en la segunda mitad del siglo xix se produjeron en Colombia obras inscritas en la lógica partidista liberal y conservadora. Estas interpretaciones estaban inspiradas en categorías antagónicas: las bolivarianas, que defendían a Bolívar, y las santanderistas, que denigraban de Bolívar y reivindicaban a Santander como el artífice del ordenamiento constitucional moderno del país, en contra de las concepciones autoritarias del primero. Asimismo, las obras se diferenciaban entre las que defendían una independencia inscrita en la tradición hispánica que exaltaba su componente civilizador y católico, y las que consideraban la independencia como obra de los postulados de la modernidad asociados con las revoluciones norteamericana y francesa.¹

En 1902, después de la Guerra de los Mil Días y de numerosos e infructuosos esfuerzos, se logró crear la Academia de Historia, que desde su inicio se definió como responsable de la “conciencia y de la identidad nacional” (Tovar Zambrano, 1994: 23). Según las palabras de su primer secretario, don Pedro Ibáñez, el propósito de los

En esos años de estudiante [Jaime Jaramillo Uribe] vivió intensamente la vida cultural y política de Bogotá, conoció a Alberto Lleras Camargo, a Jorge Zalamea, a Germán Arciniegas y a Abel Botero [...]. Bajo la influencia del rector Socarrás, los estudiantes de la ENS vivían esa efervescencia intelectual anclados en la realidad nacional y con la obligación de pensar en solucionar los problemas que aquejaban al país.

académicos era trabajar por la patria, y afirmaba que “la verdadera historia de un país es la de sus hijos eminentes” (Tovar Zambrano, 1994: 23). Dentro de esta concepción, el género preferido por los académicos fue la biografía de los héroes ilustres y de los padres de la patria, entre ellos políticos, militares, sacerdotes y algunos científicos. No deja de ser ilustrativo del carácter excluyente de la academia el hecho de que el mayor mérito de sus miembros fuera tener antepasados ilustres y relacionados con los héroes fundacionales.

Uno de los proyectos más importantes de la Academia, en el que se empeñó desde 1948, fue realizar un compendio de la historia de Colombia desde las épocas prehistóricas hasta los años cincuenta del siglo xx. Este proyecto, sin precedentes, se logró materializar con la publicación de la *Historia Extensa de Colombia*, en veintidós volúmenes. Los primeros diez tomos fueron editados en 1965, la segunda entrega se realizó en 1967 y, finalmente, la totalidad de la obra se terminó de editar en 1971. Si bien la obra tuvo numerosos colaboradores, predominó en muchos de sus textos la historia tradicional patriótica que caracterizaba a la Academia. Se privilegió una historia política, militar y diplomática, en la que los “grandes hombres” decidían los destinos de una sociedad, mientras el pueblo era inexistente o irrelevante. Igualmente, las variables de orden social, económico, geográfico o cultural no fueron tenidas en cuenta en la mayoría de los artículos.

De esta obra vale la pena destacar el capítulo sobre el descubrimiento y la conquista, escrito por Juan Friede, uno de los precursores de nuevas formas de hacer historia en el país. Friede aprovechó su participación en esta obra para hacer duras críticas. A su juicio, la Academia era poco rigurosa, no sustentaba sus trabajos en investigaciones sistemáticas en las fuentes y caía en una exagerada valorización del héroe, por lo que

convertía la historia en una colección de biografías (Friede, 1964: 221). Según Friede, por dedicarse al culto del héroe se hacía una historia de individuos y se ignoraba al común, al pueblo, cuya historia debía ser rescatada y estudiada. Esgrimía que mientras la historia del país siguiera siendo hecha por hombres de partido y linajes, no podría desarrollarse como ciencia independiente.²

La Escuela Normal Superior (ENS): un proyecto que transformó las ciencias sociales del país

En 1936, el gobierno liberal, con el objeto de mejorar la calidad de la formación de los maestros y generar un centro de altos estudios, fusionó la Facultad de Ciencias de Educación de la Universidad Nacional, la Normal de Tunja y el Instituto Pedagógico de Señoritas de Bogotá en una nueva institución: la Escuela Normal Superior (ENS). El lema del nuevo instituto era “formar a los maestros de los maestros”. La Escuela debía proporcionar una sólida educación basada en un diálogo permanente entre las ciencias naturales, la pedagogía y las ciencias humanas y sociales (Ospina, s. f.). El modelo se inspiraba en la Escuela Normal Superior francesa, pero al tiempo retomaba, de las escuelas normales alemanas, la importancia de la formación en ciencias exactas y naturales.

Entre los propósitos de la ENS estaba el de darle estatus al maestro; todos sus estudiantes eran becados y rigurosamente escogidos entre los mejores bachilleres de todas las regiones del país, incluyendo a las mujeres. La ENS fue la primera institución en establecer la educación mixta, hasta esos años estigmatizada y prohibida por la Iglesia católica.

Según testimonio de uno de sus primeros rectores, José Francisco Socarrás, médico y primer estudioso del psicoanálisis en el país, la tarea más

ardua fue encontrar profesores preparados para los retos de la Normal. No obstante, una difícil situación internacional subsanó, en parte, esta debilidad. La guerra civil española y el ascenso del fascismo en Europa permitió que la Escuela se hiciera con una nómina de intelectuales y académicos europeos que huían de las persecuciones y encontraron acogida en el país. La ENS pudo entonces contar con un grupo de intelectuales que transformaron el panorama de las ciencias sociales y naturales de Colombia. A ella se vincularon los destacados profesores Urbano Gonzales de la Calle, latinista que tuvo a su cargo la sección de filología e idiomas; Francisco Cirre en el área de literatura; José de Recasens en antropología, y el reconocido geógrafo, Pablo Vila, que impartía su cátedra siguiendo la moderna escuela francesa de geografía de Vidal de la Blache (Tovar Zambrano, 1996). Mercedes Rodrigo fortaleció el área de psicología y posteriormente fundó esta carrera en la Universidad Nacional de Colombia. El doctor Manuel Ussano, médico especializado en educación física, le daría un vuelco total a esta disciplina. Luis Zulueta se vinculó al área de literatura y Francisco Vera a la de matemáticas. Con este grupo de españoles también llegó don José María Ots Capdequi, experto en derecho indiano e instituciones coloniales de América, quien fue ampliamente reconocido por sus trabajos en este campo.

Huyendo de la persecución en Alemania, llegaron los docentes y directivos del reconocido instituto socialdemócrata Karl Marx de Berlín. Esta Normal estaba dedicada a la formación de maestros alemanes. Entre los que vinieron se encontraban su director, Fritz Karsen, Kurt Freudental, matemático, Rudolf Hommes, especialista en ciencias sociales, economía e historia, y Gerhard Massur, especialista en historia del arte y reconocido biógrafo de Bolívar. Massur había sido alumno de Friedrich Meinecke, destacado historiador alemán (Tovar Zambrano, 1996).³ Procedente de Francia llegó el reconocido antropólogo Paul Rivet, fundador del museo del Hombre de París. El trabajo de Rivet en la formación de antropólogos, etnólogos y arqueólogos fue determinante para el desarrollo de estas disciplinas en el país y para un estudio riguroso de las culturas indígenas. Fue él quien impulsó la creación del Instituto Etnológico, del

cual fueron profesores sus alumnos Recasens, Gregorio Hernández del Alba y el alemán Justus Wolfgang Shottelius (Ospina, s.f.).

A esta prestigiosa Escuela Normal Superior llegó en el año de 1938 Jaime Jaramillo Uribe (Jaramillo Uribe, 2007). Su recorrido vital e intelectual antes de arribar a la ENS había sido diverso y un tanto azaroso. Jaime Jaramillo Uribe nació el 1 de enero de 1917 en Abejorral, pueblo frío y montañoso de Antioquia. Era hijo de don Teodoro Jaramillo y Genoveva Uribe, ambos pertenecientes a prestigiosas y empobrecidas familias antioqueñas. Su abuelo, don José Manuel Jaramillo, fue hijo de don Lorenzo Jaramillo Londoño, patriarca de Sonsón que en los años treinta del siglo XIX había labrado una cuantiosa fortuna en diversos negocios, entre los que se encontraba el de las recuas de mulas que atravesaban el quebrado territorio antioqueño transportando todo tipo de mercancías y productos. Ninguno de sus nueve hijos heredó su talento para los negocios y se inclinaron más por la literatura y la poesía. Este hecho, más los devastadores efectos de la Guerra de los Mil Días, llevó a que la fortuna se evaporara y a que don José Manuel viviera con grandes limitaciones económicas. Su hijo Teodoro, junto con su esposa y sus nueve hijos, sin mayores oportunidades en Abejorral, emigraron hacia las tierras de colonización antioqueña, Salamina y Aguadas, y finalmente se asentaron en Pereira, ciudad en la que Jaime Jaramillo pasó su infancia. En Pereira, don Teodoro fue nombrado Secretario del Juzgado de la ciudad. Era un hombre culto, de costumbres austeras y amante de la lectura, hábito que hizo cotidiano en el hogar familiar.⁴

Fue en Pereira donde Jaime Jaramillo inició su educación primaria. De su vida familiar, él mismo recuerda con especial agrado las lecturas en voz alta a cargo de su hermana, que despertaban en él la imaginación y la sensibilidad. El bachillerato lo realizó en el Instituto Claret, regentado por una comunidad religiosa y cuyos costos pagaba con los emolumentos que recibía como monaguillo de la parroquia. La vida cotidiana transcurría tranquilamente entre el colegio, las lecturas, el fútbol, los paseos y los baños en ríos y quebradas en las praderas que rodeaban la ciudad. La muerte de su madre puso fin a este apacible discurrir. La familia se dispersó y él se vio obligado a trabajar para

sostenerse. Abandonó el bachillerato y tuvo diversos empleos: secretario de un consultorio médico, vendedor de almacén de ropa y dependiente en una tienda de abarrotes. A pesar de las responsabilidades laborales, no dejó los libros e intentó seguir estudiando por su cuenta. Aprovechaba cualquier momento de libertad para estudiar textos escolares y para leer literatura, que se había convertido en su pasión. Visitaba asiduamente las dos librerías con que contaba Pereira e hizo amistad con un boticario liberal que le orientaba sobre diversos autores. La pasión por la lectura lo llevó a sus primeros pasos como escritor, publicando crónicas en el periódico local *El Diario*. El permanente deseo de terminar el bachillerato y estudiar en la Universidad, lo llevó a viajar a Bogotá en 1935 (Jaramillo Uribe, 2007).

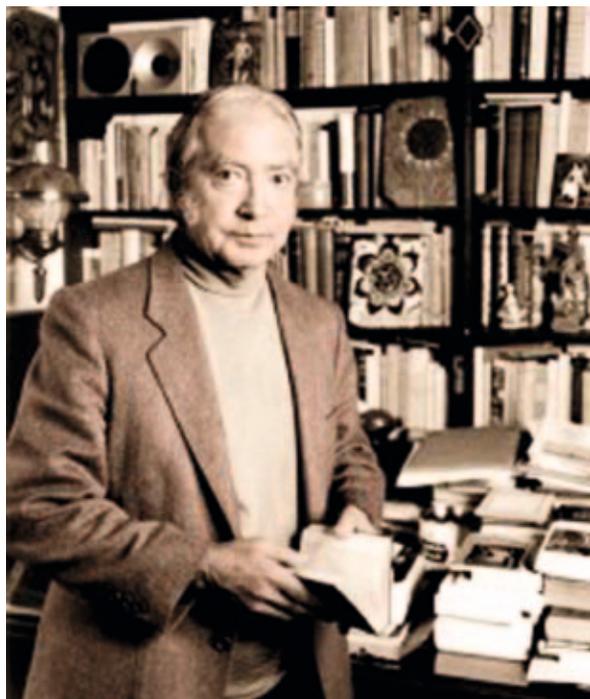
En Bogotá encontró trabajo como cajero nocturno en un café, oficio apropiado para su propósito de continuar los estudios. Se matriculó en la Escuela Normal Central de Varones, conocida como la “Normal chiquita” para diferenciarla de la Escuela Normal Superior (Tovar Zambrano, 1996). Debido a sus lecturas y conocimientos lo admitieron en cuarto grado de bachillerato. Si bien la Normal no concedía el título de bachillerato clásico que le permitía acceder a la universidad, Jaramillo Uribe validó las materias correspondientes en el Colegio Camilo Torres y recibió su título de bachiller.

A pesar de estar decidido por la universidad, su decisión cambió, en parte, debido a una entusiasta conferencia dictada por José Francisco Socarrás, rector en ese entonces de la ENS, en la que con vehemencia afirmó que la enseñanza y la pedagogía eran las profesiones del futuro e invitó a los estudiantes a matricularse para estudiar en la ENS. Socarrás unía a su discurso académico la tentadora oferta de becas para realizar los estudios. En la Normal Superior, Jaramillo encontró no solo excelentes profesores, sino también un ambiente de agitación intelectual propio de una época marcada por hechos históricos tan definitivos como la revolución bolchevique, la expansión del socialismo, la revolución mexicana, la guerra civil española, el surgimiento del fascismo y los movimientos de resistencia en Europa. De hecho, Jaime Jaramillo ha confesado su admiración, en esa época, por el marxismo y por Lenin.

Incluso declaró: “Fui un estudiante políticamente activo, me matriculé en la izquierda y desde los primeros años me interesó mucho la literatura socialista y marxista” (Low y Herrera, s.f.), y remataba reconociendo que muchos de sus amigos de esa época pertenecían al Partido Comunista (Jaramillo Uribe, 2007). Sin embargo, él mismo aclararía que su relación con la izquierda y con el marxismo no fue dogmática, ni ortodoxa (Tovar Zambrano, 1996). En esos años de estudiante vivió intensamente la vida cultural y política de Bogotá, conoció a Alberto Lleras Camargo, a Jorge Zalamea, a Germán Arciniegas y a Abel Botero (Jaramillo Uribe, 2007). Bajo la influencia del rector Socarrás, los estudiantes de la ENS vivían esa efervescencia intelectual anclados en la realidad nacional y con la obligación de pensar en solucionar los problemas que aquejaban al país. Jaramillo Uribe, todavía en el año 1994, recordaba de Socarrás su capacidad de comprometer a los estudiantes con los problemas de salud, higiene, educación y productividad. De hecho, fue el rector el que influyó para que Jaramillo Uribe se trasladara del área de filología y lenguas, en la que se había matriculado, a la de ciencias sociales. Este último plan de estudios tenía una duración de cuatro años e incluía historia, geografía, antropología, psicología, pedagogía y economía (Jaramillo Uribe, 2007).

En 1941, Jaime Jaramillo Uribe recibió su grado como licenciado en Ciencias Sociales e inmediatamente se vinculó como docente de sociología en la Escuela Normal Superior. Al mismo tiempo, emprendió sus estudios de Derecho en el Externado de Colombia, los cuales concluyó en la Universidad Libre.

En 1943, el catedrático y sociólogo español José Medina Echavarría fue invitado por la Universidad Nacional. Jaramillo Uribe se inscribió en su curso, en el que se abordó a profundidad la obra de Marx y Weber; este último autor fue determinante en la obra histórica de Jaime Jaramillo Uribe, quien consideraba que, además de la Normal Superior y el ambiente intelectual de la época, en su proceso de formación y en el de su generación fueron fundamentales la *Revista de Occidente* y las obras publicadas por el Fondo de Cultura Económica (Tovar Zambrano, 1996).



En estos años conoció en la Escuela Normal Superior a Yolanda Mora, profesora del área de Ciencias Sociales, de quien se enamoró y con quien tuvo un noviazgo que se prolongó por tres años. Yolanda procedía de Santander del Norte, aunque desde muy joven se había trasladado a Bogotá para realizar sus estudios en el Instituto Pedagógico Nacional. Era una mujer decidida, de avanzada para su época y con inclinaciones hacia el arte y la cultura. Si bien el noviazgo se interrumpió, diez años después se reencontraron y contrajeron matrimonio (Jaramillo Mora, 2014).

En 1946, el gobierno francés ofreció becas para que algunos profesores de la ENS realizaran estudios en ese país. Jaime Jaramillo fue uno de los elegidos y emprendió estudios en la escuela de Ciencia Política de la Sorbona. Allí tuvo la oportunidad de tomar cátedras con reconocidos profesores. Asistió a clases de historia moderna de Francia, historia económica, historia de las ideas políticas y sociología moderna. Es la época de consolidación de la Escuela de los Anales, que tanto aportó a la transformación de la historia. Sus fundadores, Lucien Febvre y Marc Bloch, hicieron una fuerte crítica a la historia militar y política y propusieron abandonar la historia relato y pasar a una historia-problema que tuviera como eje lo social. El desarrollo de otras ciencias

sociales, entre ellas la economía y la sociología, les exigía a los seguidores de los Anales una ampliación de horizontes y problemas y una renovación de métodos. Jaramillo Uribe tuvo el privilegio de ser alumno de Ernest Labrousse, quien había construido un modelo de trabajo fundamentado en el análisis de lo económico, lo histórico y lo cultural. Se entusiasmó con la lectura de Henri Pirenne, Marc Bloch y Max Weber y la vida intelectual francesa. También aprovechó su estadía en Francia para viajar por Bélgica, los Países Bajos e Italia (Jaramillo Uribe, 2007). Es muy posible que en esta época haya entrado en contacto con la obra del holandés Johan Huizinga, en particular con el libro *El otoño de la Edad Media*, que incluso en los años noventa seguía citando en sus conferencias. Para Jaramillo Uribe esta fue la época más determinante en su formación intelectual. Por sus lecturas y las asignaturas que seleccionó se puede colegir que su vocación de historiador se reafirmó y, de hecho, decidió regresar a Colombia y dedicarse a la investigación histórica (Jaramillo Uribe, 2007).

Pero a su arribo a Colombia en el año de 1948, vientos tormentosos agitaban la escena política del país. Desde 1946, con el fin de la República Liberal, que se prolongó durante dieciséis años, y la llegada a la presidencia del conservador Mariano Ospina Pérez, la política se había transformado. La polarización entre liberales y conservadores, azuzada por las figuras antagónicas de Laureano Gómez y Jorge Eliécer Gaitán, había llegado a su punto más álgido. La contrarreforma cultural y educativa era un hecho. La Iglesia quería imponer otra vez su control sobre la sociedad, con un discurso católico que estigmatizaba las reformas liberales.

La ENS fue tomada por los conservadores, quienes adelantaron una campaña de persecución a profesores nacionales y extranjeros, a los que expulsaron de sus cargos; consideraban que la institución se había convertido en un nicho de la subversión y de los comunistas. Laureano Gómez, en su gobierno, para acabar de desmantelar a la ENS, la trasladó a Tunja, con lo cual le puso punto final a este proyecto educativo modernizador. El hecho es que, en marzo de 1948, el nuevo rector de la Escuela, el poeta Rafael Maya, recibió al profesor Jaramillo Uribe, recién llegado

de Francia, anunciándole que ya no tenía puesto en la institución (Low y Herrera, s.f.).

Solo en 1952, Jaime Jaramillo pudo dedicarse a aquello para lo que había sido formado y que lo apasionaba: la investigación y la docencia. En ese año, Cayetano Betancur, su amigo y decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional, lo invitó a ser profesor de la Facultad y le asignaron las cátedras de Historia Universal e Historia de la Pedagogía. Poco después, en 1953, fue invitado a la Universidad de Hamburgo por el profesor Adolf Meyer-Abich, quien había venido a la Universidad Nacional a inaugurar en la Ciudad Universitaria el busto de Alexander von Humboldt (Jaramillo Uribe, 2007). El profesor Jaramillo permaneció en Alemania hasta 1957; allí tomó diversos cursos, estableció fuertes lazos con el mundo académico y dictó conferencias sobre la historia hispanoamericana, incluyendo un ciclo sobre historia y novela de América Latina.

Al regresar a la Universidad Nacional asumió las cátedras de Historia Moderna e Historia de Colombia y emprendió un trabajo sistemático de investigación en las fuentes del Archivo General de la Nación. La indagación en las fuentes era para él un requisito necesario que le permitía al historiador interrogar y buscar claves e indicios sobre el pasado que intentaba conocer. Al archivo era necesario llegar con preguntas, utilizar la erudición, la sagacidad y, sobre todo, ser cauteloso para no caer en interpretaciones apresuradas y simples (Jaramillo Uribe, 2007). Hoy nadie discute estas ideas, pero en un país en el que la historia como disciplina apenas se iniciaba y no se fundamentaba en la investigación, ni en las fuentes, su trabajo era innovador. Para él era claro que la historia de Colombia estaba por hacerse.

En 1962 impulsó la creación de un departamento de Historia en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional. Este hecho, aparentemente formal, fue el primer paso para la profesionalización de la historia; posteriormente sus alumnos alentarían la creación de las carreras de historia en universidades públicas y privadas. En ese mismo año dio inicio a uno de sus más ambiciosos y perdurables proyectos intelectuales: la creación de la revista *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Desde su nombre, la revista se inscribe claramente en la corriente de

la Escuela de los Anales. Esta revista se convirtió en el espacio que fomentaba la investigación histórica y que abrió perspectivas a problemas que la Academia de Historia ni siquiera había alcanzado a imaginar. Desde ese momento, Jaime Jaramillo le imprimió a la historia colombiana el sello social y cultural de una historia que se ocupaba de los actores que nunca habían sido incorporados como sujetos y que hasta ese momento habían sido invisibilizados. Al maestro le interesaban las manifestaciones culturales, la vida cotidiana y las estructuras sociales, que antepuso a la tradicional historia de héroes y de momentos políticos estelares. Hay que abonarle además a Jaime Jaramillo que, desde el inicio de su obra, hay una preocupación por la estética y un cuidado por la buena factura de la escritura.

Su trabajo como profesor, conjuntamente con el de Antonio Antelo, historiador español vinculado al Departamento de Historia, dio fruto en una excelente primera promoción de historiadores profesionales que, junto con Jaime Jaramillo, transformarían la forma de hacer historia en Colombia. Entre ellos estaban Germán Colmenares, Margarita González, Hermes Tovar, Jorge Orlando Melo, Jorge Palacios Preciado, Gilma Tovar, Isabel Sánchez, Víctor Álvarez, Marta Fajardo, Germán Rubiano, Ángela Mejía y Carmen Ortega (Tovar Zambrano, 1996).

La obra de Jaime Jaramillo

Después de este recorrido por el itinerario intelectual del maestro que transformó la forma de hacer historia en Colombia, es necesario concluir con algunos comentarios sobre algunas de sus obras y el impacto de las mismas en los nuevos estudios históricos.

Jaime Jaramillo Uribe, con un riguroso trabajo en las fuentes primarias inexploradas del Archivo General de la Nación, dio inicio a la paciente tarea de reconstruir, desde una nueva interpretación, la vida colonial, uno de los períodos menos estudiados en ese momento por la historiografía colombiana. En una serie de cuatro artículos publicados en los primeros números de la revista fundada por él, el *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (ACHSC), logró recuperar un mundo completamente desconocido y presentarnos, por primera vez, la estructura

étnica y social de una sociedad de castas diferenciada por el color de la piel, que condicionaba la posición social y económica, así como los privilegios y los oficios. Aparecen en estos artículos el mundo de los indígenas y los efectos que tuvieron las fases de conquista y colonia sobre esta población. También describe allí las lógicas del funcionamiento del mundo esclavista, las relaciones entre esclavos y amos, los castigos a los que eran sometidos, la realidad de su mundo afectivo y su vida cotidiana. Examina también los efectos disolventes que sobre esa sociedad de castas tuvo el proceso de mestizaje en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando aumenta significativamente la mestización de la población. Mestizos, zambos, mulatos, cuarterones y todas las mezclas posibles, que eran la mayoría de la población colonial, desfilan por sus textos, dejándonos ver girones de sus vidas y también su capacidad de transformar y disgregar el mundo colonial.

Con estos artículos, posteriormente recogidos en el libro *Ensayos sobre historia social*, Jaime Jaramillo dio inicio en el país a la historia social y cultural colonial, fundamentada en las ricas e inexploradas fuentes del Archivo de la Nación. Fue Jaramillo Uribe quien abrió un horizonte de posibilidades, fuentes y problemas para las futuras generaciones de historiadores que aceptaron este reto y han seguido enriqueciendo la historia del complejo y diverso mundo colonial (Jaramillo Uribe, 1963, 1964, 1965, 1969).

Su primer libro, *El pensamiento colombiano del siglo XIX*, que había iniciado desde los años cincuenta, fue publicado por la editorial Temis en 1964. El libro hacía parte del ambicioso proyecto editorial del mexicano Leopoldo Zea, que quería divulgar una historia de las ideas en Hispanoamérica. El mismo Jaime Jaramillo reconoció que el modelo de su libro estaba inspirado en la obra de Ernst Cassirer (Tovar Zambrano, 1994: 23). Con una rica utilización de fuentes reconstruye el pensamiento político desde la época preindependentista, ocupándose de las ideas en los campos de lo político, la educación y la filosofía. Utilizando los escritos de quienes moldearon la república, nos remonta a las fuentes con las que construyeron sus referentes ideológicos. Hace evidente la influencia del pensamiento de tradición hispánica de Victoria y Suárez en

algunos de los padres de la Patria, así como el de aquellos que se inspiraron en Montesquieu y Rousseau. Resaltó el papel influyente del utilitarismo inglés de Jeremy Bentham en la primera época de la república y analizó también a los opositores del utilitarismo que, como Miguel Antonio Caro, permanecían aferrados al tomismo católico. Por su libro cruzan las ideas de Bolívar, Vicente Azuero, Ospina Rodríguez, Rufino Cuervo, Castillo Rada, Ezequiel Rojas, José Eusebio Caro, Miguel Antonio Caro y Salvador Camacho. Este texto se constituyó en un modelo para el campo de la historia de las ideas; infortunadamente, esta línea tuvo pocos seguidores en el país y solo estudios muy recientes han retomado este rico ámbito.

En 1979, con la publicación, por parte de Colcultura, de los tres tomos del *Manual de Historia de Colombia*, de los que Jaime Jaramillo fue editor, se logró darle reconocimiento y espacio a la *nueva historia* en el país.⁵ Los artículos producidos por distintos autores abarcan desde el período prehispánico hasta los años setenta del siglo XX, e incluyen aspectos de la historia social, política, económica y cultural del país. Si bien en el prólogo Jaime Jaramillo Uribe le hace un reconocimiento a la Academia de Historia y a su labor, el Manual se constituyó en la *otra historia* del país, que se contraponía a la tradición histórica dominante representada en la Academia y que había quedado plasmada, con algunas excepciones, en los tomos de la *Historia Extensa de Colombia*. Si bien los enfoques de los autores del *Manual de Historia de Colombia* son diversos y no es una obra uniforme, el libro logró presentar una nueva forma de hacer historia fundamentada en la investigación en fuentes primarias y en la que se utilizan las teorías historiográficas más recientes. En los textos se observan influencias de la escuela francesa de los Anales, del marxismo y de la escuela económica norteamericana. El Manual se convirtió en el texto obligado de todas las nuevas generaciones de historiadores y de los estudiosos de las ciencias sociales hasta el día de hoy.

Jaramillo Uribe, después de jubilarse de la Universidad Nacional en los años setenta, se vinculó a la Facultad de Economía de la Universidad de los Andes. En 1977 fue nombrado embajador en Alemania por el presidente Alfonso López

Jaime Jaramillo le imprimió a la historia colombiana el sello social y cultural de una historia que se ocupaba de los actores que nunca habían sido incorporados como sujetos y que hasta ese momento habían sido invisibilizados.

Michelsen y por su ministro de relaciones exteriores, el historiador Indalecio Liévano Aguirre. En 1985 se trasladó al departamento de Historia de la Universidad de los Andes, en donde continuó su vida como maestro e investigador. En 1992 recibió del gobierno nacional la Cruz de Boyacá y ese mismo año recibió el título *honoris causa* de la Universidad Nacional; posteriormente, lo recibiría de la Universidad de los Andes.

Si se quisieran definir los rasgos de la personalidad de Jaramillo Uribe habría que rescatar su sencillez, su enorme generosidad con el conocimiento y la ausencia de dogmatismos, acompañado de un sabio escepticismo propio del buen investigador. Sus respuestas como profesor nunca eran contundentes, ni simples, sino que tenían la cualidad de abrir un abanico de posibles respuestas, que le quedaban al interlocutor como nueva inquietud y tema de reflexión (Melo, 2015). En su obra se hace evidente que la historia para él fue una disciplina amplia que requería de la sociología, que le era tan cercana desde que conoció a Weber, así como de la antropología y las teorías de la cultura y la economía, para poder entender el intrincado pasado de las sociedades. No era amigo de que la interpretación histórica se sujetara a grandes modelos teóricos o a corrientes historiográficas que la hicieran unívoca, limitando así las posibilidades de comprender la complejidad de los hechos sociales. Entendía que la historia era demasiado rica para poder ser sometida a una sola lente. Si bien era riguroso con la disciplina, también, como sus maestros franceses, aceptaba que esta tenía mucho de arte y consideraba que la lógica, la gramática o la estética debían ser parte del trabajo del historiador (Jaramillo Uribe, 2007).

Para terminar de enumerar sus aportes al campo de la historia, son ilustrativas las palabras pronunciadas por uno de sus discípulos, Jorge Orlando Melo, en sus exequias:

Fue un maestro y escritor que nunca hizo alardes de sus contribuciones, pero no es difícil señalarlas. En forma casi rutinaria, desde hace unos 30 años, he dicho algo que tiene algo de paradoja frívola: Jaime Jaramillo Uribe, en vez de empeñarse en cambiar el país, en hacer la revolución, en sacudir las estructuras fundamentales a Colombia, le cambió el pasado. Fue una transformación dramática y brutal: mientras que la historia colombiana, hasta hace medio siglo, era un relato de heroicos descubridores y valientes militares, de presidentes esforzados, de brillantes constituciones y de dirigentes empeñados en mejorar la condición de sus compatriotas, esa historia, cuando se enseña hoy a los niños o a los estudiantes universitarios, es una historia de conflictos sociales, de esclavos e indios, de ideas políticas, de estilos de familia, de modos de vida cotidiana, de cambios en la ropa, las comidas y las formas de rezar, de artesanos, obreros y empresarios. Y puso a la mayoría del pueblo, a los mestizos, en el centro del cuento: ellos, según su relato, desorganizaron la sociedad de castas, lucharon por la independencia, y terminaron aprovechando buena parte de sus frutos (Melo, 2015).

Su sólida vida familiar fue su ancla y punto de equilibrio. Disfrutó y compartió la vida intelectual con su esposa Yolanda, quien concluyó sus estudios como antropóloga en 1960 y se dedicó a la investigación, vinculada al Instituto Colombiano de Antropología. Con su esposa compartió el gusto por los viajes y las diversas culturas (Jaramillo Mora, 2014). Sus dos hijos, ambos artistas, Lorenzo, reconocido pintor, fallecido a los treinta y seis años —muerte que le ocasionó una gran desolación—, y Rosario, actriz y maestra de teatro y artes y su compañera hasta su muerte, llenaron su vida afectiva y enriquecieron su cotidianidad con su talento e inspiración. ■

Referencias

- Archila, Mauricio (1999). Jaime Jaramillo Uribe: el Padre de la Nueva Historia. *Revista Credencial*, N.º 115, Bogotá.
- Colmenares, Germán (1984). La *Historia de la Revolución* de José Manuel Restrepo: una prisión historiográfica. *Revista de Extensión Cultural*, N.º 19, Medellín, Universidad Nacional de Colombia.
- Friede, Juan (1964). La investigación histórica en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N.º 2, vol. VIII, Bogotá.
- Jaramillo Mora, Rosario (2014). Yolanda Mora de Jaramillo (1921-2005): una mujer moderna. *Revista Maguaré*, vol. 28.
- Jaramillo Uribe, Jaime (1963). Esclavos y señores en la sociedad esclavista del siglo XVIII. ACHSC, N.º 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1964). Población indígena en Colombia en el momento de la Conquista. ACHSC, N.º 2, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1965). Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada siglo XVIII. ACHSC, N.º 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (1969). La controversia jurídica y filosófica en torno a la liberación de los esclavos. ACHSC, N.º 4. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (2007). *Memorias intelectuales*. Bogotá: Aguilar Taurus.
- Low, Carlos y Marta Cecilia Herrera (s.f.). Jaime Jaramillo Uribe. La historia, la pedagogía y las ciencias sociales. Universidad Pedagógica Nacional.
- Melo, Jorge Orlando (2015). Jaime Jaramillo: pluralista y escéptico [en línea], disponible en: <http://www.jorgeorlandomelo.com/jaimejaramillo.pye.html>.
- Ospina, Juan Manuel (s.f.). *La Escuela Normal Superior, el círculo que se cierra*. Editorial de la Revista Educación de la Escuela Normal Superior. Digitalizado por la BLAA.
- Restrepo, José Manuel (1827). *Historia de la revolución de Colombia*. París: Librería Americana.
- Rueda, José Eduardo (1991). Juan Friede 1901-1990. El investigador de indígenas en la historia de Colombia. *Credencial Historia* N.º 14, Bogotá.
- Tovar Zambrano, Bernardo (1994). *La historiografía colonial en la historia al final del milenio*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- (1996). El pasado como oficio, trayectoria intelectual del historiador Jaime Jaramillo Uribe. *Nómadas* N.º 4, Bogotá.

Notas

¹ Hay dos obras que representan estas dos interpretaciones. El adalid de visión liberal es José María Samper en el texto *Apuntamientos para la historia política y social de la Nueva Granada*. Samper reafirmó los ideales de la modernidad y la ilustración como antorchas del proceso emancipador. En el otro extremo encontramos la interpretación conservadora de José María Groot en la *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*. Groot desplazó el eje de la guerra emancipadora hacia la guerra civil producida por los liberales, a quienes consideraba brujos de la modernidad. A diferencia de Samper, Groot ignoró la herencia de la revolución francesa y revalorizó la herencia hispánica como componente indisociable del alma nacional. Su obra es una defensa de la iglesia y del legado español.

² Ver José Eduardo Rueda (Juan Friede 1901-1990) “El investigador de indígenas en la historia de Colombia”. *Credencial Historia*, N.º 14, febrero de 1991. Juan Friede fue sin duda una figura marginal y modernizante para los estudios históricos del país y para la cultura. Había nacido en Ucrania, terminó su bachillerato en Moscú y adelantó estudios en ciencias económicas en Viena, los que complementó en Londres en la prestigiosa institución London School of Economics. Por razones de negocios tuvo la oportunidad de conocer el país en 1926 y quedó deslumbrado por un mundo desconocido, de una naturaleza tropical exuberante que lo sedujo hasta tal punto, que en 1927 decidió establecerse inicialmente en Manizales; de ahí se trasladó luego a Bogotá y en 1930 se nacionalizó como colombiano. Friede no solo se dedicó a hacer negocios, sino que mantuvo una activa comunicación con los intelectuales de su época, entre ellos Fernando González, León y Otto de Greiff. En 1942, estableció una ganadería en San Agustín y es allí donde se consolidó su pasión y compromiso por estudiar las culturas indígenas colombianas. Se entusiasmó con la divulgación de este rico patrimonio arqueológico. Donó el núcleo principal del parque arqueológico del Alto de los Ídolos en San José de Isnos y, con los pocos etnólogos que tenía el país, entre ellos Antonio García, Luis Duque Gómez y Blanca Ochoa de Molina, fundó el primer Instituto Indigenista de Colombia. Su obra está compuesta por más de doscientos treinta textos, en los que se dedica a estudiar de forma sistemática, con fuentes documentales y trabajo etnológico, las culturas indígenas, ocupándose de su pasado prehispánico, del desastre que implicó el proceso de conquista, los siglos XV al XVIII y la situación actual a la que estaban sometidos los indígenas.

Su producción intelectual abarca la historia, la antropología, la sociología y la economía.

³ En esta entrevista Jaime Jaramillo se refiere a sus profesores y manifiesta admiración por Gerhard Massur como el más brillante de este distinguido grupo.

⁴ Las anotaciones biográficas de este apartado se fundamentan en el excelente artículo, producto de una entrevista, del historiador Bernardo Tovar y en el libro de memorias escrito por Jaime Jaramillo Uribe. Ver Bernardo Tovar Zambrano (1996) y Jaime Jaramillo Uribe (2007).

⁵ Curiosamente, este término fue acuñado por el poeta Darío Jaramillo Agudelo en los años setenta. Ver Mauricio Archila (1999).



La elocuencia y la mudez

La línea paradójica de Saul Steinberg

EFRÉN GIRALDO

Alguien sentado sobre el pez que está pescando. Un hombre que sujeta con cuerda al ángel que le pone corona de laurel. Un gato que mira a través de la pecera con un ojo que es, a la vez, el pez. Un individuo que se dibuja a sí mismo. Otro que se tacha. Una mecedora que, mientras se balancea, sueña con ser un caballo de juguete. Trazo y artefacto. Acto de habla y duda del habla. Afirmación del contenido y crítica a la forma en que comunicamos ese contenido. Con medios aparentemente banales, las obras de Saul Steinberg (1914-1999) proponen contradicciones que suscitan preguntas en las que acabamos atrapados.

Tal sencillez, amparada en una limitación de recursos gráficos que arriesga hasta hacer del estilo una cosa elemental y predecible, encubre cuestiones trascendentales. Para historiadores del arte como E. H. Gombrich, Steinberg es un filósofo de la representación. Hecho que se ve, principalmente, en las paradojas visuales y en las referencias del arte al arte o, si se quiere, de la imagen a la imagen. El propio dibujante lo dijo en un catálogo: “lo que dibujo es el dibujar”.

Esto conduce a dos cuestiones, como mínimo. Por un lado, al dibujo, a la línea y la grafía como tema. Y, por el otro, a la exaltación del acto de dibujar, al despliegue de una línea primordial e interminable, pero que siempre se autocontiene y se limita, como quien descubre que decir algo de más arruina las cosas. Una línea que se balancea entre la elocuencia y la mudez y que acaba en metáfora de nuestra misma capacidad —e incapacidad— para decir.

Vecinas del aforismo y de la máxima en el terreno de la literatura, las ilustraciones de Steinberg son artefactos que hablan al sentido del humor y al intelecto. Un suicida que sorbe su veneno con un pitillo y un loro que habla con su dueño, que tiene la cabeza enjaulada, podrían ser meros chistes. Bien mirados, pueden ser también interrogantes incómodos.

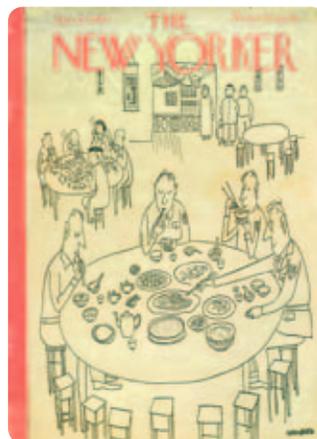
Intentar la descripción de tales obras es enfrentarse a un reto difícil, ya que las palabras no igualan la gracia y la eficiencia comunicativa de la imagen. Esto pone a Steinberg cerca de artistas como Marcel Duchamp, quienes nos sitúan en una zona de silencio a la que, como recordó Octavio Paz, solo podemos acceder con distanciamiento. Solo que, en el caso del dibujante

rumano, ese espacio ascético está siempre aderezado con la simpatía y el orgullo que produce asumir una elegante insignificancia. Es como si la visita cargada de silencio a las salas del museo tuviera que contenerse para sofocar una risita inevitable.

Pese a frecuentar una forma aparentemente ingenua, taquigráfica, Steinberg nos pone frente a otra de las cuestiones trascendentales de su época: la conciencia de los límites del lenguaje. Claro que, si aceptamos lo anterior, surge una cuestión adicional: el estatuto conceptual de sus imágenes y el tipo de relación que ellas establecen con el público.

Steinberg defiende la idea de que ante una imagen siempre nos comportamos como lectores. Incluso sacadas de su contexto, las revistas y periódicos donde aparecieron durante seis décadas, sus obras siguen defendiendo la hermandad con el mundo de la palabra. En cierta medida, el lector es un cómplice, pues comparte la actitud risueña, y a veces melancólica, ante las convenciones sociales.

Entre las muchas metáforas del dibujo, Steinberg nos ha dado varias que se mueven en la interrogación de las convenciones. Algo no funciona, o funciona de manera absurda sin que lo sepamos. La imagen de los cuatro hombres que al tiempo inclinan la cabeza para mirar las pilas de periódicos es una advertencia. Y es que, pese a ser un buen modernista, es decir, al recordarnos que está hecho de tinta, como lo recordó el mismo Gombrich, el dibujo es también algo más. Se trata de la entrada a cuestiones que descansan en el significado y en la construcción social de los símbolos.





Vecinas del aforismo y de la máxima en el terreno de la literatura, las ilustraciones de Steinberg son artefactos que hablan al sentido del humor y al intelecto.

Que estos aparezcan como algo inestable y opaco es indispensable. La aproximación entre representación y escritura obliga a considerar el carácter ambivalente de emblemas, huellas y representaciones icónicas en su obra. Tematizar esa misma inseguridad del signo en la era de la conciencia de las palabras es uno de los grandes aportes de Steinberg, y quizá la consumación, dentro de la cultura popular, del tan celebrado, y a veces poco comprendido, “giro lingüístico”. No debe pasar desapercibido que se llamó a sí mismo “escritor que dibuja”. La imagen del número cinco y el número dos trenzados en un lance erótico sobre la cama es un chiste, pero también un desafío. Los globos y bocadillos que exhiben retahílas o enrevesados laberintos de mamarrachos están entre los comentarios más inteligentes que el mundo visual del siglo xx ha hecho sobre la imposibilidad de comunicarnos.

Y es allí donde reside una de las particularidades de Steinberg: en su aproximación a los valores, los criterios y las ideas sobre estética, poder, buen gusto o incluso sobre el sentido de la vida, que descansan en el lenguaje y las representaciones. La axiología —no importa qué axiología— termina siendo fuertemente interrogada. De esta manera, un sistema visual inconfundible llega a ser traducción visual de las perplejidades que producen la vida en comunidad o las certezas a las que nos aferramos para continuar en pie frente a los equívocos y sinsabores.

Un hombre que camina sobre la progresión de números del uno al diez hacia un abismo, un jefe que le dice a un empleado un NO relleno de garabatos, un hombre que corre con una red de

mariposas detrás de un signo de interrogación son un comentario, pero también la conciencia de ese comentario. Los retratos de parejas y grupos hechos con estilos diferentes para cada figura son un apunte ingenioso sobre el abismo de silencio que hay entre los seres humanos, pero también un interrogante a la capacidad de representar al individuo.

El rasgo de ingenio es probablemente el que emerge cuando se observa en los libros de recopilaciones, o en la gran ventana de Internet, el trabajo de Steinberg en *The New Yorker*. Casi noventa portadas y mil doscientos dibujos e ilustraciones nos ponen frente a uno de los acervos visuales más ingeniosos del siglo xx. Luego de haberse formado en Milán, Steinberg pudo irse a Estados Unidos y pasar esa frontera que no pudo franquear Walter Benjamin. Desde 1942, y también por la influencia del *New Yorker*, que ayudó a tramitar su visa de trabajo, llegó para dar a la revista y a la ciudad misma uno de sus referentes más reconocidos.

Tal referente solo es comparable en la cultura norteamericana a la influencia del ilustrador Norman Rockwell, o a la del arte *pop*, de los cuales se derivó una cultura que hasta hoy extiende su manto característico. Steinberg estudió en sus inicios filosofía y arquitectura, algo que no resulta anecdótico, si pensamos en el grado de refinamiento que hallamos en su obra, un poco aséptica en comparación con el humorismo francote de Rockwell y con el reluciente aspecto de superficie en Andy Warhol. Mientras Rockwell es sobre todo un cronista de la civilización de la posguerra y un comentarista de las tradiciones familiares, Steinberg es un pensador. Y mientras el *pop* es

la versión *chic* de la sociedad de la abundancia, Steinberg nos da la imagen reflexiva de una provincia metropolitana que se adueñó de la idea de modernidad avanzada. Una apropiación que, como mostró Serge Guilbaut, no estuvo exenta de política y comedia.

Se trata, como en muchos otros artistas y creadores, de una vía que se compromete con lo mental y con la economía de medios. Un par de principios que existen en la modernidad occidental desde la teoría renacentista del *disegno* en Italia, y que complementan el esplendor colorista que a lo popular dieron el gran ilustrador del *Saturday Evening Post*, los publicistas de Coca Cola y el pintor de Pittsburgh.

La sátira de las convenciones en Steinberg puede alcanzar niveles impensados. El gato que con gesto de dandi toma una copa en la que nada un pez, o el hombre que lee el periódico en una silla barata y apoya los pies en una Luis XV interrogan nuestras ideas de belleza, estatus y función social. Consideremos, por ejemplo, su famoso *Mapa del mundo desde la Novena Avenida*, una de las más célebres portadas del *New Yorker*, la del 29 de marzo de 1976. Una imagen que probablemente no deberíamos dejar de comentar como lo que es: uno de los artefactos de la cultura popular más interesantes de Estados Unidos, si pensamos en la incidencia que tuvo y en las muchas formas de apropiación que ha sufrido, pasando por el plagio y los homenajes.

Más allá de los incidentes legales en los que implicó a Steinberg la enorme popularidad de esta portada, allí se revela mucho sobre el modo de ser norteamericano. La vista que a medida que se aleja en el horizonte muestra la imagen cada vez más simplificada de lo otro, de lo que está fuera de los márgenes, es hilarante, pero también da la clave de unos tiempos agitados por xenofobia, imperalismo y luchas segregacionistas. Es doloroso, pero no imposible, pensar que el 11 de septiembre y la ola de atentados del extremismo religioso reciente sean una respuesta a la actitud de la que Steinberg se burló en su extraordinaria psicogeografía.

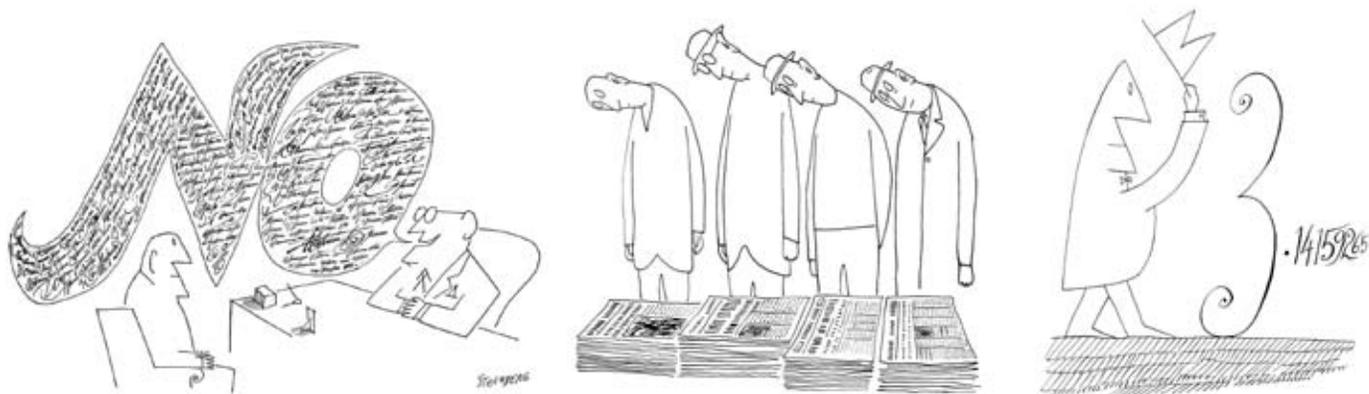
Lo llamativo es que la eminente orientación crítica de la imagen desaparezca en apropiaciones que refuerzan más bien ese provincianismo de metrópoli propio de Nueva York y todas las otras capitales del mundo. Para muchos neoyorquinos,

aún hoy esta imagen puede ser la confirmación banal de que su ciudad es el centro del mundo. Que más allá del río Hudson, Jersey sea una franja, que los estados restantes sean mojonos aislados en un gran desierto, que México y Canadá sean dos rectángulos simplificados y que, después del océano Pacífico, Japón, Rusia y China sean como tres monolitos, todo eso empezó siendo una crítica, y no una afirmación de jerarquía. Esta paradoja adquiere un sentido premonitorio, si nos situamos en la actual campaña de Donald Trump por la segregación.

Steinberg era muy agudo en la conversación, como comentó alguna vez su amigo el novelista Kurt Vonnegut. De ahí que, en muchos de los trabajos sobre él, se aproxime su dibujo a la tradición del apunte ingenioso, al *wit* anglosajón, esa exquisitez conceptual, probablemente aprendida de los moralistas franceses del siglo XVIII y del gran periodismo londinense de variedades del siglo XIX, que va de William Hazlitt y Samuel Johnson a Oscar Wilde y de Mark Twain a Ambrose Bierce o Groucho Marx. De hecho, el ensayo de Gombrich se intitula precisamente “The wit of Saul Steinberg”, quizá para afirmar la idea de que la profundidad filosófica está unida al arte de la conversación.

Varios trabajos sobre Steinberg se detienen en su propia ambivalencia frente a la estética oficial, es decir, si está dentro o fuera de las artes serias o elevadas o si, en alguna medida, el suyo es solo un producto de la cultura de masas más evolucionado. Si bien, ya en 1946, Steinberg estuvo en la célebre exposición *14 americanos* y recibió alguna atención, su valoración artística no ha estado exenta de equívocos. A pesar de que las fronteras entre el arte elevado y el arte popular parecen cada día menos importantes, en su centenario hubo exposiciones, foros y homenajes que probaron hasta qué punto su posteridad está unida a la imagen culta de Nueva York. Con todo, la pregunta sigue siendo si un *cartoonist* puede ser considerado un artista en el más pleno sentido de la palabra.

De hecho, el arte y sus instituciones fue uno de sus temas predilectos. Un hombre cortando con un serrucho pequeños paisajes de un larguísimo lienzo en el que hay un paisaje matriz. Una multitud de hombres barbudos que hace una parada militar ante la academia de artes vanguardistas.



Un signo de interrogación victoriano de extravagante tipografía que ve en el museo cuadros y esculturas donde aparecen signos de interrogación en tipos simplificados de periódico. Dos mujeres pintando que especularmente se pintan a sí mismas frente al caballete. Imágenes donde el valor artístico es como una presunción del absurdo. Que Steinberg se viera a sí mismo como un artista problemático o como un *outsider* es evidente en este tipo de imágenes.

Harold Rosenberg, en un texto curatorial muy importante, porque supuso la entrada de Steinberg en los cánones del arte moderno, lo vio como un caso fronterizo, tanto en lo estético como en la construcción social del gusto. Esta tendencia a estar en los bordes, la cual, como sabemos, es el rasgo bajo el que se esconde la genialidad contemporánea, suscitó en Steinberg la predilección por fotografiarse con máscaras compuestas de un dibujo elemental sobre una bolsa o un papel. Algo que se ha convertido también en una especie de gesto canónico, imitado de manera exponencial en la red.

Ahora bien, al vivir en la frontera pudo extenderse a los asuntos propios del estilo y del efecto. Se trata de una línea sin cansancio, pero que no fatiga. De un ejercicio que parece indicarnos que se puede ser exhaustivo con lo existente, pero que a la vez parece renunciar al todo. Algunos dibujos de Steinberg son paradojas, chistes y ocurrencias, pero llevadas a formas visuales. Aunque hay algunos más que son poéticos o francamente paradójicos, o que inducen a pensar en cuestiones ontológicas y metafísicas. El gato que mira el mar y ve la palabra *rats* como reflejo de la palabra *star* en lo alto es de una penetrante poesía. Algunos

dibujos, con su pasmosa simplicidad, producen un asombro que difícilmente alcanzan formas elaboradas como la alegoría o el discurso. El hombre que hace una línea circular que lo rodea y después termina siendo su propia silueta es una de las grandes imágenes del siglo xx. Es como filosofía y lingüística por entregas, ontología por fascículos en la era de la simplificación conceptual de la edad mediática. Se trata de cierta futilidad de la elegancia, que logró cotas inesperadas a través del lenguaje elemental de la caricatura. Como recuerdan algunos de sus biógrafos, para Steinberg era importante mantener una relación con la mediocridad. Un acto de depreciación que, como todo en él, es falsamente inocente. La banalidad es la cara sofisticada y desdeñosa de su crítica.

Podríamos preguntarnos, con Sarah Cowan, qué futuro tendrá la obra de Steinberg ante la desaparición de sus medios y recursos favoritos. La oficina de correos, las tarjetas postales y, sobre todo, las revistas impresas parecen una realidad pretérita, algo que vuelve deliciosamente obsoleta la agilidad gesticulante de un dibujante perplejo ante el papel y la tinta. Podríamos decir que, aunque la ostentación del poder y su visibilidad ya no sean tales, y el gusto y las distinciones de clase no son tan marcadas, hay algo a lo que las imágenes entrañables de Steinberg siguen hablando: a la conciencia de que, ante todo, somos producto de una línea que, solo por milagro, llega a ser dibujo. ■

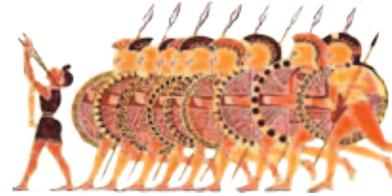
.....
Efrén Giraldo (Colombia)

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



**LA ENERGÍA EN LA
HISTORIA DE LA GUERRA**

**ANTIGÜEDAD Y
ALTO MEDIOEVO**



CARLOS EDUARDO SIERRA C.

El punto de partida: la práctica occidental de la guerra

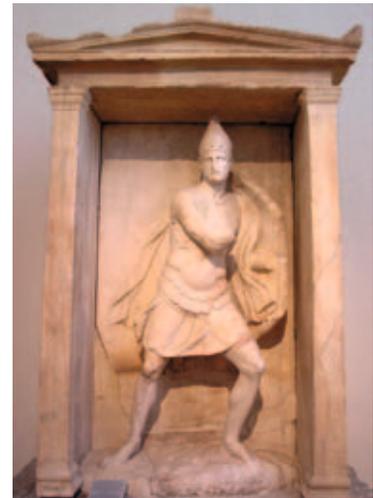
Existe un paradigma clave para comprender la historia de la guerra y la geopolítica actual: la práctica occidental de la guerra. Se originó unos tres milenios atrás. Además, su estudio resulta útil para entender mejor el milagro de Occidente, esto es, el surgimiento, hace cinco siglos, de las instituciones que permitieron el éxito de la civilización occidental. Ahora bien, resulta todavía más ilustrativo seguir la historia de tal paradigma al leerla desde la óptica de la energía, la cual, de paso, permite enlazar con la historia de la revolución arquitectónica durante la Edad Media.

La práctica occidental de la guerra está asentada en cinco bases principales. En primera instancia, las fuerzas armadas occidentales han solido confiar en una tecnología superior para compensar su inferioridad en recursos humanos, lo cual no implicó, sin embargo, que Occidente disfrutara de una superioridad tecnológica universal, por lo que siempre estuvo receptivo a las tecnologías nuevas, ora las propias, ora las foráneas. Empero, esta superioridad no garantiza la victoria. Así, como segunda base, la disciplina es importante para los ejércitos occidentales, como vemos en las batallas de Platea (479 a. C.), Lechfeld (955 d. C.) y Viena (1683), en las que las fuerzas enemigas eran numéricamente superiores.

La tercera base de la práctica occidental de la guerra radica en la derrota y destrucción total del enemigo, en marcado contraste con la práctica militar de muchas otras sociedades. Botón de muestra: los hoplitas y legionarios de la Antigüedad eran despiadados. De aquí que, en la Edad Moderna, la frase *bellum romanum* adquiriese



Vaso Chigi: Choque de dos falanges hoplitas



Joven portando la panoplia de hoplita (350-325 a. C.)

el sentido de “guerra sin cuartel”, como la técnica militar habitual de los europeos en ultramar. El único objeto de las guerras de otras sociedades era esclavizar a sus enemigos, no exterminarlos; así las cosas, las sociedades que chocaron con los europeos estaban mal preparadas para resistir unas tácticas de destrucción que les eran desconocidas.

Como cuarta base está la capacidad tanto para cambiar como para mantener las prácticas militares en función de la necesidad. Desde el punto de vista evolutivo, se ha comparado esto con el modelo biológico del equilibrio puntuado, esto es, la evolución, de la guerra en este caso, avanza mediante estallidos breves de cambio rápido intercalados con períodos más largos de cambio lento y gradual. Un excelente ejemplo es lo sucedido en el siglo XIV, cuando, tras un crecimiento lento, pero constante, de la importancia de la infantería, los piqueros suizos y los arqueros ingleses mejoraron su desempeño en forma asombrosa. Luego, la artillería con pólvora revolucionó el arte del asedio en la década de 1430 y, un siglo después, surgió la fortaleza artillada, o bastión, como nueva técnica defensiva que restableció la correlación de fuerzas en la guerra de posiciones. En suma, cada innovación alteraba el equilibrio dominante en un momento dado y daba lugar a una fase de cambio y ajuste rápidos.

Desde el punto de vista de la energía, esto implicó mayores recursos en las guerras realizadas a partir de entonces —puesto que un sistema militar basado en el mantenimiento de la

superioridad es costoso— y mayor complejidad de la guerra en relación con el modelo de guerra agrícola propio de los ejércitos de los hoplitas y sus sucesores. Al fin y al cabo, un ejército moderno ejemplifica la complejidad de la megamáquina diagnosticada por Lewis Mumford. Y, por fuerza, esto implica la quinta base de la práctica occidental de la guerra: la destreza para financiar los cambios concomitantes.

Por tanto, la imitación del paradigma occidental de la guerra exige una adaptación en muchos niveles. Es decir, no basta con la mera copia de las armas recogidas en el campo de batalla, sino que es también menester replicar la estructura social y económica que sustenta la capacidad para innovar y responder con rapidez. Ahora bien, los orígenes de esta imagen compleja fueron sencillos: las guerras agrícolas de los hoplitas.

Los orígenes: hoplitas y legionarios

En lo esencial, la forma de combate de los hoplitas consistía en ganar terreno gracias al empuje y el choque frontal con las filas enemigas hasta que la muralla, o falange, de hombres se deshacía. Así, uno de los dos ejércitos cedía su posición y los guerreros corrían en desbandada. Y si bien los soldados de la primera línea quedaban masacrados, la mortalidad no era alta, puesto que el combate concluía cuando uno de los dos bandos dominaba el campo de batalla. En general, los hoplitas fueron la fuerza militar hegemónica del Mediterráneo oriental durante cinco siglos,

justo hasta la derrota de las falanges macedonias ante los legionarios romanos en la batalla de Cinoscéfalos en el 197 a. C.

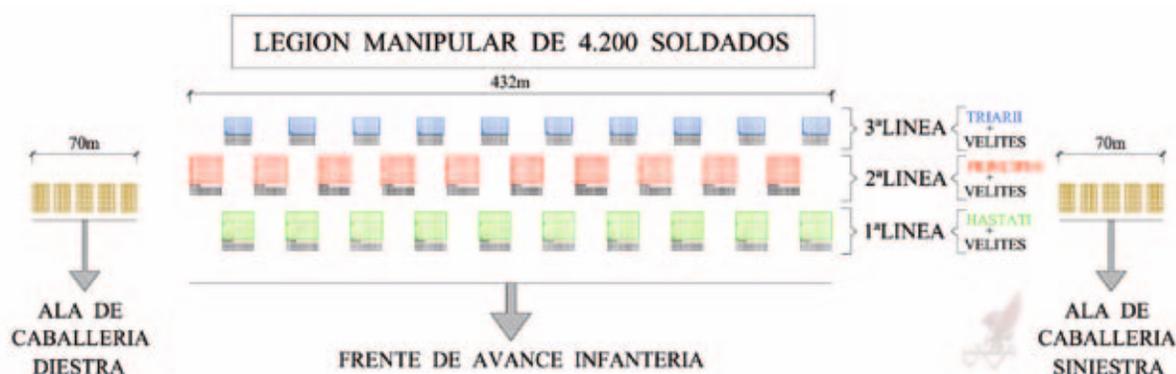
No obstante, hay más que esto. Las sociedades de la Edad del Bronce eran autoritarias y jerárquicas, con unas fuerzas militares despiadadas y propensas a construir y destruir fortificaciones, con un consumo asombroso de recursos, cuyo mejor ejemplo es la destrucción de Jericó por Josué. Desde luego, el autoritarismo implicaba la concentración del poder en el gobernante único y su casta militar, por lo que su pérdida mermaba el potencial militar y ponía en peligro la supervivencia social. En fuerte contraste, la práctica de la guerra en Grecia se transformó en virtud del desarrollo de la actividad agraria, y se liberó del control centralizado de palacio, lo cual permitió una evolución de los combates como jamás se había visto. En concreto, en el siglo VIII a. C. surgieron las comunidades de propietarios iguales entre sí, o sea, la cultura naciente de la *polis* o ciudad-Estado. Aquí empezó la práctica militar occidental, en la fuerza de la *polis*, en unos hombres capaces de enfrentarse a los retos planteados.

En esta cultura agraria nació el hoplita, o soldado de infantería con armamento pesado. El carácter de guerra agrícola quedó bien expresado por Jenofonte en su obra *Económico*: “El cultivo de la tierra enseña a ayudar a los demás. Así, al luchar contra los enemigos es necesario, lo mismo que al trabajar la tierra, contar con la ayuda de otras personas”. En suma, en la mayor parte de Grecia, quienes hacían las leyes, cultivaban la tierra y libraban las guerras eran los pequeños agricultores, en vez de unos aristócratas ociosos, unos monarcas hereditarios o unos matones a sueldo.

Además, estriba la índole de guerra agrícola en el hecho de que, en apretada formación de falange, combatían campesinos contra campesinos por tierras cultivables.

El terrateniente guerrero compraba su armadura, hecha de madera y metal, que pesaba unos abrumadores 35 kilos, un peso similar al de la armadura del caballero medieval, y estaba constituida por las grebas (piezas de bronce para proteger las piernas), el yelmo, el escudo cóncavo y redondo, la coraza, la jabalina de punta doble y la espada corta como arma secundaria. Como cabe pensar, el peso de la armadura del hoplita suponía unos requerimientos energéticos distintos a los del hombre común. De acuerdo con lo que se conoce sobre los guerreros medievales, su dieta, en términos calóricos, equivalía al doble de nuestra dieta media actual. Por otro lado, en lo tocante a la guerra naval, los trirremes solían caracterizarse por una buena ventilación y, si era menester aumentar el rendimiento de la embarcación, podía contarse con una dieta especial para los remeros. En todo caso, hasta entonces, los gastos de defensa de las ciudades-Estado griegas eran escasos, al ser las armas iguales, casi uniformes, en todos los bandos y, por ende, reciclables, amén de duraderas y reparables. También la mortandad resultaba baja (estaba en torno al 10%), puesto que se evitaban las persecuciones a gran distancia, como insignificantes eran la instrucción militar y el tiempo dedicado a las campañas, lo mismo que eran fenómenos esporádicos la soldada, los asedios prolongados y las grandes fortificaciones. De esta suerte, las guerras eran relativamente baratas.

Empero, a partir de la guerra del Peloponeso (431-404 a. C.) los guerreros no compartían el



Legión manipular

exclusivismo agrario de los hoplitas. En vez de luchar siguiendo los valores y formas de estos, los pobres y las élites preferían las armas de tiro, los caballos, las emboscadas, las persecuciones, las escaramuzas y los asedios, es decir, una forma de hacer la guerra en la que no primaba la exhibición de fuerza muscular y nervios de acero en cuestión de una hora. Por supuesto, esto encareció la guerra, al expandirse hacia una variedad de horizontes nuevos, costosos y letales, algo impensable en las guerras agrarias. Por otra parte, las guerras médicas impulsaron un cambio adicional en la práctica militar griega, dados los requerimientos de contingentes humanos y marinos, de táctica, fortificación y evacuación, de argucias y subterfugios, y de generalato, y todo ello con rapidez. Nació así la guerra total, en la que luchar consistía en perseguir escaramuzas, guarnicionar los pasos elevados, llevar a cabo incursiones mercenarias, ataques navales y asedios, y levantar contramurallas. La paradoja fue inevitable: la práctica occidental de la guerra, concebida para la protección de la ciudad-Estado agraria, inició una fase mucho más compleja y mortífera, mucho más costosa. No había marcha atrás, pues la audacia y la fanfarronería de capitanes mercenarios y condotieros itinerantes pasaron por encima del protocolo de las antiguas ciudades-Estado griegas.

Con todo, Filipo II de Macedonia reinventó la falange, al añadir un cuerpo de jinetes aristócratas acorazados. Así, los infantes portadores de escudos seguían a la arremetida de la caballería, completándose con infantería ligera, honderos, arqueros y lanzadores de jabalina, quienes aportaban un bombardeo preliminar y un apoyo de reserva. En lo esencial, el legado de Filipo a la práctica occidental de la guerra abarcó tanto lo organizativo como lo táctico. La meta de los macedonios era el avance y la anexión, no la salvaguarda de sus fronteras. Con tal herencia, la gloria de Alejandro Magno, logístico magistral y calculador, era inevitable, pues su destreza para reclutar ingenieros creativos, intendentes eficaces y estrategias finas le permitió inventar las disciplinas esenciales de la organización militar occidental. Su ejército era descomunal y su falange macedonia inspiraba el terror puro. Empero, el crecimiento incontrolable de esta falange tras la muerte de Alejandro fue su desgracia. Había llegado el turno del legionario

romano, adaptable a cualquier lugar en todo momento y con cualquier fin.

La formación en columna de la falange romana fue desglosada en unidades tácticas menores, los manípulos o manojos, lo que le permitía rapidez y fluidez, por lo que se abandonó la lanza y el escudo redondo grande en favor del *scutum* curvado y rectangular y de la espada corta y de doble filo para asestar estocadas (*gladius*). En el siglo II a. C., la legión constaba de 4.200 soldados de infantería y 300 de caballería divididos en 3 líneas sucesivas de 10 manípulos, cada uno separado de su homólogo por la anchura de su propia formación. Así las cosas, los 10 manípulos de cada línea disponían de espacio a ambos lados, lo mismo que por delante y por detrás. En su organización, la infantería romana estaba integrada en la legión por centurias, grupos de 60 o 70 campesinos italianos dirigidos por un centurión cualificado. Y 2 centurias luchaban juntas en un manípulo, agrupadas una detrás de la otra. Por tanto, en el orden de batalla romano convencional, *triplex acies*, había 3 líneas sucesivas de apretados rectángulos de infantería formando un escaque, *quincunx*, en el que cada manípulo estaba ubicado en el hueco de la línea precedente. Como vemos, era una concepción bastante racional del arte de la guerra. De hecho, fue la fuerza de combate más eficaz de la Antigüedad.

En lo tocante a la maquinaria bélica, en el mundo romano se preferían los tendones de animales para fabricar los resortes, por ser un material más poderoso que el pelo, empleándose éste tan solo en las máquinas de menor calidad. Cabe suponer que esta sustitución obedecía a razones de economía, puesto que para cortar el pelo a un animal no era menester matarlo, mientras que sí lo era para obtener los tendones, y no abundaban los recursos como para permitir tal despilfarro. No obstante, no es universal esta superioridad del uso de tendones, según cabe apreciar, siglos después, en la espringal cristiana, una pieza de artillería muy potente del siglo XIV, al igual que en una pieza islámica, el *qarws al-ziyar*. Ambas máquinas eran muy superiores a las máquinas de torsión romanas, como se ve en la energía involucrada en su funcionamiento, de unos 1.800 kilos, lo que las convertía en armas poderosas que podían atravesar las armaduras y los escudos.

La herencia militar de Roma: hacia la revolución de la pólvora

No carecieron de influencia los autores clásicos grecorromanos en los escritos medievales militares, sobre todo Vitrubio y Vegecio, cuyas obras merecieron reproducción durante el Renacimiento carolingio. En general, los militares medievales leyeron a los autores antiguos que hablaron sobre las armas y la guerra, y usaron sus obras con amplitud. Con todo, no parece que las máquinas de torsión romanas sobrevivieran en la Edad Media europea, por lo que es más probable que la maquinaria bélica de torsión evolucionase en el mundo medieval a partir del *qaws al-ziyar* islámico, lo cual podría explicar por qué las primeras referencias al respecto aparecieron en Europa Occidental en el siglo XIII, quizás como consecuencia del contacto con el mundo islámico durante las cruzadas. Fue justo en esta época cuando entró en escena el espringal, muy parecido en su diseño a los modelos musulmanes.

En lo tecnológico, se caracterizó el Medioevo por una exploración intensa de fuentes de energía. Considera Guy Beaujouan que la revolución técnica más importante antes de la Revolución Industrial y el auge de la máquina de vapor fue la que sucedió entre los siglos X y XV con motivo de la conquista gradual de fuentes de energía como la animal, la hidráulica y la eólica, revolución que requirió resolver problemas como la transformación

del movimiento continuo en alterno y viceversa. En lo atinente a la tecnología bélica, la máquina más representativa fue el fundíbulo de contrapeso, pues significó un aumento notable del rendimiento energético, comparado con, digamos, el onagro (la catapulta romana de torsión), al transmitirle al proyectil la energía potencial almacenada en su contrapeso, un logro empírico de los ingenieros militares medievales (quienes por supuesto carecían del conocimiento de la termodinámica actual). Tan solo la revolución de la artillería de pólvora superó a la artillería de contrapeso. Por su parte, la arquitectura no estuvo exenta de esta revolución técnica, habida cuenta del relevo del orden románico por el gótico. En efecto, las formidables bóvedas nervadas góticas son tan ligeras como sabias, ya que incorporan soluciones resistentes con menos material y menor coste de ejecución, lo cual no conocerá cambios sustanciales hasta la aparición del hierro en el siglo XIX. Fue un logro que corrió parejo a la conquista gradual de las fuentes de energía en diversos ámbitos, incluido el ámbito militar occidental.

Con todo, antes de esta revolución técnica hubo algunas innovaciones, si bien durante el Medioevo siguieron en uso los principios para acometer los asedios propios del mundo grecorromano. Salvo por unos cuantos cambios significativos en las piezas de artillería, los demás ingenios diseñados para superar las murallas



Escena de guerra de un sarcófago romano



Espringal cristiana

mantuvieron su papel en la fuerza militar. Pese a que la mayoría no perdió su funcionalidad, variaron sus diseños respecto a sus antecesores grecorromanos, por lo que hubo configuraciones distintas según se tratase de modelos bizantinos, musulmanes o cristianos.

Las piezas de artillería eran los ingenios de asedio más complejos, y estaban divididas en función de la tecnología que les proporcionaba la energía para su funcionamiento, a saber: torsión de cuerdas de pelo de caballo en torno a bastidores de madera; tensión, o sea, uso del principio del arco, aunque de mayores dimensiones; y contrapeso, esto es, uso del principio de la balanza merced al pivote sobre un punto, y podían las máquinas respectivas estar movidas por la tracción humana mediante cuerdas o con contrapesos fijos. Por su parte, las máquinas de tensión y de torsión servían para lanzar piedras y flechas, mientras que las de contrapeso tan solo contaban con ejemplares lanzapiedras.

Al principio, la artillería de torsión grecorromana siguió en uso entre bizantinos y musulmanes. No obstante, a partir de los siglos IX o X, la tecnología de tensión se impuso sobre la de torsión gracias a los nuevos diseños. En cuanto a la tecnología de torsión, resurgió en el mundo islámico en el siglo XII, llegando un siglo después al mundo cristiano en versiones poderosas. Por

otro lado, las grandes dificultades que tuvieron las fuerzas sitiadoras altomedievales para capturar las ciudades fortificadas del otrora Imperio occidental demostraron que las milicias urbanas seguían en buena forma para el combate. Además, algunos dirigentes ingeniosos pudieron repartir las cargas y reconstruir sobre los antiguos cimientos defensivos, con lo que renovaron de paso las fortificaciones romanas y las ideas de Roma sobre defensa, hasta que los asedios resultaron incosteables. Un caso notable fue el de Alfredo el Grande de Wessex, quien, al defender sus posesiones contra los vikingos, instauró una administración tan eficaz como para proveer los recursos destinados al mantenimiento de una fuerza de 2.400 combatientes con menos del 1% de error. Por el estilo, los bizantinos desarrollaron sistemas de transporte eficaces, información que usó el duque Guillermo en la invasión a Inglaterra en 1066.

En general, el asedio era una empresa prolongada, por lo que la intendencia era clave para el buen funcionamiento de un ejército medieval, puesto que los caballos requerían grandes cantidades de agua y pienso, y contaba también la alimentación de los soldados y oficiales. De acuerdo con fuentes inglesas, un conjunto de 52 hombres y 13 caballos precisaba 870 litros de trigo, 580 de malta de trigo y 1.160 de malta de avena por semana. Si

En lo tecnológico, se caracterizó el Medioevo por una exploración intensa de fuentes de energía. Considera Guy Beaujouan que la revolución técnica más importante antes de la Revolución Industrial y el auge de la máquina de vapor fue la que sucedió entre los siglos X y XV con motivo de la conquista gradual de fuentes de energía como la animal, la hidráulica y la eólica.



Asedio de una ciudad según las Cantigas de Santa María



Primitivo cañón europeo medieval

se trataba de cabalgadas a furto, o sea, con el fin de apoderarse de una ciudad o fortaleza merced a un golpe de mano (ataque de alcance limitado realizado por fuerzas pequeñas contra objetivos cercanos), los combatientes portaban en sus talegas sus raciones de comida. En estas circunstancias, los militares cristianos solían alimentarse con pan bizcochado y queso, mientras que los musulmanes llevaban consigo frutos secos, como pasas e higos, que tienen la ventaja de ser hipercalóricos.

La guerra de asedio dominó el Medioevo, y las batallas campales fueron pocas, con el fin de minimizar las pérdidas humanas. Ahora bien, pese a los avances en artillería, representados sobre todo en el fundíbulo, capaz de destruir murallas, los asedios posteriores al siglo XII tuvieron menos éxito y resultaron más costosos. De momento, el arte de la defensa estuvo a la altura de la tecnología, tanto que fue cada vez menos probable derrocar una dinastía al concluir un asedio con éxito. Pero la revolución de la pólvora tornó vulnerables las murallas, concebidas para una guerra de lanza y escudo, lo que saltó a la vista en la última fase de la Reconquista en España, en la que se alcanzó el cenit medieval en el desarrollo de la artillería de pólvora de gran calibre. Con esta nueva revolución, se tornó mucho más potente, y costosa, la práctica occidental de la guerra. Las guerras agrícolas baratas quedaron como un lejano recuerdo. ■

Carlos Eduardo Sierra C. (Colombia)

Magíster en Educación Superior de la Pontificia Universidad Javeriana e ingeniero químico de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor asociado de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional de Colombia y autor de publicaciones sobre bioética, historia de la ciencia y la tecnología y educación en medios de Colombia, Venezuela, México, Argentina, Estados Unidos, España y Gran Bretaña.

Referencias

- Aznar Fernández-Montesinos, Federico (2011). *La ecuación de la guerra*. Barcelona: Montesinos.
- Courty, Jean-Michel y Kierlik, Édouard (2013). "El fundíbulo del futbolista". *Investigación y Ciencia*, N.º 439, pp. 86-87.
- Manzano Moreno, Eduardo (2011). *Conquistadores, emires y califas: Los omeyyas y la formación de al-Andalus*. Barcelona: Crítica.
- Mumford, Lewis (2010). *El mito de la máquina: Técnica y evolución humana*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Navascués Palacio, Pedro (2008). *Ars mechanicae: Ingeniería medieval en España*. Madrid: Ministerio de Fomento y Fundación Juanelo Turriano.
- Parker, Geoffrey (ed.) (2010). *Historia de la guerra*. Madrid: Akal.
- Sáez Abad, Rubén (2004). *La poliorcética en el mundo antiguo* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2007). *Artillería y poliorcética en la Edad Media*. Madrid: Almena.
- (2009). *Los grandes asedios en la Reconquista de la Península Ibérica*. Madrid: Almena.
- Settia, Aldo A. (1999). "Creadas para destruir". *La Aventura de la Historia*, Año 1, N.º 6, pp. 78-83.
- Vara Thorbeck, Carlos y García Aránguez, Luisa (2008). "Las normas del asedio: ¡Cercados!". *La Aventura de la Historia*, Año 10, N.º 118, pp. 54-60.

CIEN AÑOS DEL ESPACIO-TIEMPO CURVO

ALONSO SEPÚLVEDA S.

El 25 de noviembre de 1915, Albert Einstein presentó a la Academia Prusiana de Ciencias, con sede en Berlín, un manuscrito de cuatro páginas en el que consignaba la versión definitiva de su Teoría General de Relatividad, una construcción físico-matemática en la que había trabajado con tesón desde 1907.

En ese año Einstein había elaborado las primeras ideas que lo condujeron a postular la equivalencia entre los efectos físicos que ocurren en un sistema de referencia acelerado y en un campo de gravitación. Este resultado, que Einstein calificó como “el pensamiento más feliz de mi vida”, cimentó lo que desde entonces se conoce como *principio de equivalencia* y es el primer paso en su intento de generalizar su Relatividad Especial, la teoría propuesta en 1905 que alteró los fundamentos de la física con sus nuevas nociones de espacio y tiempo.

La Relatividad Especial consistió en una revisión de las ideas newtonianas sobre el espacio y el tiempo; de acuerdo con Newton, las propiedades del espacio son absolutas, vale decir, inalteradas por la presencia de la propia naturaleza. El espacio, tridimensional, es además euclidiano, infinito y continuo. El tiempo, por su parte, es infinito, divisible sin límite y transcurre de un modo uniforme e inalterado por la materia del mundo.

En 1905, Einstein llegó a la conclusión, por razones experimentales, de que el escenario en el que se desarrollan los acontecimientos del mundo tiene cuatro dimensiones, y que el espacio y el tiempo están inextricablemente relacionados, hasta el punto de que las medidas de las longitudes de los cuerpos y la duración de los acontecimientos están conectados entre sí y dependen del estado de movimiento del observador. Esto dio pie para que Planck —el creador de la teoría cuántica— llamara Relatividad a esta nueva teoría. El nuevo escenario se conoce ahora como espacio-tiempo o espacio de Minkowski, por el apellido de quien le dio su estatus matemático en 1908.

Ahora bien, la teoría de la relatividad plantea un escenario en el que los sistemas de referencia utilizados están, unos respecto a otros, en movimiento uniforme, sin que la noción de reposo absoluto tenga algún sentido; en cada uno de ellos, contradiciendo elementales reglas del sentido común newtoniano, la velocidad de la luz tiene el mismo valor de 300.000 kilómetros por segundo. Los sistemas de referencia así descritos son conocidos como inerciales, y la teoría que a ellos se refiere es la relatividad restringida o especial.

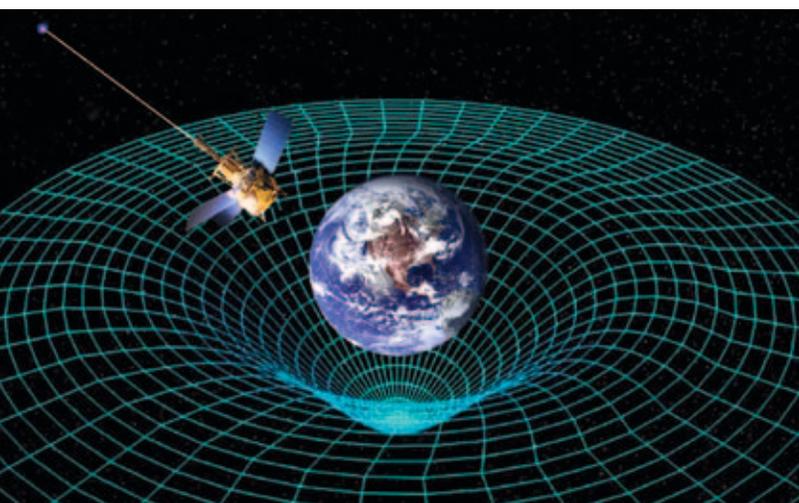
En los años siguientes a 1905, Einstein se planteó el problema de diseñar una teoría válida para sistemas de referencia con aceleración, vale decir, para sistemas no inerciales. En estos, como en un vagón con aceleración o un tiovivo en rotación, surgen efectos peculiares que se repiten con las mismas características en los campos gravitacionales, como en cercanías de la superficie terrestre. Es en este contexto donde surge en 1907 el principio de equivalencia que le permite a

Einstein realizar una primera predicción: la luz sigue trayectorias curvas que han de ser observables en la cercanía de grandes masas como el Sol. Este efecto sería corroborado en un eclipse total de Sol en 1919.

Lo verdaderamente sorprendente es que la equivalencia de los sistemas acelerados y los campos de gravitación exige que una teoría de los sistemas acelerados sea a la vez una nueva teoría de la gravitación que sustituya la antigua y eficiente teoría newtoniana. Esta exigencia complicó los esfuerzos de Einstein, hasta tal punto que solo en 1912 dio el siguiente paso esencial al descubrir que la gravitación está asociada a la deformación de la geometría propuesta en la Relatividad Especial. El proyecto se llama ahora Relatividad General y ha de ser a la vez una teoría *geométrica* de la gravitación. Resulta entonces que el espacio-tiempo es curvo y que en vez de la geometría de Minkowski es necesario introducir la geometría curva de Riemann en cuatro dimensiones.

Con la ayuda de su amigo y discípulo, Marcel Grossmann, Einstein propuso en 1913 el primer bosquejo de una teoría geométrica de la gravedad. Múltiples dificultades matemáticas y físicas hicieron que el último paso diera sus frutos en noviembre de 1915, en una serie de cuatro escritos que culminaron en el informe del 25 del mismo mes.

¿De qué trata este artículo? De la exposición de una teoría en la que el espacio-tiempo es una estructura flexible de cuatro dimensiones, escenario natural de los fenómenos físicos, cuyas propiedades geométricas están determinadas por el contenido energético del espacio-tiempo. La energía en cualquiera de sus formas,



En el espacio-tiempo curvado por el Sol se mueven los planetas siguiendo las líneas más cortas en cuatro dimensiones que, proyectadas en un plano, son elipses que giran lentamente. Este descubrimiento exige reformular la ley newtoniana de inercia en espacios curvos.

masa, presión, esfuerzos, campos de diversos tipos, calor, es fuente de la distorsión del espacio-tiempo. Vale decir que la gravitación deja de ser, como en Newton, un fenómeno de fuerzas debidas a masas, para convertirse en una distorsión de la geometría causada por las diversas formas de la energía presentes en el mundo.

En el espacio-tiempo curvado por el Sol se mueven los planetas siguiendo las líneas más cortas en cuatro dimensiones que, proyectadas en un plano, son elipses que giran lentamente. Este descubrimiento exige reformular la ley newtoniana de inercia en espacios curvos.

Las consecuencias de la Relatividad General son múltiples y han sido corroboradas por diversas mediciones astronómicas y en tierra. Algunas de ellas son: los planetas

en su movimiento orbital alrededor del Sol presentan un pequeño giro de su elipse conocido como precesión del perihelio, descubierto inicialmente en el movimiento de Mercurio; la luz se desvía en presencia de masas, efecto observado en el eclipse de Sol de 1919; la luz cambia de frecuencia al caer en un campo de gravitación, efecto probado por Pound y Rebka en 1959; una predicción notoria es la existencia de los agujeros negros, regiones del espacio-tiempo con distorsiones extremas de la geometría y que parecen residir en el centro de muchas galaxias; y una más: las ondas de espacio y tiempo conocidas como ondas gravitacionales, que aún esperan ser detectadas.

Los localizadores GPS, basados en múltiples satélites en órbita, exigen para su funcionamiento tomar en cuenta los efectos que sobre la marcha de los relojes tienen la gravitación y el movimiento.

La cosmología moderna contiene una de las más novedosas aplicaciones de esta teoría, según la cual la expansión del universo anunciada por Hubble en 1929 no es otra cosa que la expansión del espacio que —según los últimos descubrimientos— podría extenderse de modo indefinido, llevando al universo entero a diluirse en los siguientes miles de millones de años en un espacio infinito.

La Relatividad General es la teoría de más alta estética creada por un solo individuo; es comparable, en su exquisita unidad, en su profundidad e íntima belleza, a la novena sinfonía de Beethoven o a la Capilla Sixtina. ■

Alonso Sepúlveda S. (Colombia)

Físico de la Universidad de Antioquia con estudios de posgrado en Hunter College de Nueva York. Investigador del Centro Internacional de Astrofísica de la Universidad Sapienza de Roma de 1990 a 2010. Ha publicado, entre otros, *Estética y simetrías*, *Un viaje en el espacio y en el tiempo*, *El instante luminoso*, *Los conceptos de la física* y *Bases de astrofísica*.

Fotocopias de lo posible

Para Fernanda Trías

JUAN CÁRDENAS

Quisiera comenzar con una cita del escritor argentino Sergio Chejfec en la que se refiere a las manías lectoras de Charly Feiling. La cita se encuentra en una nota a pie de página de *Últimas noticias de la escritura*, el libro más reciente de Chejfec, y su ubicación en ese espacio marginal de la página no parece inocente:

Feiling sentía especial debilidad por las fotocopias baratas y de mala calidad, y sobre todo por aquellas cuya impresión se disipaba con el correr del tiempo debido al mal o escaso fijador utilizado para hacerlas. La deficiencia y precariedad técnicas otorgaban a estos facsímiles de libros una nobleza de la que carecían sus originales, o sea, los ejemplares impresos. La fotocopia borrosa establecía una consonancia más certera con la naturaleza volátil de la jerarquía de saberes; pero, al contrario, el carácter efímero de ellas era como un tributo al arduo e inestable trabajo de reproducción del conocimiento. Como si Feiling hubiera querido decir: toda erudición que se precie debe asentarse en una materialidad plebeya y en una técnica amenazada.

Chejfec alude, quizás de manera cifrada, como en una especie de resumen microscópico de todo el libro, a algunas ideas que considero muy importantes para

pensar el estatuto de la palabra escrita en nuestros tiempos. En primer lugar, se cuestiona el carácter aurático de los originales, la noción de que hay unos textos que constituyen en sí mismos algo así como la fuente de la sabiduría, el sueño húmedo de filólogos y coleccionistas, el fetichismo de los manuscritos como instancia última donde se encuentran las marcas definitivas de un saber. En segundo lugar, se produce una oposición entre esa noción de origen y lo que él llama la “materialidad plebeya”. Las fotocopias borrosas como mecanismo de transmisión del conocimiento que, en virtud de su propia fragilidad, parecen encarnar el carácter siempre transitorio, incompleto, de toda escritura.

Podría decirse que Chejfec ha escrito este libro para darle la vuelta del revés a una de las ocurrencias más célebres de Jacques Derrida. A saber, que todo ejercicio de desocultamiento, que cualquier tarea arqueológica, culmina en una marca, en una huella. Y que esa huella, esa excavación, esa muesca en la tablilla de madera, esa hendidura en la arcilla, vendría a ser algo así como el grado cero de la asertividad, el fundamento de nuestra posibilidad de decir y de existir. Recordemos que Derrida llega a hablar de una archiescritura, esto es, de un principio casi prelógico de la escrituralidad que estaría siempre más acá de cualquier gesto humano, incluida la oralidad. Detrás de toda voz, parece decirnos Derrida, está el recuerdo futuro de su forma escrita.

Pues bien, como decía antes, Chejfec le da la vuelta del revés a esa idea. No se trata tanto de que la escritura esté en el fundamento de todos los gestos, sino de que la escritura constituye de entrada un terreno fantasmático donde la contingencia del conocimiento, su caducidad, encuentra su escena. La escritura no solo expresa la contingencia, sino que, por su propia naturaleza perecible, volátil, es ella misma signo de lo contingente. La escritura —y aquí Chejfec se acerca otra vez a Derrida— es sobre todo una escritura de la muerte, una marca de lo póstumo entendido, no como

clausura, sino como pura posibilidad de transformación. De ahí que las fotocopias de Feiling expresen con mayor “nobleza” ese drama histórico en el que nos afanamos por transmitir y transmitir, a pesar de la incertidumbre última de cualquiera de nuestras aserciones, a pesar de la muerte.

Lo que tiene lugar, según creo entender, es un incesante movimiento metonímico, un juego constante de deslizamientos en el que la palabra escrita, en cualquiera de sus fases, impresa, virtual, facsímil, manuscrita, no deja de sugerir en su materialidad transitoria la presencia fantasmal de las otras fases. Lo manuscrito remitiendo a lo virtual, lo virtual a lo impreso, lo impreso a su copia facsímil... En ese sentido, no habría huella, ni marca definitiva al final de la excavación arqueológica, de la pesquisa filológica. A cambio, tenemos una circulación de contingencias que parece haber encontrado su forma (no definitiva, sino definitivamente inconclusa) en la escritura virtual. O eso, creo yo, es lo que apunta Chejfec en su libro. Que en ninguna otra instancia como en la pantalla de la computadora la escritura es más fiel a su naturaleza fugaz, perecible, volátil.

La escritura, concluye Chejfec para acabar de voltear el guante de Derrida, tiene un (no)fundamento virtual. Detrás de toda escritura, incluso antes de la invención de la pantalla, estaba el recuerdo futuro de su propia virtualidad.

Con todo, debemos cuidarnos de cualquier mueca de triunfalismo. No estamos haciendo aquí una loa banal de lo “virtual” en su acepción simplemente tecnológica. De hecho, lo interesante es ver cómo la persistencia de las técnicas caducas de escritura (manuales o mecánicas) incide en la aparente hegemonía de lo virtual. La cuestión es en qué medida esas letras muertas siguen presentes en la pantalla como espectros, como restos visuales de una materialidad a la fuga o ya perdida.

Y eso que llamamos aura, en lugar de destruirse gracias a la proliferación de técnicas de reproducción que Walter

Benjamin no habría podido ni imaginar, sencillamente se ha desplazado del fetichismo de los manuscritos a la rara supervivencia de los mecanismos plebeyos de escritura. De los originales a las copias. De lo definitivo a la sensación equívoca de lo no tan efímero.

Quizás en este punto sea pertinente contar una anécdota. Hace unos meses, mientras regresaba a casa caminando por el centro de Bogotá, me encontré por azar con un compañero del colegio al que no veía desde hacía casi veinte años, integrante como yo de un equipo de fútbol recordado con más pena que gloria. Entramos a una cafetería y pedimos dos cervezas para ponernos al día rápidamente con nuestras vidas. Él trabajaba como gerente de un banco, estaba recién divorciado, tenía dos hijas, propiedades, carros. Salvo por el escollo matrimonial, uno diría que era la viva imagen del éxito. Todo eso contrastaba con mis recuerdos del colegio, en los que mi amigo era poco menos que un monumento al fracaso escolar, pésimo estudiante, haragán, sucio, marihuanero. Y, sobre todo, un maestro consumado en el arte de fabricar esos papelitos diminutos donde se apeñuscan las respuestas de los exámenes, eso que en España llaman “chuleta”, en Cuba “chivo”, en Uruguay “trencito” y en el suroccidente de Colombia conocemos como “chancuco”.¹ Pues bien, mi amigo fabricaba los mejores chancucos, con las formas más originales e imaginativas: del tradicional acordeoncito a la caja de fósforos pegada por debajo del pupitre para facilitar la consulta clandestina, pasando por un sinnúmero de sistemas de despliegue y repliegue en los cuales la caligrafía y la puesta en página jugaban un papel fundamental. Mi amigo sabía cómo condensar la información, dónde poner los énfasis aumentando ligeramente el cuerpo de letra, ayudado por la cualidad prístina de sus trazos. Cada letra, cada signo parecían pintados en la página, en perfecta armonía con los signos vecinos. El conocimiento se organizaba visualmente de acuerdo con las necesidades específicas de cada contenido.

Y uno, más que leer, absorbía por los ojos las respuestas.

Lo digo con conocimiento de causa, pues yo mismo me beneficié de esos hermosos artefactos en las clases de álgebra y química.

Así, imaginados a la distancia, estos chancucos me parecen ahora como pequeños libros de vanguardia. Citas involuntarias de todas esas innovaciones formales que tienen en Mallarmé a su eje pivotante y se extienden hasta los experimentos de la poesía concreta brasileña, con su concepción espacial de la página y sus juegos tipográficos, pasando por los célebres microgramas de Robert Walser, que como sabemos era capaz de escribir una novela de cien páginas en el dorso de una tarjeta postal.

Aquella vez, cuando quise comentarle todos estos prodigios, mi amigo se puso a la defensiva, se le tensó la musculatura del rostro, afirmó categóricamente no recordar nada del asunto. Y como tratando de borrar de mi mente la imagen del mal estudiante, se puso a recitar sus logros académicos en una prestigiosa universidad del Ivy League.

Sentí lástima de que mi amigo fuera incapaz de enorgullecerse de su talento. Y más aún, de que no pudiéramos comentarlo, comparar mis recuerdos con los suyos, verificar hasta qué punto yo había idealizado la pericia de sus chancucos.

Pese a ello, el encuentro me sirvió para pensar en las particularidades de este sistema plebeyo de escritura, donde las innovaciones formales y gráficas se producen en virtud de la clandestinidad, de la presión que la ley ejerce sobre él. Dicho de otro modo, es la ilegalidad, su fricción con las imposiciones de lo oficial, lo que determina su forma.

Me pregunto también si esa dialéctica entre la forma y la ley no será una característica de la literatura en general. O del fenómeno de lo literario entendido como arte y no como simple consumo de relatos. Con esto no quiero decir que la literatura sea un simple mecanismo de resistencia contra los poderes omnímodos, una

La literatura fija durante un tiempo el estatuto de lo literario e instaura el modo en que la experiencia de la ficción se hace presente. Es decir, percibimos la ficción como resultado de una larga y, por fortuna, dinámica negociación entre agentes en permanente conflicto.

máquina de guerra, diría Deleuze, contra la violencia de las instituciones. En absoluto. De hecho, desconfío de esa visión narcisista y, en el peor sentido, romántica, de los escritores como héroes de la resistencia; una visión que tal vez tiene su modalidad más antipática en toda esa propaganda que desde Estados Unidos se hizo para agigantar a ciertas figuras de la literatura que se escribía del otro lado de la Cortina de Hierro, algunos de ellos grandes escritores, sin duda, lo cual no quita que su prominencia estuviera ligada a la coyuntura ideológica de esos años, a la necesidad de formar un canon anticomunista.

Lo que quiero marcar es todo lo contrario. Es decir, que la literatura, al igual que el chancuco, tiene una rara dependencia de la oficialidad para funcionar como tal. Si se quiere, la literatura tiene ese costado inevitablemente conservador, en la medida en que ella misma opera como una institución. La literatura fija durante un tiempo el estatuto de lo literario e instaura el modo en que la experiencia de la ficción se hace presente. Es decir, percibimos la ficción como resultado de una larga y, por fortuna, dinámica negociación entre agentes en permanente conflicto. Y esa experiencia es siempre coyuntural, epocal, pasajera.

Pero a su vez, la literatura va evolucionando en su fricción con la ley, o mejor, contra la ley, bajo el peso de la ley, la literatura va mudando su morfología y sus funciones vitales para encontrar vacíos legales. Y en ese devenir, en ese proceso dialéctico entre la norma y su incumplimiento, se va haciendo por fuerza cada vez más sofisticada,

cada vez más exigente. Igual que los chancucos de mi amigo.

Estoy de acuerdo con quienes señalan que otros dispositivos le han usurpado a la literatura muchas de las tareas que antes desempeñara. Dispositivos narrativos que el acceso a la virtualidad no ha hecho más que multiplicar.

Se ha señalado más de una vez que esta usurpación de funciones, si bien introduce en la literatura una crisis, brinda, sin embargo, una oportunidad de hacer irrumpir en el texto nuevos materiales no literarios que ponen entre paréntesis lo que la norma acepta como ficción y, al mismo tiempo, permiten resignificarla, reencauzarla.

Lo que me parece importante recalcar es que si no conseguimos que esos materiales no literarios sigan irrumpiendo en el texto, lo más probable es que la literatura de ficción acabe reducida a una rama caduca del consumo de historias, con el agravante de que, en semejantes condiciones de inferioridad de medios, no puede competir con las nuevas formas de lo narrativo (videojuegos, series, etc.).

Quisiera mencionar de pasada un par de ejemplos de novelas que presentan una interesante irrupción de elementos no literarios. El primero de ellos es *Journal*, un libro del artista y escritor francés Édouard Levé, cuyo procedimiento consiste, por un lado, en dividir los capítulos como secciones de un periódico (Internacional, Sucesos, El Clima, Deportes), y por otro, en parafrasear las noticias reales extraídas de la prensa, pero omitiendo casi por completo cualquier nombre propio o referencia precisa.

El resultado es que uno avanza por una serie de pequeños fragmentos narrativos dispersos que van chocando unos con otros en una especie de vacío informativo. Digamos que Levé consigue desplazar el contenido y la retórica de lo noticioso a un terreno puramente literario donde los “documentos”, las muestras tomadas de lo real, en su casi absoluto hieratismo, en su indiferencia casi cósmica, revelan un costado misterioso, ilegible, por momentos alegórico. En otras palabras, es esa “paráfrasis”, ese volver a decir, lo que determina la aparición de la experiencia ficcional. *Journal* cumple con la recomendación de Nicolás Gómez Dávila que dice que “para transcribir con exactitud hay que deformar con tacto”, una máxima que podría aplicarse al modo en que la literatura contemporánea pretende acercarse a los usos de lo documental.

El otro ejemplo es una novela del propio Sergio Chejfec, *Mis dos mundos*, falsa crónica autobiográfica donde el autor narra lo que le sucede en una ciudad brasileña durante un encuentro literario. Chejfec consigue que el relato de la experiencia se transforme poco a poco en una reflexión sobre la experiencia misma, sobre su carácter radicalmente contingente, sobre el enigma de la presencia textual en tanto residuo o ruina del documento. En esto, me parece, Chejfec es deudor de una rara tradición del realismo rioplatense que tiene su eje en los procedimientos inventados por Juan Carlos Onetti y ampliados más tarde por Saer y Di Benedetto.

Onetti, recordémoslo, al comienzo de *La vida breve* pone en una habitación a Brausen, recostado en la cama, a oscuras, junto a su esposa, a quien acaban de practicarle una mastectomía, en medio del calor del verano porteño, para que escuche los ruidos de la habitación vecina, donde vive una mujer rara, que casi con seguridad es una prostituta, y para que Brausen, a partir de esos ruidos dispersos, vaya inventando una historia paralela que se hincha y se hincha, hasta el punto de que ya no se puede distinguir de lo que realmente empieza

a sucederle a Brausen con esa mujer de al lado... *La vida breve* funciona con esa lenta y natural permeabilización de lo real por la ficción: grandes masas de ficción que se van fundiendo morosamente unas con otras para darle a lo real una consistencia de nube alucinatoria. Las ficciones van impregnando lo real, tienen un efecto performativo en lo real, lo modifican. Y las novelas se instalan, por tanto, en un interregno, en un pliegue conjetural donde anida lo posible. Lo posible en la ficción, lo posible en la vida.

Esa experiencia del interregno indecidible es la ficción, un espacio fantasmal donde lo concreto deformado con tacto puede sentirse en toda su extrañeza como una transcripción de lo real. La ficción opera en el mismo terreno que esas fotocopias borrosas de Fieling, mal fijadas, frágiles, perecibles, pero capaces de establecer esa “consonancia más certera con la naturaleza volátil de la jerarquía de saberes”, un plan crítico de suspensión de los automatismos perceptuales e ideológicos.

Hace pocos días recibí por correo un sobre enviado por mi amigo, el de los chancucos. Contenía una fotografía en la que aparecíamos todos los integrantes del calamitoso equipo de fútbol del colegio y un diminuto envoltorio, casi una figurita de origami. Me costó mucho desplegar el papel sin romperlo. Parecía una hoja vacía hasta que me di cuenta de que incluía, dibujada en un costado con la primorosa y minúscula caligrafía de mi amigo, una frase que solo pude leer con ayuda de una lupa. Decía:

No se llega a gerente de banco así como así. ■

Juan Cárdenas (Colombia)

(Popayán, 1978). Escritor, traductor y crítico. Autor de las novelas *Zumbido* (2010), *Los estratos* (2013) y *Ornamento* (2015), además del libro de cuentos *Carreras delictivas* (2006-2008). Entre sus numerosas traducciones figuran autores como Muriel Spark, Thomas Wolfe, Joseph Conrad o Machado de Assis. Vive y trabaja en Bogotá.

Notas

¹ En Antioquia se le llama “pastel”.



Fragmentos
A SU IMÁN



LA COLECCIÓN INVISIBLE

La colección invisible

UN EPISODIO DE LA INFLACIÓN ALEMANA (1925)

STEFAN ZWEIG

TRADUCCIÓN
JULIA ESCOBAR

ILUSTRACIÓN
TULLIO RESTREPO

Dos estaciones después de Dresde subió un señor de edad a nuestro compartimiento, saludó amablemente y luego, alzando la vista, inclinó la cabeza hacia mí otra vez de forma explícita, como si me conociera bien. No fui capaz de reconocerlo al instante, pero en cuanto pronunció su nombre con una leve sonrisa, me acordé de inmediato: era uno de los anticuarios de arte más prestigiosos de Berlín, a quien había recurrido con frecuencia en tiempos de paz para contemplar y comprar libros y autógrafos antiguos. Al principio charlamos sobre banalidades. De repente dijo algo inesperado:

—Tengo que contarle de dónde vengo justo hace un momento, pues este episodio es prácticamente lo más extraño con lo que me he enfrentado yo, un viejo comerciante de arte, en mis treinta y siete años de oficio. Lo más seguro es que usted sepa cómo van las cosas ahora en el negocio del arte, desde que el valor del dinero se disipa como gas: los nuevos ricos han descubierto su debilidad por vírgenes góticas, incunables y viejos grabados y cuadros; no es suficiente lo que uno les consigue por arte de magia, por no decir que uno debe defenderse de que no le desocupen por completo la casa y la habitación. Ellos estarían encantados de comprarle a uno hasta los gemelos de la manga y la lámpara del escritorio. De manera que ahora es tarea cada vez más ardua presentar nueva mercancía. Discúlpeme que trate bruscamente de mercancía a estas cosas que para nosotros por lo general significan algo venerable, pero esta perversa estirpe lo ha acostumbrado a uno mismo a considerar un incunable veneciano solo como un sobre para cierta cantidad de dólares y un dibujo a mano de Guercino como encarnación de un par de billetes de cien francos. No sirve de nada oponerse a la penetrante insistencia de estos repentinos compradores compulsivos. Y así me encontré, de un día para otro, de nuevo exhausto, y hubiera preferido bajar las persianas; tanto me avergonzaba de ver

dispersarse por toda nuestra antigua tienda, que mi padre había heredado del abuelo, tan solo miserables baratijas que antaño ningún baratillero callejero del norte hubiera puesto en su carreta.

Ante este apuro se me ocurrió examinar nuestros viejos libros comerciales para dar una mirada a los antiguos clientes, a quienes quizá podría persuadir para obtener de ellos un par de duplicados. Una vieja lista de clientes como esa es siempre una especie de campo fúnebre, especialmente hoy en día y, a decir verdad, no me brindó gran cosa: la mayoría de nuestros clientes de otra época ya había entregado sus posesiones en subastas o había fallecido, y de los que seguían en pie no había nada que esperar. Fue entonces cuando me topé con un paquete de cartas de tal vez nuestro cliente más antiguo, quien vino a mi memoria solo porque desde el comienzo de la Guerra Mundial, o bien, desde 1914, no se había dirigido nunca más a nosotros para hacernos algún pedido o consulta. La correspondencia se remontaba —¡de veras, sin exagerar!— a casi sesenta años; él le había comprado antes a mi padre y a mi abuelo. Sin embargo, yo no podía acordarme de que él hubiera pisado alguna vez nuestra tienda en los treinta y siete años de mi desempeño personal. Todo indicaba que él debía ser una persona rara, anticuada, extravagante, uno de esos alemanes desaparecidos como los personajes de Menzel o Spitzweg, que permanecen, aún en nuestros días, dispersos en pequeñas ciudades de provincia como escasos especímenes únicos. Sus papeles estaban escritos con esmerada caligrafía, los importes subrayados con regla y en tinta roja, incluso repasaba siempre dos veces la cifra para no dar lugar a ningún error: esto, así como el uso exclusivo de hojas de cortesía sueltas y sobres económicos, indicaban la minuciosidad y la compulsión por ahorrar de un provinciano irremediable. Estos singulares documentos estaban firmados no solo con su nombre, sino también siempre con el enrevesado título de Consejero Forestal y Consejero de Economía jubilado, Teniente jubilado, portador de la Cruz de Hierro de Primera Clase. Como veterano de los años setenta debía, por tanto, en caso de que aún viviera, llevar a costas al menos sus buenos ochenta años. Sin embargo, este extravagante y ridículo ahorrador demostraba como coleccionista de dibujos antiguos una perspicacia del todo inusual, un excelente conocimiento y un exquisito gusto: al reunir con mucha paciencia sus pedidos de casi sesenta años, los primeros de los cuales todavía estaban expresados en *groschen* de plata, me percaté de que este pequeño hombre de provincia, en los tiempos en que todavía se podía comprar por un tálero un montón de las más bellas xilografías alemanas, había debido acumular con gran disimulo una colección de calcografías que bien podía ponerse con el mayor de los honores al lado de aquellas de los nuevos ricos, pomposamente dadas a conocer, pues solo lo que él nos había comprado en pequeñas sumas de marcos y *pfennig* a lo largo de medio siglo representaría hoy un asombroso valor y, además, era de esperarse que también hubiera adquirido tesoros en subastas y con otros vendedores a precios no menos económicos. Era evidente que desde 1914 no había llegado ningún otro encargo de parte suya. No obstante, yo estaba demasiado familiarizado con todos los acontecimientos del comercio del arte como para haber podido pasar por alto la subasta o la venta completa de un conjunto de ese tipo; de manera que este curioso hombre probablemente aún vivía o su colección debía estar en las manos de sus herederos.

—De verdad que es muy, muy amable de su parte... Usted no habrá venido en vano. Verá algo que no tiene la ocasión de ver todos los días, ni siquiera en su presuntuosa Berlín... Un par de piezas de una hermosura que no puede hallar en La Albertina ni en la maldita París...

El asunto me interesaba y viajé al día siguiente, o bien, ayer por la noche, sin pensarlo dos veces, directamente a una de las ciudades de provincia más insoportables que hay en Sajonia. Andando sin prisa desde la pequeña estación a lo largo de la calle principal, me parecía casi imposible que allí, entre esas casas cursis y banales con sus trastos pequeño burgueses, en alguna de esas habitaciones viviera una persona que poseyera las más magníficas estampas de Rembrandt junto a grabados de Durero y Mantegna en impecable integridad. Para mi sorpresa, al preguntar en la oficina de correos si allí residía un Consejero Forestal y de Economía con ese nombre, me enteré de que, en efecto, el viejo señor seguía vivo, y antes de mediodía emprendí el camino hacia su casa. A decir verdad, el corazón me saltaba un poco.

No tuve ninguna dificultad en encontrar su domicilio. Estaba ubicado en el segundo piso de una de esas casas económicas de provincia que algún arriesgado albañil y arquitecto pudo haber erigido precipitadamente en los años sesenta. El primer piso estaba habitado por un maestro de sastrería, en el segundo piso relucían la placa de un administrador de correos a la izquierda y, por fin, a la derecha, la tablilla de porcelana con el nombre del Consejero Forestal y de Economía.

Vacilante, toqué la puerta, y enseguida la abrió una anciana de cabello blanco con una pequeña cofia pulcra y negra. Le presenté mi tarjeta y le pregunté si podía hablar con el Consejero Forestal. Extrañada y con cierta aprensión, me examinó primero a mí y luego la tarjeta. En estas diminutas y remotas ciudades, en esta casa chapada a la antigua, una visita del mundo exterior parecía ser un acontecimiento. Me pidió amablemente que esperara, tomó mi documento, fue hasta lo profundo de la habitación, la oí susurrar y luego escuché una voz masculina alta y resonante:

—¡Ah, el señor R... de Berlín, de la gran anticuaría...! ¡Déjalo pasar, déjalo pasar... Me da mucho gusto! —Y entonces la viejecita regresó con pasos cortos y rápidos a invitarme a la sala.

Me quité el abrigo y entré. En la mitad de la humilde habitación estaba bien erguido un hombre viejo, pero aún vigoroso, de tupido bigote y con una chaqueta casera medio militar atada con cordones, ofreciéndome cordialmente ambas manos. No obstante, ese gesto abierto, sin duda alegre y espontáneo, se contradecía con una rara rigidez en su postura. Él no dio un solo paso hacia mí, y yo tuve que ir a su encuentro, un poco extrañado, para estrechar su mano. Cuando quise hacerlo, noté en la posición inmóvil de esas manos que ellas no buscaban las mías, sino que las esperaban. Un instante después comprendí: este hombre era ciego.

Desde niño ha sido siempre incómodo para mí estar frente a un ciego, nunca he podido librarme de cierta vergüenza y perplejidad al sentir a una persona muy viva y al mismo tiempo saber que no me percibe a mí como yo a ella. También en esta ocasión tuve que sobreponerme al susto que experimenté cuando vi esos ojos muertos, suspendidos fijamente en el vacío, bajo las erizadas cejas blancas y frondosas. El ciego no me dejó quedarme mucho tiempo así de extrañado, pues apenas mi mano encontró la suya, la sacudió con gran resolución, renovando el saludo de forma efusiva, cálida y clamorosa.

—¡Una extraordinaria visita! —exclamó, sonriéndome con ganas—. Realmente es una maravilla que uno de los grandes señores de Berlín se extravíe y llegue hasta nuestro villorrio... Aunque eso significa que hay que tener cuidado cuando algún señor comerciante se monte al tren... En nuestra casa se dice siempre: “puertas y bolsos cerrados cuando lleguen los gitanos”... Sí, ya puedo imaginarme por qué viene usted a visitarme... Hoy en día los negocios no marchan bien en nuestra pobre y arruinada Alemania; ya no hay compradores, y entonces los grandes señores se acuerdan otra vez de sus viejos clientes y los buscan como a sus pequeñas ovejas... Me temo que conmigo no va a tener suerte: nosotros, los pobres y viejos pensionados, nos damos por satisfechos con tener nuestro pedazo de pan sobre la mesa. Ya no podemos participar con los absurdos precios que ustedes fijan actualmente... Personas como nosotros estamos excluidas para siempre del juego.

Aclaré de inmediato que me había entendido mal, que no había ido a venderle nada, sino que, encontrándome en ese momento justo allí en los alrededores, no había querido desaprovechar la oportunidad de ofrecerle mis respetos a él como cliente de nuestra casa desde hacía muchos años y como uno de los grandes coleccionistas de Alemania. En cuanto enuncié “uno de los grandes coleccionistas de Alemania”, se efectuó una singular transformación en el rostro del anciano. Permanecía erguido y quieto en medio de la habitación, pero una expresión de súbito resplandor y orgullo interior cambió su actitud. Se volteó en la dirección donde suponía a su esposa, como si quisiera decir “¿escuchaste eso?”; y con la voz llena de júbilo, sin rastro de aquel brusco tono militar que había adoptado justo antes, sino con uno dulce, casi cariñoso, se dirigió a mí:

—De verdad que es muy, muy amable de su parte... Usted no habrá venido en vano. Verá algo que no tiene la ocasión de ver todos los días, ni siquiera en su presuntuosa Berlín... Un par de piezas de una hermosura que no puede hallar en La Albertina ni en la maldita París... Sí, cuando uno colecciona durante sesenta años, logra conseguir toda clase de cosas, que por lo general no están tiradas precisamente en la calle. Luise, ¡dame la llave del armario!

Sin embargo, en ese momento ocurrió algo inesperado. La viejecita, que estaba de pie a su lado y quien, con una amabilidad risueña y sigilosamente atenta, había presenciado nuestra conversación, alzó de repente ambas manos hacia mí, suplicante, y al mismo tiempo hizo un movimiento vehemente de negativa, una señal que no entendí en el acto. Luego se aproximó a su esposo y puso con delicadeza ambas manos sobre sus hombros:

—Pero Herwarth —lo amonestó—, no le has preguntado al señor si cuenta ahora con el tiempo de contemplar la colección, ya casi es mediodía. Luego del almuerzo debes descansar una hora, lo exigió el médico expresamente. ¿No es mejor que le muestres al caballero todas las cosas después de almorzar, y

después tomamos café juntos? ¡Para entonces estará aquí también Annemarie, quien entiende todo mucho mejor y puede ayudarte!

Y otra vez, en cuanto pronunció estas palabras, repitió con énfasis aquel suplicante ademán por encima del desprevenido, por llamarlo de algún modo. Supe que ella deseaba que yo rehusara la inmediata inspección del material, de manera que inventé rápidamente una cita para almorzar. Sería para mí un placer y un honor poder apreciar su colección, pero me era casi imposible hacerlo antes de las tres; a partir de esa hora acudiría con mucho gusto.

Enojado como un niño a quien se le quita su juguete preferido, el anciano se volvió hacia mí.

—Naturalmente —refunfuñó—, los señores berlineses nunca tienen tiempo para nada. Pero esta vez sí que deberá tomarse tiempo, pues no se trata de tres o cinco piezas, sino de veintisiete carpetas, cada una para un maestro diferente, y ninguna de ellas medio vacía. Entonces a las tres, pero sea puntual; de otra manera no acabaremos.

Otra vez me extendió la mano en el vacío.

—Tenga cuidado... Usted puede complacerse o enojarse. Y mientras más se enoje usted, más me alegraré yo. Así somos los coleccionistas: ¡todo para nosotros y nada para los demás! —Y de nuevo me estrechó enérgicamente la mano.

La anciana me acompañó a la puerta. Yo le había notado todo el tiempo una cierta incomodidad, una expresión de vergonzosa angustia, pero solamente ahora, justo en la salida, balbuceó con una voz muy deprimida:

—¿Sería posible... sería posible que mi hija Annemarie pasara por usted antes de venir aquí? Es mejor... por varias razones... Desde luego, usted almorzará en el hotel, ¿no es cierto?

—¡Cómo no! Será un placer —respondí.

En efecto, una hora más tarde, cuando ya había terminado de almorzar en el pequeño restaurante del hotel de la Plaza de Mercado, entró una muchacha ya no tan joven, sencillamente vestida, indagando con la mirada. Fui a su encuentro, me presenté y dije que estaba listo para ir con ella enseguida a ver la colección. Sin embargo, ruborizándose, con la misma confusa perplejidad que su madre había manifestado, me preguntó si antes era posible hablar conmigo un momento. Me di cuenta de que le costaba hacerlo. Cada vez que hacía acopio de fuerzas e intentaba hablar, se le subía ese inquietante rubor hasta la frente y enmarañaba el vestido con su mano. Por fin empezó, titubeando y confundiendo a cada instante:

—Mi madre me envió a usted... Me contó todo, y... tenemos que pedirle un enorme favor... Lo que quisiéramos informarle, antes de que vaya donde mi padre... Mi padre deseará naturalmente mostrarle su colección, y la colección... la colección... ya no está del todo completa... Le falta una serie de piezas... Es más, faltan muchísimas...

De nuevo tuvo que tomar aire, me miró a los ojos y dijo con precipitación:

—Tengo que hablarle con toda sinceridad... Usted conoce la época, usted lo entenderá todo... Mi padre quedó completamente ciego después del estallido de la guerra. Ya antes su vista le fallaba a menudo, pero la agitación hizo que la perdiera en forma definitiva, pues resulta que él se empeñó en ir a Francia a pesar de sus setenta y seis años, y como el ejército no avanzaba como en 1870, entonces él se exasperó de una forma terrible, y de ahí en adelante

su vista degeneró con rapidez. Por lo demás, se conserva por completo vital: hasta hace poco aún podía caminar durante horas, incluso practicaba su amada caza. Sin embargo, sus paseos llegaron a su fin y entonces le queda, como única alegría, la colección, la cual contempla cada día... Es decir, no la ve, él ya no ve nada, pero cada tarde saca todas las carpetas para al menos tocar las piezas, una tras otra, siempre en el mismo orden que conoce de memoria desde hace décadas... Hoy en día ya no le interesa nada más, y yo debo leerle siempre en los periódicos todo sobre las subastas, y mientras más altos sean los precios que oye, más feliz se pone... pues... eso es lo terrible, mi padre ya no entiende nada de los precios ni de esta época... Él no sabe que lo perdimos todo y que de su pensión ya no se puede vivir más de dos días al mes... Fuera de eso, el esposo de mi hermana cayó en la guerra y ella se quedó sola con cuatro niños pequeños... No obstante, mi padre no sabe nada de nuestras dificultades materiales. Primero ahorramos, incluso más que antes, pero no sirvió de nada. Luego empezamos a vender —no tocamos, desde luego, su amada colección—... Vendimos las pocas joyas que teníamos, pero, ¡Dios mío!, qué era eso, pues desde hacía sesenta años mi padre había gastado cada *pfennig* que podía ahorrar exclusivamente en sus láminas. Y un buen día no quedó nada más... ya no sabíamos qué hacer... y entonces... entonces... mi madre y yo vendimos una pieza. Mi padre no lo hubiera permitido; él no sabe lo mal que van las cosas, él no se imagina lo difícil que es conseguir un poco de comida en el mercado negro, tampoco sabe que perdimos la guerra y que tuvimos que renunciar a Alsacia y a Lorena. Ya no le leemos estas cosas de los periódicos para que no se altere.

Fue una pieza muy valiosa la que vendimos, un aguafuerte de Rembrandt. El mercader nos ofreció muchos, muchos miles de marcos por él, y confiábamos en que nos sostendrían durante años. Pero usted sabe cómo se desvanece el dinero... Depositamos el resto en el banco, pero al cabo de dos meses se había ido todo. Entonces tuvimos que vender otra pieza, y luego otra, y el comerciante enviaba el dinero siempre tan tarde, que ya se había devaluado. Luego probamos en subastas, pero también allí nos estafaron, pese a los precios millonarios... Cuando nos llegaban los millones, siempre se habían convertido ya en papel sin valor. Así se fue esfumando poco a poco la colección, salvo un par de excelentes piezas, solo para subsistir del modo más austero posible, pero mi padre no sospecha nada de esto.

De ahí que mi madre se hubiera asustado tanto cuando usted llegó... pues si él le enseña las carpetas, todo queda al descubierto... Hemos puesto precisamente, en los viejos paspartús, cada uno de los cuales él conoce al tacto, reproducciones o láminas análogas en lugar de las piezas vendidas, con el fin de que él no se dé cuenta de nada cuando los palpe. Y si puede tan solo acariciarlas y contarlas (guarda en la memoria la disposición exacta), entonces experimenta la misma alegría de antes, cuando podía verlas con sus ojos abiertos.

Por lo demás, no hay nadie en esta pequeña ciudad a quien mi padre considere digno de mostrar sus tesoros... y él ama cada una de las láminas con un amor tan fanático que yo creo que se le rompería el corazón si intuyera que todo se ha escabullido hace largo tiempo de sus manos. Usted es el primero en todos estos años, desde que falleció el antiguo director del Gabinete de Grabados de Dresde, a quien él pretende mostrar sus carpetas. Por eso le ruego...

De repente, la senescente señorita levantó las manos, y sus ojos relucieron, húmedos.

—... Le rogamos... no lo haga desgraciado... no nos haga desgraciadas... no le destruya esta última ilusión, ayúdenos a hacerle creer que todavía existen todas esas láminas que le va a describir... Él no sobreviviría si llegara tan solo a sospecharlo. Tal vez cometimos una injusticia con él, pero no podíamos obrar de otro modo: había que vivir... y la vida humana, la de cuatro niños huérfanos como los de mi hermana, es más importante que láminas estampadas... Hasta el día de hoy no le hemos quitado en absoluto su alegría con eso; él es feliz de poder hojear sus carpetas cada tarde durante tres horas, conversando con cada pieza como con una persona. Y hoy, hoy sería quizá su día más feliz, pues ha esperado desde años la oportunidad de poder enseñarle a un experto sus cosas favoritas; por favor... ¡le ruego de rodillas que no le arruine esa alegría!

Todo fue dicho de una forma tan conmovedora que mi relato es incapaz de expresarse igual. ¡Dios mío! Como comerciante he visto a muchas de estas personas vilmente desvalijadas, ruinmente engañadas por la inflación, a quienes han estafado, dándoles un pedazo de pan a cambio de las posesiones familiares más preciadas, de siglos de antigüedad. Sin embargo, el destino había creado un caso único que me impresionaba especialmente. Por supuesto le prometí que guardaría silencio y que haría lo mejor que pudiera.

En el camino hacia la casa seguí enterándome, lleno de indignación, de las miserables sumas con las que habían engañado a estas pobres e ignorantes mujeres, pero esto no hizo más que afirmar mi decisión de ayudarlas hasta el final. Subimos las escaleras, y, en cuanto abrimos la puerta, escuchamos desde el fondo de la habitación la regocijada y resonante voz del anciano:

—¡Adelante! ¡Adelante! —Su agudo oído de ciego debió haber percibido nuestros pasos desde las escaleras.

—Herwarth no pudo dormir nada hoy de la impaciencia por mostrarle sus tesoros —dijo sonriendo la viejecita. Una sola mirada de su hija la había tranquilizado ya sobre mi consentimiento. Sobre la mesa yacían a la espera las pilas de carpetas exhibidas, y en cuanto el ciego sintió mi mano, agarró mi brazo sin más saludo y me arrojó sobre el sillón.

—Bien, empecemos de una vez. Hay mucho por ver y los señores de Berlín nunca tienen tiempo. Esta primera carpeta es sobre el maestro Durero y, como usted comprobará, está muy completa. Aquí hay una pieza especialmente bella. En fin, ya juzgará usted mismo, ya lo verá —dijo, abriendo la primera página—: *El caballo grande*.

Entonces sacó, con la delicadeza con la que normalmente se toca algo frágil, cogiéndolo con mucho cuidado con la punta de los dedos, un paspartú de la carpeta, en el cual estaba enmarcada una lámina de papel vacío y amarillento. Puso frente a él, entusiasmado, el despreciable pedazo. Lo contempló durante largos minutos sin verlo en realidad, sosteniendo extasiado esa lámina vacía con las manos extendidas a la altura de los ojos. Su rostro expresaba mágicamente el gesto intenso de alguien que ve. En su mirada fija de pupilas muertas, de repente pasó —¿fue el reflejo del papel o un resplandor proveniente de su interior?— una claridad reluciente, una luz sabia.

—¿Y bien? —dijo, orgulloso— ¿Había visto alguna vez una reproducción más bella? ¡Con qué exactitud, con qué claridad surge cada detalle! Yo comparé

la lámina con el ejemplar de Dresde, pero el efecto, en contraste, es muy lánguido y opaco. Además, hay que considerar su origen —volteó la lámina y señaló con la uña, en el reverso, cada posición exacta del papel vacío, de modo que involuntariamente me acerqué a mirar si los trazos seguían allí—. Ahí tiene el sello de la colección Nagler, aquí el de Remy y Esdaile; estos ilustres y anteriores dueños ni siquiera imaginaron que su lámina llegaría alguna vez a esta pequeña habitación.

Un escalofrío me recorría la espalda cuando el desprevenido elogiaba con tanto entusiasmo una lámina completamente vacía, y era espantoso ver cómo indicaba con la uña, con precisión milimétrica, todos los signos invisibles de los coleccionistas que seguían existiendo solo en su fantasía. Tenía la garganta atorada por el terror, y no supe qué contestar; pero cuando, desconcertado, dirigí la mirada hacia las dos mujeres, me encontré de nuevo con las suplicantes manos alzadas de la estremecida y agitada anciana. Entonces me controlé y empecé a actuar.

—¡Extraordinario! —logré decir al fin— ¡Una reproducción espléndida! —Y de inmediato todo su rostro resplandeció de orgullo.

—Pero eso no es nada todavía —alardeó—. Debe ver la *Melancolía* o la *Pasión*, un brillante ejemplar, como rara vez se produce otro de la misma calidad. Solamente observe esto —y de nuevo sus dedos se deslizaron cariñosamente sobre una representación imaginaria—. Esta viveza, este tono granuloso y cálido. Berlín, con todos sus señores mercaderes y doctores de museos, se enloquecería.

Y así continuó este raudo y elocuente triunfo, durante dos horas completas. No, no puedo retratarle lo espantoso que fue observar con él esos cien o doscientos pedazos de papel vacíos o reproducciones miserables, que eran sin embargo tan increíblemente auténticos en la memoria de este trágico despedido, quien sin equivocarse alababa y describía en sucesión impecable cada unidad con los detalles más precisos. La colección invisible, que hacía tiempo debía haberse dispersado a los cuatro vientos, era para este ciego, para este hombre conmovedoramente engañado, todavía una realidad, y el fervor de su visión era tan avasalladora que incluso yo por poco empecé a creer en ella. Una sola vez irrumpió, de forma aterradora, el peligro de que despertara de la soñambula seguridad de su pasión vidente: había encomiado de nuevo la nitidez del grabado de la *Antíope* de Rembrandt (una copia de prueba que, en efecto, debió haber tenido un valor inmenso), y su dedo nervioso y esclarecedor estaba siguiendo amorosamente los trazos de la impresión, sin que su tacto perspicaz encontrara alguna cavidad sobre la desconocida lámina. Una especie de sombra pasó de súbito por su frente, quebrando su voz.

—Es... es la *Antíope*, ¿no es cierto? —murmuró, un poco avergonzado, a lo que yo reaccioné quitándole de las manos, de prisa, la lámina enmarcada y describiendo entusiasmado todos los posibles detalles del aguafuerte, evocándolos yo también de memoria. Fue así como el consternado rostro del ciego volvió a suavizarse. Y mientras más elogiaba yo, más ardía en este nudoso y rancio hombre una cordialidad jovial, un cariño sincero.

—¡Aquí tenemos a alguien que entiende de todo esto! —se regocijó, triunfante, dirigiéndose a su familia—. ¡Por fin, por fin alguien que les cuente lo valiosas que son mis láminas! Pues ustedes siempre me regañaron, incrédulas, por haber puesto todo el dinero en mi colección: es cierto que en sesenta años

no me procuré cerveza, ni vino, ni tabaco, ni viajes, ni teatro, ni libros, y que siempre ahorré y ahorré exclusivamente para estas láminas. Pero ustedes verán algún día, cuando yo ya no esté presente, que serán ricas, más ricas que todos en la ciudad, y tan ricas como los más ricos de Dresde, y entonces se alegrarán de mi locura. Sin embargo, mientras yo viva, no se va ni una lámina de la casa. Primero tienen que sacarme a mí, solo después a mi colección.

Diciendo esto, sus manos acariciaron, como si fuera algo vivo, las carpetas hacía tiempo vacías. Fue horrible, pero al mismo tiempo emocionante para mí, pues en todos los años de la guerra no había visto una expresión de dicha tan plena y tan pura en un rostro alemán. A su lado, de pie, estaban las mujeres, enigmáticamente semejantes a las figuras femeninas de aquel aguafuerte del maestro alemán, las cuales, yendo a visitar la tumba del Salvador, permanecen de pie ante la bóveda abierta y vacía con una expresión de tembloroso terror y al mismo tiempo de éxtasis devoto que celebra el milagro. Así como en aquel cuadro las discípulas estaban iluminadas por la intuición divina del Salvador, así estaban estas dos añejas, desgastadas y miserables pequeño burguesas por el regocijo infantil del anciano, medio en risas, medio en lágrimas, una escena tan conmovedora como nunca antes había vivido. El anciano, incapaz de saciarse de mis halagos, seguía amontonando y repasando láminas, bebiendo sediento cada palabra. Para mí significó entonces un descanso que las falsas carpetas fueran por fin desplazadas y que él, si bien resistiéndose, tuviera que desocupar la mesa para el café.

Sin embargo, ¡qué era ese alivio que sentí después de que, consciente de mi culpa, pude respirar, comparado con la desbordante y tumultuosa alegría, con la euforia de este hombre rejuvenecido treinta años! Relató miles de anécdotas sobre sus compras y pesquisas, se levantó a tientas constantemente, rechazando cualquier ayuda, para sacar una lámina tras otra: estaba exultante y embriagado como si hubiera bebido vino. No obstante, cuando anuncié que debía despedirme, prácticamente se asustó, se enfadó como un niño caprichoso, pateó porfiado, dijo que no podía ser, pues yo había visto apenas la mitad. A las mujeres les costó arduo trabajo hacerle comprender, en su terco enojo, que no debía retenerme por más tiempo, porque corría el riesgo de perder el tren.

Cuando, después de una desesperante resistencia, por fin se resignó y llegó el momento de despedirse, su voz se tornó muy suave. Tomó mis dos manos, y sus dedos las acariciaron hasta las muñecas con toda la expresividad de un ciego, como si quisieran saber más de mí y manifestarme más amor de lo que las palabras podían.

—Usted me ha dado una alegría muy, muy grande con su visita —empezó a decir con una conmoción tan profunda que nunca olvidaré—. Fue para mí un verdadero regalo por fin, por fin, por fin volver a contemplar mis amadas láminas con un experto. Pero usted verá que no ha venido en vano donde este hombre viejo y ciego. Le prometo, con mi esposa como testigo, que incluiré una cláusula más en mi testamento, la cual confiera a su longeva y prestigiosa casa la subasta de mi colección. Usted tendrá el honor de administrar este tesoro ignoto —y mientras decía esto, posó con amor su mano sobre las carpetas desvalijadas— hasta el día en que se disperse por el mundo. Tan solo prométame que hará un bello catálogo: será mi lápida, no necesito ninguna mejor.

Miré a la mujer y a la hija, que se mantenían muy juntas, y a veces se transmitía un temblor de la una a la otra como si fueran un solo cuerpo

estremeciéndose en unánime conmoción. Yo mismo sentí gran solemnidad cuando el enternecido iluso me encargó que gestionara su colección invisible, deshecha desde hacía mucho tiempo atrás. Conmoverlo, le prometí lo que nunca podría cumplirle. De nuevo brotó una luz de las pupilas muertas, y sentí cómo su anhelo íntimo trataba de percibirme vívidamente; lo sentí en la ternura, en el cariño con que sus dedos apretaban los míos en un gesto de gratitud y promesa.

Las mujeres me acompañaron a la puerta. No se atrevían a hablar, pues el fino oído del señor hubiera escuchado con sigilo cualquier palabra, pero ¡qué cálidas sus lágrimas, con qué profusión de agradecimiento me iluminaban sus miradas! Muy desconcertado, bajé a tientas las escaleras. En realidad, me avergonzaba: había sido como el ángel del cuento que había irrumpido en la habitación de gente pobre, había hecho ver a un ciego durante una hora, había colaborado en un piadoso engaño y había mentido descaradamente; yo, que en realidad había ido como un mezquino mercader a extraerle con artimañas un par de suntuosas piezas. Sin embargo, lo que me llevé conmigo fue mucho más valioso: pude sentir una emoción pura y vital en una época sórdida y triste; un tipo espiritual y luminoso de éxtasis, enfocado en el arte, uno como el que nuestra gente de hoy en día parece haber olvidado hace mucho tiempo. Y sentí veneración —no puedo llamarlo de otro modo— aunque seguía sintiéndome avergonzado, sin saber realmente por qué.

Ya estaba abajo en la calle cuando desde arriba resonó una ventana abriéndose, y escuché que pronunciaban mi nombre: en efecto, el anciano no había querido dejar de seguirme con sus ojos ciegos hacia donde creía que yo estaba. Se inclinó tanto que las dos mujeres tuvieron que contenerlo con cuidado. Agitó su pañuelo y exclamó:

—¡Que tenga un buen viaje! —con la voz risueña y fresca de un muchacho.

Inolvidable será para mí la imagen del rostro feliz del anciano de pelo blanco allá arriba en la ventana, flotando sobre todas las personas malhumoradas, apuradas y ajetreadas de la calle, plácidamente apartado de nuestro repulsivo mundo real por la nube blanca de una ilusión benigna. Y tuve que pensar de nuevo en la vieja y acertada frase (creo que es de Goethe): “Los coleccionistas son personas felices”. ■

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.

CUARTETO PARA ELENA

LINA MARÍA
AGUIRRE
JARAMILLO

Elena se escribe así, sin h, Ferrante rima con (Elsa) Morante, una de sus declaradas influencias, y quizá todo se debería escribir en itálicas o entre comillas. Es un seudónimo ingeniosamente creado, significativamente cargado y celosamente salvaguardado. Es el *nom de plume*, realmente el *nombre* de una de las mejores plumas de la literatura contemporánea, la primera en décadas que merecería un premio Nobel con bandera italiana y generalizado pláceme internacional. Porque quien, se cree casi con seguridad, es una señora originaria de Nápoles, con una carrera profesional en otra parte de la república, se ha convertido en una auténtica sensación en Europa y en Estados Unidos, mientras mantiene, con éxito, un anonimato por el cual hizo votos en 1991, cuando pactaba la publicación de su primera novela.

En aquella ocasión dirigió una carta a Sandra Ozzola Ferri, copropietaria y coeditora con su esposo, Sandro Ferri, del sello independiente Edizione E/O, declarando sus principios: “Creo que los libros, una vez han sido escritos, no necesitan a sus autores. Si tienen algo que decir, tarde o temprano encontrarán lectores; si no, no lo harán” y anticipando que sería “la autora más barata de la editorial”: “¿No es cierto que la

publicidad es costosa? Les ahorraré incluso mi presencia”.

“Ferrante es famosa por dos cosas: sus novelas, y por no existir”, ha escrito Deborah Orr en *The Guardian*. En una carta publicada en inglés en el blog de la librería de la revista *London Review of Books*, se lee cómo en 1991 ya la autora insistía claramente en que no estaría dispuesta a participar en charlas, conferencias ni programas de televisión; no aceptaría premios si se los otorgaban. En esto, tenía “un compromiso total” consigo misma y con su familia.

“La mejor autora contemporánea de ficción de quien usted no ha oído”, anunciaba *The Economist* en 2013 en un artículo titulado “Ver Nápoles y morir”. En noviembre de 2015, el autor que firma como *Prospero* en este semanario británico, escribía sobre la “fascinación del anonimato literario” trayendo a colación el de las hermanas Brontë en su época y el deseo de Charlotte, quien firmaba Curren Bell, que pediría, si un hada le concediese un deseo, “el poder para caminar invisible”. En agosto de 2015, también *The Economist* había titulado “Lazos que unen” la crítica sobre la entrega final de la serie conocida como *Las novelas napolitanas*,



reconociendo ecos de la *sceneggiata*, tradición teatral napolitana que reúne, a la manera de “un musical exagerado”, honor, traición y crimen, orquestado de forma “magistral”.

Primicia

“A mi madre le gustaba usar la palabra *frantumaglia*”: fragmentos de pensamiento “de origen incierto” que tintinean en su cabeza y que causan incomodidad; a estos pedazos aquí y allá Ferrante se refería como posibles semillas de sus historias, en una entrevista publicada por *The Paris Review*. Por otro lado, estaban los lugares de la infancia, parientes, compañeros de estudios, gente conocida o desconocida que pronuncia “voces insultantes o tiernas” y los momentos vitales “de gran tensión”.

Las primeras obras conocidas de Ferrante son tres novelas cortas: *L'amore molesto* (1992, *El amor molesto*), *I giorni dell'abbandono* (2002, *Los días del abandono*) y *La figlia oscura* (2006, no traducida individualmente, parte de la colección *Crónicas del desamor*, 2011). Cada una dedicada a un denso periodo en las vidas de tres mujeres, marcado siempre por la pérdida: de la madre, de la hija, del esposo. Son caracteres fuertes enfrentados a una vulnerabilidad insospechada que dan indicios de cómo han ido tomando forma la imaginación y la creatividad de Ferrante.

Olga, en *Los días del abandono*, es una mujer de 38 años a quien su esposo le anuncia un día, sin prolegómenos, que la deja. Emerge el resentimiento: ella había apartado sus sueños de ser escritora por ser esposa y madre; le sigue el desconcierto: “me quedé de piedra junto al pozuelo”, pues Mario había parecido ser tan confiable; luego el desasosiego: “sin empleo, sin marido, entumecida”, con dos hijos, uno enfermo, el perro intoxicado, el teléfono fijo defectuoso y el celular cortado; hasta la ira, cuando tiempo después se encuentra en una esquina a su ex acompañado de la joven Carla y decide confrontarlo a gritos y manotazos, en un episodio que ya había anticipado aquella tarde de abril después del almuerzo cuando él anunció la partida y ella inquirió de la forma más explícita no por el cómo, cuándo o cuánto sino por el qué: qué le hacía él a aquella otra

mujer debajo de la blusa, debajo de la falda, debajo del vientre.

Leda, en *La hija perdida*, es una profesora napolitana, divorciada de otro académico que se ha mudado a Toronto, a donde también han ido las hijas. Experimenta la doble sensación de libertad y culpa: “por primera vez en casi veinticinco años no era consciente de la ansiedad de tener que hacerme cargo. La casa estaba limpia [...] No tenía la molestia constante de mercar y lavar la ropa”; pero también revela que ha sido ella misma quien ha abandonado a sus hijas y que es alguien a quien tan solo una cigarra que aparece en su cama le hace evocar, en el silencio crepuscular, disgusto y vergüenza. ¿Había querido realmente tener a sus hijas o fue simplemente un impulso de reproducción?

Tetralogía

L'amica geniale (2011, *Mi amiga estupenda*), *Storia del nuovo cognome* (2012, *Un mal nombre*), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013, *Las deudas del cuerpo*) y *Storia della bambina perduta* (2014, *La niña perdida*). Cuatro títulos correspondientes a las historias entrelazadas de dos amigas de infancia: la narradora principal, Elena “Lenù” Greco, y Raffaella “Lila” Cerullo. Elena, pronta a la obediencia, Lila a la desobediencia y a destacar: “despide un olor salvaje”, mientras deslumbra con su físico arrollador y una mente ágil: aprende sola a leer a los tres años, precoz escritora de un cuento, *El hada azul*.

Después de pasar años juntas en un barrio caótico, asolado por bandas en el Nápoles de los años cincuenta, la suerte hace que partan hacia rumbos distintos. Lenù recibe el apoyo de sus padres y se orienta hacia la educación clásica, superior, la vida de mujer de clase media con un futuro matrimonio de la mano de otro profesor. A Lila sus padres le niegan esa oportunidad. Lenù irá hacia los libros, Lila hacia el salami como obrera de fábrica de carnes, después de haber pasado por el altar a los dieciséis años, de la mano de Stefano Carracci, hijo del prestamista local, Don Achille, en una boda en la que el vino diferencia a la “plebe” de los demás, mientras la joven pareja sella el inicio de una tortuosa vida en común que

terminará con una separación y durante la cual vendrá un hijo, Rino, quien aparece ya mayor un día llamando a Elena para avisarle que su problemática madre, ahora de sesenta y seis años, ha desaparecido. Es esa ausencia que Elena ya ha presentado por años la que la inspira a contar la historia de Lila, que es, a su vez, la suya propia.

Los títulos conforman una gran novela con las historias de estas dos mujeres, los altibajos de su amistad y los de sus vidas, que parecen más bien simas y cimas insalvables. Entre otras cosas, por la competencia, a veces sutil, a veces feroz, por el autosabotaje, y también la zancadilla de una a la otra. En un pasaje, Elena recibe una caja que le confía su amiga, en la cual ha guardado escritos de años, bajo condición de no abrirla, pero Elena la destapa y esculca, antes de decidir arrojarla al río Arno, en un acto simbólico, como quien se desprende de una sombra. Así también, cuando Elena gana un premio literario, de Lila solo recibe una implacable observación sarcástica. En un pasaje, Elena le lleva a Lila una copia de *El hada azul*, que en pocos minutos acaba en el fuego.

Lila nunca sale de Nápoles, del barrio. Elena viaja a Pisa, Florencia, Milán, París y, en un episodio, a Montpellier, en una escapada con Nino Sarratore, un amigo de infancia convertido en amante. Pero tendrá que retornar a Nápoles, con la mente, con el corazón, con el cuerpo presente pero no indemne, como sucede en la última entrega, en la cual se desenvuelve la terrible historia de pérdida aludida en el título, y la autora cierra el círculo completo de esta narración no sentimental, no idealizada, de amistad femenina que está tan bien arraigada tanto en las callejuelas peligrosas de su niñez en común como en los azarosos senderos de reuniones, separaciones, de sinceras alianzas y sinceras disputas de su adultez.

Drama

Las mujeres pueblan las páginas de Ferrante; algunas como protagonistas, otras van pululando alrededor, todas con su inteligencia, con sus éxitos, con sus hombres, bajo la forma de compañeros de escuela, de padres, de suegros, de esposos, de hijos, de amantes, de hijos de

amantes de otras mujeres. Y todas con sus memorias, lastres, demonios, algunas con experiencias crudas, lacerantes, de misoginia y violencia: aquella externa, la que disparan los *Camorristi* y que llega peligrosamente muy cerca del umbral de casa, en cuyo interior se convierte en castigo físico infligido física o psicológicamente: golpe de mano masculina, golpe de mano femenina.

En algún momento, varias de ellas pierden el sentido de la realidad y se ven abocadas a un descenso, a veces estrepitoso, a veces penosamente lento, hacia un abismo que las devuelve al Nápoles de viejo origen: aquel del dialecto que suelta obscenidades cada par de palabras, de la opresión que necesita ser atendida si se quiere tener, por lo menos, la esperanza de sanar heridas emocionales que amenazan con volverse tan viejas como la ciudad.

El drama de la intimidad, de la domesticidad, del asalto constante en un sur italiano de estancias pobres y cocinas viejas en donde las cosas traquean, de remiendos e imperfecciones, en donde cada cuchillo es un arma letal. Un ambiente que Ferrante ha conseguido recrear de tal forma que tiene resonancia entre lectores y críticos muy diversos, cautivando, por decirlo así, en las cocinas sofisticadas del siglo XXI, en donde la nevera es silenciosa, la estufa no necesita candela manual y el grifo policromado no gotea.

A menudo una buena obra literaria se asocia a un sentido: “visual”, “sonora”, “olfativa”, “intuitiva”. La de Ferrante es decididamente táctil: sus líneas son sensuales, sexuales hasta niveles, en ocasiones, de agresividad visceral. Hay sangre de pieles rasgadas, de menstruación. Hay fotografías en las cuales se remueven con saña las siluetas de las personas que se sienten, de súbito, excluidas. Hay “un cuidadoso estudio de la envidia, la más perniciosa de las emociones, porque algunas veces se puede disfrazar de amor”, como señalaba Rachel Donadio en un ensayo para *The New York Review of Books*.

Y hay amor genuino, también, en palabras cortantes que lo tiñen de color rojo intenso casi incendiario pero que, muy a menudo, enmascara profundos temores y timideces. Si

es necesario comprobar cuán contradictorios pueden ser los seres humanos, basta con seguir los que ha creado Ferrante como muestrario: mujeres brillantes a quienes se les niega educación, mujeres primarias que son capaces de los más elaborados juicios, mujeres fuertes debilitadas por los celos, hombres que quieren mostrar amor y solamente saben violar, hombres que encienden pasiones liberadoras que terminan en fiascos, hombres y mujeres ambivalentes frente a la tradición, la religión, la política, el dinero, la mafia, la Italia de la segunda mitad del siglo xx, la vida académica, la labor intelectual y, no menos, la paternidad y la maternidad: todo ello con el Vesubio presidiendo y un terremoto devastando. Pero también un mar de olas tranquilas en el fondo, además de alguna luna que se hace visible entre nubes pálidas dispersas y con algunos pasteles de almendra, *sfogliatelle* y *gelati* que endulzan y refrescan de cuando en cuando.

Prólogo

En esta era de rastreos en línea, de *selfies* y autopromoción, de autores cuyos números de seguidores en Twitter y “Likes” en Facebook determinan incluso que les puedan considerar un manuscrito, la identidad y la imagen de Elena Ferrante continúan siendo desconocidas. Se sabe, por una entrevista concedida a *Vanity Fair*, que la historia Elena-Lila viene “de una amistad larga, complicada, que empezó al final de mi infancia”. La amistad, como una relación que puede albergar desde confianza absoluta hasta rencor absoluto y como relación distinta entre hombres y entre mujeres, es un tema fundacional en la obra de Ferrante.

Sobre ella, las especulaciones han llegado incluso a sugerir que se trata en realidad del autor Domenico Startone, quien ha declarado en varias ocasiones —más bien exasperado— que él no es Elena Ferrante: “Ella no es la única que ha escrito sobre mujeres abandonadas, ¿por qué nadie me vincula con *Anna Karenina* de Tolstoy?”, replicó en una entrevista. De momento, el *hashtag* en Twitter “FerranteFever” sigue extendiéndose, a la par que galerías de *fans* en Instagram. Además de sus novelas y algunas cartas, se intuye también un conocimiento

de literatura inglesa: ha hecho una excelente introducción a una nueva edición de *Sense and Sensibility* de Jane Austen, publicada en octubre de 2015 por The Folio Society.

El anonimato era la única fórmula para preservar “un espacio de libertad creativa absoluta”, les decía la autora a sus editores recién conocidos. Los libros encontrarían sus lectores, aunque no sin antes “hundir el dedo en ciertas heridas que tengo y que todavía están infectadas”. Es posible decir que la señora Ferrante seguirá trabajando en sus tramas de encuentros y fugas. Pero no hay que esperar, no por lo pronto, una revelación repentina, una concesión a la publicidad. Ella está presumiblemente ocupada entre su *frantumaglia* y los sueños que anota cada vez que logra reconstruirlos. Mientras va fabricando algo nuevo con todo ello, se mantiene en lo que le dijo a Sandra Ferri cuando le preguntó sobre la promoción de *Amor molesto*: “Ya he hecho suficiente por esta larga historia. La he escrito”. ■

Lina María Aguirre Jaramillo (Colombia)

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

Referencias

- Acocella, J (2015). Elena Ferrante's New Book: Art Wins. *The New Yorker*. <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/elena-ferrantes-new-book-art-wins>
- Biggs, J (2015). I was blind, she a falcon. *London Review of Books*. <http://www.lrb.co.uk/v37/n17/joanna-biggs/i-was-blind-she-a-falcon>
- Cusk, R (2015). The Story of the Lost Child, by Elena Ferrante. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2015/08/30/books/review/the-story-of-the-lost-child-by-elena-ferrante.html>
- Donadio, R (2014). Italy's Great, Mysterious Storyteller. *The New York Review of Books*. <http://www.nybooks.com/articles/2014/12/18/italys-great-mysterious-storyteller/>
- Ferri, Sandro y Ferri, Sandra (2015). *The Paris Review*. Art of Fiction 228. <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante>
- Schappell, E (2015) The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels. *Vanity Fair*. <http://www.vanityfair.com/culture/2015/08/elena-ferrante-interview-the-story-of-the-lost-child>
- Wood, J (2013) Women on the Verge. *The New Yorker*. <http://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>

Fe de erratas

Las obras *Walking Home* y *Paper Aeroplane*, que aparecen referenciadas en el número 322, p. 59, como de la autoría de Aguirre L., pertenecen a Armitage S.

LA ÚLTIMA ESCALA DEL TRAMP STEAMER

UNA REESCRITURA MODERNA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

*Los hombres —pensé— cambian tan poco, siguen siendo tan ellos mismos,
que solo existe una historia de amor desde el principio de los tiempos,
repetida al infinito sin perder su terrible sencillez,
su irremediable desventura*

Mutis, 1999: 150

JUAN CARLOS
JIMÉNEZ TOBÓN

El amor entre un hombre mayor y una mujer joven es un tópico tan antiguo como la literatura misma. Desde el insigne Menelao, maduro rey de Micenas, y su evidente contraste con la bella y joven Helena en la *Ilíada*, hasta Humbert Humbert, y su amor apasionado por una coqueta preadolescente en *Lolita*, es posible distinguir un patrón que se repite en la literatura de todas las épocas. Pero, no obstante su valor estético, la reiteración de este tema también da cuenta de una circunstancia particular: la historia de amor que sucumbe ante las brechas generacionales.

La última escala del Tramp Steamer (1990), del escritor bogotano Álvaro Mutis (1923-2013), hace uso de esta vieja temática, aunque no se agota en ella. Jon Iturri, capitán del barco que da nombre a la novela, y actor principal de la historia que allí se narra, es mucho mayor que Warda Bashur, joven de origen libanés,

dueña del barco, y con quien sostiene una fugaz pero intensa historia de amor. Sin embargo, esta breve obra de Mutis sabe sacudirse del tufo de lugar común para construir una historia que diserta sobre temas tan hondos como la memoria, el destino y las diferencias sociales y culturales.

Dividida en dos partes, la historia de Jon Iturri y Warda Bashur se nos cuenta a partir de lo que va conociendo el narrador-personaje: primero del barco, y luego de lo que ha venido sucediendo en su interior. La primera parte del relato gira en torno a los múltiples azares que llevan al narrador a encontrarse con el Tramp Steamer en los puertos de Helsinki, Punta Arenas, Kingston y el delta del Orinoco. Este narrador-personaje sin nombre nos introduce en una historia en la que el barco se muestra como protagonista, pues funge como una alegoría del estilo de vida errante del narrador mismo.

En la segunda parte de la historia, el narrador conoce por casualidad a Jon Iturri, otrora capitán del *Tramp Steamer*, quien, en un claro ejercicio de catarsis, relata la historia de desamor de la que el marinero ha sido protagonista, y que ha ocurrido al interior del carguero.

Así, en un primer momento se nos presenta la historia por medio de un encadenamiento afortunado de momentos y lugares que tuerce, y juega en verdad, con las nociones de casualidad y destino. No hay otra cosa que pueda explicar la afortunada coincidencia que lleva al narrador a visitar por azar los puertos en los que habrá de encontrar al *Tramp Steamer*, y luego a coincidir en tiempo y lugar con el capitán del mismo barco que ha seguido, como la aguja de una brújula que siempre apunta al norte.

La apuesta de Mutis es arriesgada, pues podría verse en esta afortunada cadena de encuentros algo inverosímil; no obstante, en la representación del destino como una fuerza inevitable y hasta cierto punto pernicioso, el autor consigue introducir en la obra un aura de resignación existencial que deja entrever una lectura alternativa que recuerda a la tragedia griega: “Hay coincidencias que, al violar toda previsión posible”, dice el narrador-personaje, “pueden llegar a ser intolerables porque proponen un mundo donde rigen leyes que ni conocemos ni pertenecen a nuestro orden habitual” (Mutis, 1999: 65). En estas palabras se nota la presencia de la tragedia griega en lo que tiene de más aterrador: la imposibilidad del hombre para oponerse a los designios de los caprichosos hados. Hay una interesante regresión del personaje literario hasta un estado anterior a la literatura misma: el sometimiento del hombre a fuerzas metafísicas que no puede controlar. No podríamos afirmar, no obstante, que la “nouvelle” de Mutis es una obra trágica a pie juntillas, pues el sino orquesta las circunstancias que habrán de unir a los personajes, y en este sentido cumple apenas el papel de arquitecto. Sin embargo, más allá de un juego con el azar, *La última escala* arroja luces en direcciones distintas, y reflexiona sobre temas que atañen al hombre moderno.

Las vidas cruzadas en el *Tramp Steamer*

En *La última escala del Tramp Steamer* hay un cruce de voces similar al juego de discursos que propone la polifonía. Aunque las voces que se encuentran no establecen necesariamente un conjunto de oposiciones subjetivas, sí relatan, desde puntos focales diversos, una y la misma historia. El *Tramp Steamer* sufre una transformación que lo convierte, de mero conjunto de metales oxidados, en voz, alegoría o prueba manifiesta del deterioro del hombre, del declive de sus fuerzas vitales y de la fragilidad del amor en tiempos modernos. En este ir y venir de voces, es posible leer una reflexión que tiene como tema las diferencias sociales, culturales y generacionales de los personajes, y cómo estos aspectos influyen en la reacción que todos ellos tienen al experimentar un mismo hecho. Las palabras de Hélène Pouliquen, en “El horizonte cultural implícito en *La última escala del Tramp Steamer*”, pueden sintetizar la voz que, al interior de la “nouvelle”, caracteriza a cada personaje:

El vasco (Jon Iturri), pulcro y erguido, juega la carta, finalmente desesperada, de un romanticismo desesperanzado; la libanesa (Warda Bashur), dejando de lado el espejismo de una cultura de “avanzada”, “moderna”, opta por su propia cultura, en una muy interesante posición “tercermundista”, “postmoderna”, “anti-eurocentrista”; el narrador-personaje-espectador, además de dejarse seducir por las dos posiciones anteriores, elabora su propia versión de una posición crítica ante el mundo de la sociedad administrada, la sociedad de los Hilton internacionales, en una muy simpática opción por una cultura de bares y restaurantes populares de puertos [...] (Pouliquen, 1995: 34).

Jon Iturri, entonces, transita por lo que Aleyda Gutiérrez Mavesoy (2009) llama “lúcido escéptico” y “lúcido desesperanzado”. El experimentado capitán del barco lleva una vida de mar de sutil desencanto, que sin embargo le prodiga ciertas tranquilidades y algunas fugaces

alegrías. Es un hombre errante, un viajero, y por lo tanto un individuo que puede conocerse con gran certeza, pues, como escribe Albert Camus en “Amor a la vida”, uno de los breves ensayos que componen su libro *El revés y el derecho*: “El viaje quiebra en nosotros una especie de decorado interior [...] lejos de los nuestros, de nuestra lengua, separados de todos nuestros apoyos, separados de nuestras máscaras [...], nos encontramos por entero en la superficie de nosotros mismos” (Camus, 2013: 59).

Pero el lector conoce al capitán como a un hombre triste y desencantado, y puede suponer que su desesperanza se remonta a un tiempo posterior a la aparición de Warda. De sus viajes y trabajos anteriores solo podemos especular a partir de lo que cuenta él de sí mismo; así, imaginamos a un marinero que solía estar avezado en los azares del viaje, y que parecía dispuesto a empezar de nuevo en cada puerto, como suele decirse de los marineros y sus relaciones amorosas. Por tal razón, la tristeza del capitán que encuentra el narrador-personaje parece estar justificada por la aparición de Warda Bashur.

Warda ha recibido el barco como una reliquia familiar. En él vislumbra la posibilidad de sacudirse de la rígida estructura patriarcal típica de las familias islámicas. Y la libertad económica que el “Alción” (nombre que se da al barco en la obra) le promete, la lleva a buscar un capitán que se encargue de las labores necesarias para su puesta en funcionamiento. Al mismo tiempo, la mujer se regodea en la curiosidad típica de su juventud, en un viaje por Europa que la lleva a experimentar y conocer el mundo occidentalizado. Su relación con Iturri se da siguiendo este mismo interés: una búsqueda juvenil que intenta descubrir experiencias novedosas. Es seguro que en la mujer la búsqueda de novedades se impone a los sentimientos, aunque lo que empieza motivado por la curiosidad desemboca en el amor, o en todo caso, en un cariño que rebasa la mera experimentación vital. Sin embargo, al final de su historia con el capitán, la experiencia vista desde la óptica de la joven termina por revelarse como lo que es realmente: un experimento sociocultural. Warda opta por

su cultura, aunque, contrario a lo que piensa Poulquien, no es claro que las razones que la llevan a tomar esta decisión puedan ser justificadas desde un punto de vista “tercermundista”, “postmoderno” o “anti-eurocentrista”. Parece, mejor, que el experimento social de Warda se agota en la mera curiosidad, y que la necesidad de romper las cadenas que la oprimen no es otra cosa que una manifestación de esa rebeldía inevitable de la juventud.

“Quedaban los sentimientos que la unían a mí”, le dice Iturri al narrador, mientras resume la carta con la que Warda se despide tras el hundimiento del Alción, casi al final de la novela. Y luego dice: “Estos estaban intactos, pero, a partir de ellos, no había lugar para construir nada, para esperar nada que no fuera una descalabrada experiencia que haría de nuestra relación una madeja de reclamos silenciados, de culpas y frustraciones disfrazadas” (Mutis, 1999: 146). Estas palabras dan cuenta del típico retroceso a que obliga la rebeldía adolescente cuando deja paso a una razón más adulta. La ruptura entre ambos personajes será previsible si pensamos que Warda está en una edad en la que es fácil, y casi necesario, volver constantemente al campo de la experimentación.

Con la aparición de Warda inicia para Iturri la experiencia romántica que terminará por convertirlo en un desesperanzado. La necesidad de posesión definitiva y la pérdida de lo poseído marcan una ruptura espiritual en el marinero, que hasta ese momento se había habituado a tenerlo todo de manera provisional. Pasa de pronto, de hilar amores y juntarlos en el recuerdo como perlas en un collar, a concebir la posibilidad de dar por terminadas sus experiencias en virtud de un único amor. Pero cuando descubre que el amor de Warda es un simulacro más, y que no se distancia mucho de los que ya ha tenido, el hilo del collar se rompe y las perlas van a perderse sin remedio en el fondo del mar. “Jon Iturri en verdad dejó de existir. A la sombra que anda por el mundo con su nombre nada puede afectarle ya” (73); de esta manera dicta el capitán su propia sentencia, y da contexto a la ruptura espiritual de la que hemos venido hablando. En uno de

esos momentos de inconsciencia que causa el amor, estuvo listo para dar fin a su periplo y asentarse en tierra firme, pero lejos estuvo aquello de coincidir con lo que Warda necesitaba. El desencuentro implica que el marinero deja de reconocerse y se busca retrospectivamente en el pasado cercano: “Yo le hablo de una cierta categoría de naufragio en que todo se va al fondo irremediamente. Nada queda. Pero la memoria sigue hilando, incansable, para recordarnos el reino perdido” (67-68). En la vida de Iturri, Warda trae simultáneamente el naufragio y la ilusión de un bote salvavidas, en una paradoja que termina en la tragedia espiritual del capitán.

La historia de Jon Iturri y Warda Bashur se nos da mediada por un narrador-personaje-espectador que, si hiciéramos un ejercicio de analogías, tiene evidentes semejanzas con el capitán del *Tramp Steamer*. Su trabajo en una multinacional petrolera lo obliga al desplazamiento constante, situación que recuerda las palabras de Camus sobre las consecuencias que tiene el viaje en el espíritu del hombre. En su posición de espectador, el narrador incursiona en un campo contemplativo que le permite reflexionar al margen de los acontecimientos pero a partir de la empatía. La historia de Iturri lo toca de manera personal gracias al *Tramp Steamer*, pues la presencia del viejo carguero se da como un aviso de alegrías y tristezas. Además, su visión de poeta le da una sensibilidad estética que raya con el hedonismo, y el barco se muestra ante sus ojos como un símbolo de la humanidad. Por lo tanto, su posición de observador le da la comodidad del vicario que, sumido en la contemplación, vive a través de los otros.

En sentido estricto, en *La última escala del Tramp Steamer* el mundo empieza y termina en la figura del viejo barco carguero que, a ojos vista, se deshace en cada página. El *Tramp Steamer* demuestra merecer su nombre: “Vapor Vagabundo”. Con esa sonoridad casi cacofónica que le agrega la traducción al español, el carguero parece esfumarse un poco más en cada muelle —así como la historia de amor que encierran sus metales oxidados se corroe un poco más en cada viaje—. El barco

pasa rápidamente de ser “locus amenus” a “locus terrible”; de ser lugar idílico a “una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra” (17). Un destino que no puede ser menos que trágico, pues termina inevitablemente en la muerte de la ilusión y del amor.

Una reescritura moderna de la tragedia griega

Al final, Álvaro Mutis consigue una reescritura de la clásica tragedia griega desde un punto de vista moderno. A partir de un tópico tan antiguo como la literatura misma: el amor entre un hombre mayor y una mujer joven, formula una reflexión alrededor del destino, la nostalgia, el amor y las particularidades sociales y culturales que llevan al hombre a tomar sus decisiones. En esta “nouvelle” del escritor bogotano hay una forma del existencialismo moderno, y también un tono que recuerda el romanticismo decimonónico. Pero la cohesión efectiva de la obra se da a partir de la idea del destino como una fuerza contra la cual es inútil luchar. De manera que podemos aceptar la conclusión del narrador cuando deja ver, tras relatarnos la historia de Jon Iturri y Warda Bashur, que la misma historia de amor se ha venido repitiendo, con muy pocas variantes, a lo largo de la historia de la humanidad; pues el hombre es un ser inmutable, y poco o nada ha cambiado en él desde el principio de los tiempos. ■

Juan Carlos Jiménez Tobón (Colombia)

Filólogo hispanista de la Universidad de Antioquia. Estudiante de maestría en literatura en la misma universidad. Finalista de los Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia 2015, en la modalidad “Ensayo en crítica de arte y cultura”. Se desempeña como corrector de estilo para publicaciones de tipo cultural como la revista *Código*, del Museo Universidad de Antioquia, y la revista *Etnia: Identidad y diversidad cultural*. Es docente en las áreas de Análisis textual y Competencia lectora.

Referencias

- Camus, Albert (2013). *El revés y el derecho*. En: *Obras completas*, vol. 1. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez Mavesoy, Aleyda (2009). “Tres destinos, tres salidas a la modernidad en *La última escala del Tramp Steamer*, de Álvaro Mutis”. En *Hojas Universitarias* N.º 61. Universidad Central. Bogotá, abril de 2009.
- Mutis, Álvaro (1999). *La última escala del Tramp Steamer*. Madrid: Espasa.
- Pouliquen, Hélène (1995). “El horizonte cultural implícito en *La última escala del Tramp Steamer* de Álvaro Mutis”. En: IX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Universidad de los Andes, Bogotá, julio 26-29 de 1995.

EL JOVEN GARCÍA MÁRQUEZ

LUIS FERNANDO
AFANADOR

Hay muy pocas revelaciones sobre la vida de Gabriel García Márquez. Desde sus primeros testimonios a Mario Vargas Llosa en *Historia de un deicidio* y a Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba*, nuestro Nobel trazó la línea de lo que se podía decir acerca de su vida y de lo que era verdaderamente importante. En sus memorias, *Vivir para contarla*, que solo llegó hasta el primer tomo por “la peste del olvido”, en líneas generales reafirmó el dibujo conocido, con un sesgo autocomplaciente: de la nada a la gloria. El personaje enamorado de su propia leyenda, de sus propios mitos personales, sin ningún elemento disonante. Una vida ejemplar e irreprochable. Muy distinto al caso de otro Nobel, V.S. Naipaul, quien increpaba a su biógrafo, más o menos en los siguientes términos: “No trate de mejorarme, no escriba eufemismos: realmente yo le pegué a mi mujer”. Por supuesto, y valga la aclaración, no estamos reclamando confesiones de ese tipo pero sí un poco de información no oficial, un poco más de sombras y de grises, como las hay en cualquier vida.

Ninguno de sus biógrafos se ha salido de la versión oficial de

su vida, creada por el propio García Márquez. Tal vez la excepción sería el perfil que de él escribió John Lee Anderson para la revista *New Yorker*, en la que aparecía una de esas sombras de las que hablamos: su relación con Fidel Castro. Los perfiles del *New Yorker* se caracterizan por mostrar las dos caras del personaje, la buena y la mala, pero “a Gabo no le gustó” y lo hizo sentir: varios años estuvo alejado Lee Anderson de la Fundación Nuevo Periodismo. Otra excepción, para mí, es el libro de Gustavo Castro Caycedo, *Gabo: cuatro años de soledad*, que da cuenta en detalle del internado del joven García Márquez en Zipaquirá y que, increíblemente, ha pasado desapercibido. No es que quede mal librado García Márquez en este libro, de ninguna manera, pero contiene —qué bueno— información relevante sobre su vida que él mismo había decidido que no lo era, y sus biógrafos, obedientes, le habían hecho caso. Por fin algo nuevo, algo distinto, algo que no sabíamos sobre nuestro máximo escritor.

El joven García Márquez vivió en Zipaquirá desde el lunes 8 de marzo de 1943 hasta diciembre de 1946. Llegó de 16 años y se fue casi de 20.

Esto quiere decir que allí, en la ciudad de la sal, terminó el bachillerato, y entre el humo de sus chimeneas y el verde alucinante de sus montañas, pasó una época decisiva de su vida. Sin embargo, no parecía haber muchas huellas de su estadía. En 1978, el periodista Heriberto Fiorillo estuvo infructuosamente buscando información y escribió: “En Zipaquirá nadie sabe qué ocurrió con Gabo allí... Hay un inmenso y profundo desconocimiento de todo sobre él. Nadie sabe nada de sus escritos de entonces”. En sus memorias, *Vivir para contarla*, García Márquez menciona la importancia que tuvieron en su carrera como escritor su profesor de literatura y preceptiva, Julio Calderón Hermida, y el poeta piedracielista Carlos Martín, rector del Liceo Nacional de Varones, donde estudió como interno. Sus biógrafos hacen casi las mismas alusiones e insisten en el frío y en la soledad que padeció el joven estudiante costeño a 2.650 metros de altura y a 1.000 kilómetros de su natal Aracataca y de su familia. Pero ¡fueron cuatro largos años! —el tiempo del colegio es lento— y nada se decía de sus amigos, sus novias, sus poemas líricos, sus borracheras, sus habilidades de bailarín, sus actuaciones en zarzuelas, su gusto por los conciertos de la banda municipal, sus pesadillas, sus encuentros con la muerte, sus escapadas a altas horas de la noche, sus tertulias literarias, sus otros profesores que le dieron sólidas bases políticas e históricas y su discurso en la plaza principal —cuando los aliados derrotaron a los nazis— que conmovió a los zipaquireños. Nada más y nada menos que su educación sentimental. Se necesitaba, desde luego, que un hijo de la ciudad, nacido mes y medio antes de la llegada de García Márquez y estudiante del mismo liceo, se diera a la tarea de entrevistar a 83 personas que lo conocieron directamente y podían dar un testimonio veraz de aquellos años borrosos. En su libro *Gabo: cuatro años de soledad*, el periodista zipaquireño Gustavo Castro Caycedo completó el “eslabón perdido” que faltaba en la biografía del Nobel colombiano.

A la ciudad de la sal llegó un muchacho tímido que escribía coplas y dibujaba y ahí se forjó un escritor, primero como poeta

—inspirado en las bellas zipaquireñas— y luego como prosista, guiado firme y certamente bajo la sabia tutoría del profesor Julio Calderón Hermida. El Liceo Nacional de Varones, más que un colegio, parecía un centro de altos estudios en el que podían encontrar su vocación literatos como García Márquez y también médicos, ingenieros o abogados. “Lo de mi internado en Zipaquirá son seis años que recuerdo poco”, le confesó en una entrevista García Márquez al periodista Germán Castro Caycedo, hermano de Gustavo y también egresado de ese claustro. Los cuatro años los convirtió en “seis años”, seis años que sin embargo olvidó. ¿Tanto padeció? No lo parece, de acuerdo con los testimonios recogidos en el libro y la alegría que le produjo en 2002 hablar con Berenice Martínez, “Bereca”, su novia, a quien le compuso varios poemas. La razón de ese bloqueo se la llevó a la tumba, pero la constancia de todo el afecto y la formación intelectual que recibió en Zipaquirá queda para la posteridad en *Gabo: cuatro años de soledad*.

El poeta “piedracielista” escribió poemas a tres mujeres. A Lolita Porras, una amiga tempranamente fallecida: “Murió del mal de aroma. / rosa idéntica, exacta. / Dios la guarde en su reino / a la diestra del alba”. Y a “Bereca”, por supuesto: “Si aún la vida es verdad y el verso existe / si alguien llama a tu puerta y estás triste, / abre, que es el amor, amiga mía”. La tercera mujer, sin embargo, es el gran misterio que no pudo desentrañar Gustavo Castro Caycedo, ni siquiera cuando entrevistó a su mejor amigo del liceo, Álvaro Ruíz Torres:

Hubo 3 jóvenes a quienes García Márquez escribió poemas de amor: Berenice Martínez, su primera novia oficial en Zipaquirá, Virginia Lora, hermana de la telegrafista, que era su acudiente en el Liceo y una tercera, sobre quien Ruíz Torres nunca quiso descubrir su nombre, según me decía cuando le insistí, porque es un secreto que le prometió guardar a Gabito. Y lo cumplió, porque como hombre de palabra se llevó el secreto a su tumba.

En 1978, el periodista Heriberto Fiorillo estuvo infructuosamente buscando información y escribió: “En Zipaquirá nadie sabe qué ocurrió con Gabo allí...

Hay un inmenso y profundo desconocimiento de todo sobre él.

Nadie sabe nada de sus escritos de entonces”.

Desafortunadamente, la hermana de Bereca, cuando ella se casó, destruyó los poemas porque una mujer casada no podía guardar escritos de sus exnovios. Sin embargo, Gustavo Castro Caycedo, rastreando en archivos particulares y periódicos —algunos fueron publicados en los suplementos de *El Tiempo* y *El Espectador*— consiguió rescatar una buena cantidad, aunque Carmen Balcells no autorizó su publicación argumentando que “Gabriel García Márquez no está seguro de que esos poemas escritos por él en el colegio de Zipaquirá sean todos de su autoría”.

La influencia de Carlos Martín, miembro del grupo piedracielista, se hacía sentir. Y también la de Julio Calderón Hermida y la de Cecilia González Pizano, “La Manca”, quienes lo incitaron a abandonar la poesía —quizás hubiera llegado a ser un importante poeta— y lo encarrilaron hacia la prosa, en la que le vislumbraban un mejor futuro. En la *Gaceta Literaria* de Zipaquirá, García Márquez publicó su primer texto en prosa titulado “El instante de un río”.

Una de las figuras desconocidas más importantes de aquellos años que rescata el libro de Gustavo Castro Caycedo es la de “La Manca”, quien en su casa vecina al liceo organizaba tertulias con intelectuales bogotanos. Ella no solo introdujo a “Peluca” —como lo llamaban sus compañeros del liceo— en esos círculos: creyó en su talento y lo alentó como ninguna otra persona. “Fue el hada madrina de García Márquez; lo apoyó, lo ayudó, lo relacionó con sus amigos intelectuales, y lo quiso”.

La ciudad lúgubre donde Aureliano Segundo va a buscar a Fernanda del Carpio en *Cien años de soledad* no es Bogotá sino Zipaquirá. Fernanda del Carpio, que se parece tanto a esas muchachas bonitas e inteligentes de la aristocracia zipaquireña, podría ser un

trasunto —y una revancha literaria— de esa tercera desconocida. Negaba aquel mundo, pero en su inconsciente quedó grabado de manera muy profunda el paisaje de sus alrededores, según se infiere de una confesión íntima que le hizo al periodista José Salgar: “Lo único que me ha hecho dudar que la sabana de Bogotá sea lo más bello del mundo es el mar en algunos lugares. ¡Para que te lo diga yo!”. Una relación ambivalente, de negación, tal vez para no revivir una profunda frustración amorosa. Pero lo cierto es que los biógrafos cayeron en esa trampa. Un craso error: en Zipaquirá recibió una sólida formación cultural, se definió su vocación literaria, se forjó su carácter y su visión política: desde la Colonia, la ciudad de la sal tuvo una tradición rebelde contra los españoles, y en el Liceo Nacional de Varones enseñaban profesores salidos de la Escuela Normal Superior de Bogotá, que dirigía José Francisco Socarrás. Gente de izquierda, en su mayoría, con un altísimo nivel académico.

Testimonios como los que hay en *Gabo: cuatro años de soledad*, o el que dio la actriz brasileña Silvana de Faria, inspiradora del cuento *El avión de la bella durmiente*, insinúan a la persona verdadera, detrás del mito que él construyó de sí mismo. Seguimos esperando la biografía desembrujada de Gabriel García Márquez. ■

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*.

LISBOA A TRAZOS

*Sobre siete colinas se extiende la vasta,
irregular y multicolorida aglomeración
de casas que constituye Lisboa.*

Fernando Pessoa

PALOMA PÉREZ
SASTRE

1. Incomunicación

Lisboa se presenta hostil e impenetrable una noche fría y lluviosa, en la monumental Estación de oriente. Mal presagio empezar con un taxista malhumorado. Había supuesto que entenderse con los portugueses sería fácil y cordial como con los brasileños, tanto que ni siquiera me había detenido en el glosario de la guía de *Lonely Planet*; pero los brasileños son a los portugueses como los costeños colombianos a los habitantes de la Castilla profunda. Nadie parece estar interesado en entender, ni en hacerse entender. Sin la lengua me siento perdida. Percibo en el ambiente una pátina, una especie de niebla que sofoca el regocijo, el exceso de gozo, las manifestaciones de alegría. Alguien me dijo que los portugueses se quieren parecer a los ingleses. Puede ser.

Aunque el asunto no es nuevo, está en boga diferenciar viajeros de turistas; pero por más que se quiera viajar por fuera del circuito comercial y se elija hospedarse en apartamentos alquilados para vivir un

poco la cotidianidad de los nativos, cuando en el lugar visitado no hay una persona conocida o dispuesta a servir de enlace entre culturas, resulta difícil quitarse de la frente la etiqueta de turista, palabra que debe de significar algo así: “Persona sin importancia, estorbosa pero rentable para los locales, que pasa fugaz mirando la superficie de las cosas”. Hay en esa condición una suerte de avaricia, una ambición de verlo todo y de hacer rendir tiempo y dinero.

Recorriendo Lisboa en el *Yellow bus*, mientras oigo la guía grabada que cuenta historias de edificios, monumentos y proezas con las canciones de Amalia Rodrigues de fondo, me siento incómoda como nunca antes; y hasta cuestiono mi gusto por saber qué hay detrás de las montañas del Valle de Aburrá. Me observo en esa multitud de extranjeros pegados de un mapa, tratando de identificar un lugar en un gráfico, de situarse, de encontrar una dirección que justifique la vida por un rato. La voluntad y las fuerzas puestas en llegar a un lugar. ¿Todos tan despistados? ¿Todos tan aterrados? ¿Tan desamparados? Soy un puntico en la

masa obediente, unas piernas más, unos ojos torpes, una sombrilla mojada dentro de una mochila roja.

Dislocada en cuerpo y espíritu, camino por aceras dibujadas con primorosos adoquines de mármol blanco y negro. Por las calles de Lisboa —no por estas calles atestadas—, caminé Pessoa. Pessoa amó a Lisboa y murió a los cuarenta y siete años de suicidio lento. En la vecindad de nuestro alojamiento, después de pasar por la *Praça Luís de Camões*, está el *Café A Brasileiro*, siempre lleno de extranjeros. Ya me hice la foto cogiéndole la mano a la escultura que toma café en la terraza —no creo que fuera tan alto—. La gente lo abraza; él nunca se habría imaginado los beneficios que les traería a los herederos del café que frecuentaba y a su país —cómo no evocar “La oveja negra”, de Monterroso—. Desconozco sus obras; sus libros han estado en mis manos y en mis estantes, pero mi oído no se abre aún a su voz. Ahora indago sin éxito por la guía de Lisboa que escribí, traducida al español, en librerías hermosas. Tal vez de su mano llegue mi alma.

2. El elevador

Rua da Bica de Belo Duarte. Una callecita empinada con amplias aceras de escalera de trozos de mármol blanco a los lados y rieles en el centro, por donde pasa el elevador *da Bica*, un pequeño funicular construido en 1892. La calle más fotografiada y filmada de la ciudad. El taxista aquel nos deja sobre la *Rua do Loreto* señalando la *Rua da Bica* y diciendo *Você não pode ir lá fora*. Es de noche y llovizna; veo el vagoncito amarillo parqueado y vacío, y supongo que es una reliquia para hacerse fotos. Bajamos torpes y asombradas unos treinta metros por las escaleras de la izquierda, buscando el número de portón suministrado por nuestra hospedera de *airbnb*. En el primer piso, una tienda de miscelánea y souvenirs atendida por dos hombres bengalíes; al lado, nuestra puerta. Tercer piso a pie. Más tarde salgo a la ventana; los faroles le dan un aire deslumbrante a la calle. Ya no está

el vagón amarillo, ha sido reemplazado por otro cubierto por grafitis color plata. El viaje depara sorpresas.

Mañana de sol. En la *Rua do Loreto* los turistas toman fotos; abajo aparece el Tajo muy azul, surcado por la estela blanca de una embarcación que va pasando —cuentan que hace mucho tiempo había delfines en el río—. El sonido metálico de los rieles, la chispa en el cable eléctrico y la campana anuncian la llegada del vagoncito. El maquinista uniformado se apea, le ayuda a una señora con las bolsas del mercado y se interna en el café de al lado. Algunas personas toman asiento y esperan. Al rato, inicia su viaje cuesta abajo. En la mitad del trayecto se cruza con el vagón que trepa desde la pequeña estación en la *Rua de São Paulo*, cercana al *Mercado da Ribeira*. Encarrilar el vehículo donde se bifurcan los rieles, al cruzarse con el que viene en sentido contrario, es una maniobra de alta precisión. El vagón amarillo llega traqueteando; esta vez conducido por una señora que se apea sosteniendo una especie de clavo, seguida por una niña oriental a la que le da la mano y le habla sonriendo con familiaridad. Se despide y se sitúa en el control de la parte delantera —antes trasera—, y espera. Los tranvías lisboetas son los juguetes de la infancia de la ciudad.

Dislocada en cuerpo y espíritu,
camino por aceras dibujadas con
primorosos adoquines de mármol
blanco y negro. Por las calles de Lisboa
—no por estas calles atestadas—,
caminé Pessoa.

Pessoa amó a Lisboa y murió
a los cuarenta y siete años
de suicidio lento.

3. El poeta contemporáneo

Nos encontramos a las cinco de la tarde en su sitio de trabajo. Saludo breve y seco, silencio. Yo llevo en la mano izquierda el paquete del encargo, una bolsa de plástico azul con asas. Estoy a punto de entregárselo sin más pero temo parecer descortés, y cuando el silencio ya se ha instalado, pregunta si queremos tomar algo. Lo seguimos. Ascensor, pasillo y terraza. Llevo una lista de las preguntas que no he podido hacer. Sin entusiasmo, surgen monosílabos espaciados: la orientación política del gobierno actual y la del entrante; sus recuerdos de la dictadura de Salazar: terrible, tiempos duros, muy represiva; ¿y la literatura en esa época?: de resistencia; ¿alguna poetisa portuguesa para recomendar? anota un nombre en mi libreta. M le entrega un paquete de café de una finca del suroeste antioqueño. Recibe. No me atrevo a terminar “la conversación” tan pronto. Entonces pregunta ¿podemos irnos? Lo siento atrapado y crece mi desconcierto, pero lo asumo como una liberación. Claro, podemos irnos. Con la mitad de las preguntas sin responder y mi ilusión de encontrar un interlocutor rota, salimos al frío de la *Avenida da Liberdade* y a la contemplación de vitrinas y hoteles de lujo y automóviles con parejas de revista, conducidas por choferes de sombrero de copa y guantes de cuero.

4. El Tajo

Ven a sentarte conmigo, Lidia, a la orilla del río.
Fernando Pessoa

Llega un aire, una emoción inmotivada, una inquietud, un silbo, un soplo, un susurro que parece decir detente, algo está pasando. Acepto el misterio y pacto una tregua con mi desazón para tratar de vincularme con el sentimiento romántico y el aura de fascinación que rodea la sola mención de esta ciudad. En la simple bondad de un hombre viene la iluminación una mañana, por fin soleada, en la orilla del Tajo, a unos pasos de la *Torre de Belém*, luego de recorrer el sobrecogedor Monasterio de los Jerónimos, donde armonizan paz, amplitud y sencillez. Qué bello y espiritual es el estilo manuelino, y cómo conjuga la esencia de lo portugués. Ningún lugar mejor para los restos de

Pessoa que reposan en su túmulo, una columna de mármol, en la que se lee:

PARA SER GRANDE, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.

Sê todo en cada coisa. Põe quanto es
No minimo que fazes.

Azim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

14.2.1933

Ricardo Reis

El hombre joven, cálido y chisposo ha llegado en una moto-bar y lo hemos observado instalar su negocio: “Vino con vista”, dice en el carrito y en las copas que nos ofrece con una sonrisa, mientras nos muestra la carta de vinos de la ribera del Duero. Como si el movimiento de ubicar para nosotras dos sillas plegables y dos copas de vino tinto en el ángulo de la mejor vista hubiera recorrido la veladura, aparece el estuario en todo su esplendor, ¿cómo imaginar un río de tal magnitud? ¿Un puente colgante mejor pintado?

Uno mira, pero no sabe mirar, porque a la mirada le suma el pensamiento, el deseo de entender y la conciencia de la muerte. Hay que mirar sin vivir, dice Pessoa en el *Libro del desasosiego*, que abrimos después del primer sorbo y que habíamos aplazado leer:

Vivir no vale la pena. Sólo mirar vale la pena. Poder mirar sin vivir sería la felicidad, pero es imposible, como todo lo que nos suele suceder con lo que soñamos. ¡El éxtasis que no incluya la vida!...

¡Crear al menos un pesimismo nuevo, una nueva negación, para que tengamos la ilusión de que algo de nosotros, aunque para mal, quedase!

Quizá necesitaba sacarle a la mirada el deseo, la ilusión y la melancolía. Quizá fuera el pensamiento el que me dislocara, el que le impidiera a mi alma llegar y conectarse. El impulso debía llegar de afuera de la mano del mensajero de Dionisio y en la voz de un poeta triste, como Portugal, que sigue deambulando por la ciudad, ya sin cuerpo ni dolor, y tal vez en la etérea felicidad que buscaba.

5. El último día

La mañana en la casa-museo de Pessoa; la tarde en el *Museu dos Azulejos*; el atardecer, la despedida de ciertas calles del centro, muy cercanas al Tajo:

Sí, esta Rua dos Douradores representa para mí todo el sentido de las cosas, la solución a todos los enigmas, salvo la propia existencia de los enigmas, que es lo que no tiene ni tendrá solución (Pessoa, 2010: 206).

Mañana también yo iré de la Rua da Prata, de la Rua dos Douradores, de la Rua dos Franqueiros. Mañana yo también —el alma que siente y piensa, el universo que soy para mí mismo—, sí, mañana seré yo mismo el que dejó de pasar por estas calles, el que otros evocarán vagamente con un “¿qué habrá sido de él?”. Y todo cuanto hago, todo cuanto siento, todo cuanto vivo, no será más que un peatón menos en la normalidad de una calle de una ciudad cualquiera (632).

Y en la noche, en la *Livraria Ferin*, fundada en 1840, seguro frecuentada por el poeta, apareció al fin —y en el fin— la guía. Ah, qué diferencia entre este generoso y delicado cicerone y el *Yellow bus*. Así se presentan las cosas. Turista o viajero, qué importa; lo importante es quitarle la vida a la mirada. No ser y ser turista se parecen. Quizá sea la conciencia de la finitud lo que duele. Solo las obras permanecen; son ellas las buscadas, las perseguidas, las conservadas, las veneradas. ¿Hasta cuándo? No sabemos. Acaso los únicos caminos originales a los que puedo aspirar sean los caminitos de hormigas que van abriendo las letras en la hoja vacía cuando escribo. ■

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

Referencia

Pessoa, Fernando (2010). *Libro del desasosiego*. Traducción de Manuel Moya. Tenerife: Ediciones Baile del sol, ebook.

{ Novedades }

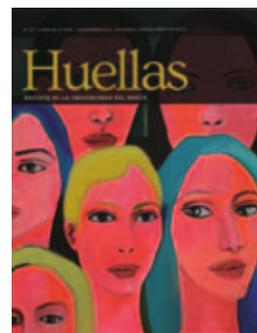
La máquina de cantar
Robinson Quintero Ossa
Ediciones El Agujón
Bogotá - Colombia, 2015
296 p.



Doctor Kafka
Juan Gustavo Cobo
Borda
Poesía Letra a Letra
Bogotá - Colombia,
2015
45 p.



Huellas N.º 97
Revista de la
Universidad del Norte
Barranquilla -
Colombia, 2015
86 p.



Viacuarenta N.º 20-21
Revista de
Investigación, Arte y
Cultura
Corporación Luis
Eduardo Nieto Arteta
Barranquilla -
Colombia, 2013
128 p.



NOVELA DE AJEDREZ

No hay en la tierra algo que oprima tanto el corazón humano como la nada.

Stefan Zweig

JULIA ESCOBAR
VILLEGAS

Cuando se me confió la traducción de *Novela de ajedrez* de Stefan Zweig para el proyecto editorial Palabras Rodantes de Comfama y el Metro de Medellín, supe que me enfrentaba al reto de traducción más importante que había aceptado hasta entonces.

Sabía que todos mis conocimientos del idioma alemán, en cuyo estudio me había sumido desde hacía largos años con lentitud, pero con firmeza y admiración, serían puestos a prueba. Sabía también que la tarea implicaba una enorme responsabilidad tanto con mi lengua materna, el español, como con la memoria de uno de los autores europeos más brillantes de la primera mitad del siglo xx.

Comprendí, además, que el trabajo se me presentaba como la oportunidad de ofrecer un triple homenaje: a la lengua extranjera a la que guardo profunda gratitud por haberme brindado, entre muchas cosas, un viaje de estudio inolvidable; a mi lengua materna, a la que amo y respeto, de la cual me considero una

afortunada aprendiz; y a uno de los escritores más entrañables para mí, cuya obra empecé a leer desde mi temprana adolescencia.

Más allá del arduo y enriquecedor trabajo lingüístico, esta traducción se convirtió en una bellísima experiencia literaria. De la lectura minuciosa del texto original, surgió nítida y directa la voz de Zweig en su propia lengua, produciéndome gran alegría y placer. Luego emprendí la lectura de la traducción de la editorial Acantilado, reflexionando línea a línea sobre lo que mi versión podría aportar como novedad.

La voz de Zweig me acompañó a modo de guía durante la labor artesanal página a página, tomando notas, escudriñando definiciones, comparando sinónimos, elaborando ensayos, ajustando la armonía de las frases. Me encontré de pronto conversando con ella, indagando no solo en el lenguaje, sino también en aspectos tales como la estructura del libro, la descripción de los escenarios y, sobre todo, la construcción de los personajes, sus relaciones y sus

A Stefan Zweig nada parecía interesarle tanto como observar, comprender y describir la naturaleza humana. Así lo revela su amplia obra literaria, compuesta en su mayoría de novelas y biografías, cuyos personajes están trabajados delicada y minuciosamente, a modo de filigrana.

diálogos. La experiencia de traducir esta novela incluyó entonces un valioso aprendizaje de su estilo y de su técnica narrativa.

Uno de los retos fundamentales de un escritor es la creación de personajes. Para ello debe sumergirse en lo profundo del corazón humano e intentar descifrar los motivos de su comportamiento, desentrañar sus contradicciones, pintar su carácter.

A Stefan Zweig nada parecía interesarle tanto como observar, comprender y describir la naturaleza humana. Así lo revela su amplia obra literaria, compuesta en su mayoría de novelas y biografías, cuyos personajes están trabajados delicada y minuciosamente, a modo de filigrana.

Nada es superfluo en la construcción de los personajes de Zweig, quien se declaraba un lector impaciente; desdeñaba todos los elementos sobrantes en un texto, aquellos que no fueran imprescindibles para el desarrollo y la comprensión del relato, y que le restaban tensión. El recuento del pasado de cada personaje, sus descripciones físicas y sus acciones son contundentes para forjar su aspecto y su temperamento.

Este vivo interés por examinar con lupa a los hombres es precisamente el punto de partida de *Novela de ajedrez*, cuyo narrador decide investigar el carácter de un singular campeón de ajedrez llamado Czentovic al descubrir que viaja en el mismo barco y al escuchar toda una serie de anécdotas sobre su carrera: su orfandad, su origen campesino, su reconocida apatía e incultura que contrastan con un extraordinario talento para el ajedrez, en cuyo mundo no cesa de conquistar el éxito con una actitud codiciosa, arrogante y vulgar.

En su intento por acercarse a este oscuro y esquivo individuo, conoce a otros dos personajes: McConnor, un hombre rico dispuesto a

satisfacer la avaricia de Czentovic, pues su inflamado ego no concibe la derrota en ninguna circunstancia, ni siquiera en el campo del juego; y el Doctor B., quien surge inesperadamente de los espectadores en una de las vehementes partidas para ayudarles a imponer férrea resistencia en el tablero e incluso a abolir la superioridad del descortés maestro mundial.

Sin embargo, este desconocido declara con timidez y nerviosismo que no juega desde hace más de veinte años. ¿Cómo es capaz un diletante del juego de ponerse a la altura del profesional más destacado? Una vez más, el narrador es quien se acerca al personaje con la excusa de convencerlo para que se enfrente él solo a Czentovic, descubriendo así la historia que explica su excepcional habilidad.

Abogado detenido durante la Segunda Guerra Mundial por ser sospechoso de proteger los bienes del clero austriaco del afán de rapiña de los nazis, en vez de ser enviado a un campo de concentración es encerrado en una habitación de hotel sin ningún tipo de entretenimiento, con el fin de desesperarlo y extraerle valiosa información por medio de intensos interrogatorios.

Este método de tortura psicológica deja al hombre completamente solo con sus pensamientos, aparte de los objetos más esenciales: una cama, un armario y un lavamanos. Sin ocupación, sin compañía y sin ventanas por donde mirar al exterior, es sumido en una terrible vacuidad, o bien es obligado a enfrentarse a la nada, tan opresora como el hacinamiento, el hambre y los arduos trabajos impuestos en los campos de concentración.

La relación de la experiencia del Doctor B. no solo es una refinada crítica a la guerra que con sus crueles técnicas destruye física y espiritualmente al ser humano, sino también una profunda reflexión sobre la reacción del

hombre frente a la soledad y el ahogo en el tiempo y en el espacio.

Asimismo, es una muestra de la poderosa versatilidad de la mente humana cuando cuenta con un punto de apoyo en el abismo que la rodea. En efecto, una afortunada ocasión le permite al Doctor B. robar un libro que resulta siendo un compendio de partidas magistrales de ajedrez. Sumergiéndose en su estudio, destruye la nada que lo subyuga, de manera que el juego de reyes, en toda su belleza y complejidad, se convierte para él en un escape o viaje intelectual, si bien luego adquiere las características de una obsesión.

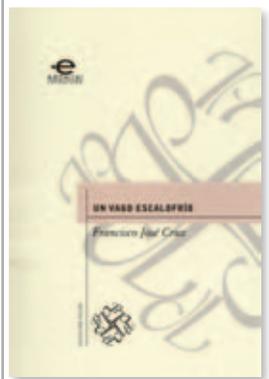
Las partidas jugadas posteriormente entre Czentovic y el Doctor B. corresponden a un interesante enfrentamiento de dos naturalezas opuestas en nobleza, cultura, visión, técnica y paciencia, en el que la fría lógica y persistencia de una tiende a derrotar a la otra, de mucha mayor capacidad intelectual pero impactada inevitablemente por la angustia y la manía adquiridas en la violencia del aislamiento. No obstante, más allá de un juego, representa una abierta y ardiente declaración de guerra, ante la cual el Doctor B. decide por fin retirarse, concediendo cortésmente la victoria a su contrincante.

Stefan Zweig, austríaco de origen judío, escribió *Novela de ajedrez* durante los últimos años de su vida. Huyendo de la guerra, vivió en el exilio en Inglaterra y en Estados Unidos. Fue Petrópolis, una ciudad al sur de Brasil, el destino final de su errancia, que culminaría con el suicidio en 1942.

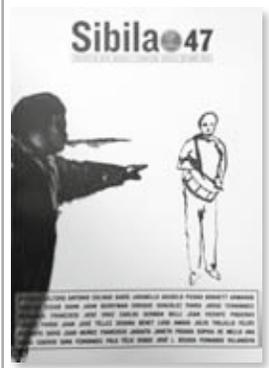
En su carta de despedida, Zweig manifiesta que no le quedaban más fuerzas para empezar de nuevo ni para esperar el fin de esa larga noche. Revelando que lo mejor para él habían sido el trabajo espiritual y la libertad individual, decidió retirarse, abdicando de su vida al ver su continente destruido por la guerra, por la violencia aniquiladora del espíritu humanista que él había amado y cultivado. ■

.....
 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.

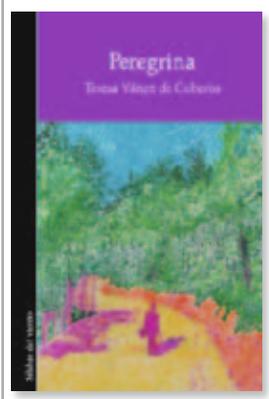
{ Novedades }



Un vago escalofrío
 Francisco José Cruz
 Editorial Pontificia
 Universidad Javeriana
 Bogotá - Colombia,
 2015
 72 p.



Sibila N.º 47
 Revista de Arte,
 Música y Literatura
 Sibilina
 Sevilla, España, 2015
 56 p.



Peregrina
 Teresa Yáñez de
 Cuberos
 Sílabas
 Medellín - Colombia,
 2015
 132 p.



*Adolescencias, recorridos
 y contextos: una historia
 de sus concepciones
 psicoanalíticas*
 Mauricio Fernández
 Arcila (dir.)
 Facultad de Ciencias
 Sociales y Humanas
 UdeA
 Medellín - Colombia,
 2015
 381 p.

UNA RESPUESTA ABRE OTRAS PREGUNTAS

ÁLVARO VÉLEZ

La historia comienza en 1965, durante la Exposición Universal de Nueva York. Una comparsa de gigantes desfila por las calles de la gran manzana. Se trata de los gigantes de Pamplona, figuras hechas con tela, metal y madera, de las fiestas de San Fermín. Sin embargo, algo que sucede develará el verdadero talante de la época: dos gigantes que representan figuras negras no son permitidos en el desfile, lo que desatará la protesta, y posteriores desmanes, de muchos de los espectadores del gran desfile en Nueva York.

Estamos en los Estados Unidos de los años sesenta, en los que el racismo y la segregación racial están a la orden del día. Así que lo que parecería “normal” para muchos espectadores norteamericanos, en ese desfile de gigantes en Nueva York, es todo un impacto para un extranjero, en especial para el vasco Manex Unanue, quien pertenece a la comitiva del desfile de gigantes. Ese hecho, desafortunadamente cotidiano en ese momento y lugar, hace también que un hombre extraño a la situación como Manex logre entablar amistad con un negro del Bronx. Esta amistad es el comienzo de toda una aventura que se titula

Black is beltza (editado en Colombia por Rey Naranjo Editores, 2015).

Esta aventura, en formato de historieta, es lo que podemos llamar un *road-comic*, un relato que viaja a lo largo de varios lugares y que involucra muchos personajes y situaciones. El hilo conductor es un amor y es también una búsqueda, adosada con la política y los movimientos sociales de la época, al mismo tiempo que con algunos coqueteos con la cultura y las artes de ese momento, y todo envuelto en una intriga internacional, con escapes, asesinatos, secretos y espías a bordo. Con Manex vamos a pasar de la agitada Norteamérica de los años sesenta, con los Panteras Negras y la noche musical del Bronx, a la Cuba revolucionaria de Fidel y sus barbudos, y de ahí a Ciudad de México y a la discoteca Tijuana, luego a Los Ángeles, para descender después a un mítico festival de rock en Monterrey. La intriga continuará en San Francisco para subir luego a Montreal, hasta pasar el gran charco y llegar a la joven y libre Argelia, para finalmente terminar este *tour de force* en la ciudad de Madrid.

Pero con los lugares llegan también los personajes. En *Black is beltza*, Manex conocerá grandes hombres

del momento: Malcom X, Muhammad Ali, el Che Guevara, la banda Velvet Underground, Andy Warhol, Jimi Hendrix, Emory Douglas, entre otros. Con algunos se topará de casualidad, a otros simplemente los verá a la distancia o entablará una pequeña conversación, y con unos pocos vivirá experiencias únicas, como el viaje de hongos acompañado del mismísimo Juan Rulfo. Parte de estas experiencias, y lo que hay alrededor de *Black is beltza*, las explica Fermín Muguruza en una entrevista:

En 1965 aparecen en la historia dos gigantes negros reales: se trata de Malcom X y su asesinato y Muhammad Ali y sus peleas tanto dentro como fuera del ring. En 1967 llegan muchos sucesos políticos: la guerra de los Seis Días, la de Vietnam, la joven independencia de Argelia, la lucha por la de Quebec, el movimiento de los Panteras Negras, la guerrilla del Che Guevara en Bolivia; también hitos culturales como el estreno de la película de Pedro Páramo y *El llano en llamas* de Juan Rulfo y la de *La batalla de Argel*, pasando por la edición del libro de Guy Debord titulado *La sociedad del espectáculo*; además, en lo que respecta al apartado musical, entre otros muchos, tuvo lugar el Festival del Monterrey, donde en la obra el lector podrá ver, sentir y conocer a Jimi Hendrix, Janis Joplin y Otis Redding (Tomado de www.eitb.eus).

Black is beltza es una novela gráfica hecha a seis manos: Fermín Muguruza es quien ha escrito la base de la historia (a Muguruza lo conocemos, desde la década de los ochenta, porque formó parte del grupo de *ska-punk* Kortatu), a Fermín se le une Harkaitz Cano, quien en su calidad de escritor ayuda a crear y pulir el guión de la novela gráfica. Y, finalmente, Jorge Alderete es el encargado de dibujar. En cuanto a la historia y su guion, es inevitable no encontrar una cercanía con las dos obras de Alberto Breccia y Juan Sasturain: *Perramus* y *Diente por diente*. La primera es una correría

de aventuras en medio de la dictadura argentina, con comandos de la Triple A pisándoles los talones, en la década de los setenta, y la segunda, una continuación de *Perramus* pero en un tono menos político, que se centra en la búsqueda de la dentadura de Carlos Gardel, diente por diente.

Desde el punto de vista gráfico, *Black is beltza* tiene varias y afortunadas características: la historieta está hecha con un dibujo de pincel grueso que le da cierto aire clásico a la historia, y al mismo tiempo cuenta con tramas mecánicas (grises con mallas de puntos) que refuerzan esa sensación de que estamos leyendo un cómic con fuerte influencia estética de algunas décadas atrás. Otra característica llamativa de la historieta es que está hecha a dos tintas, y más especial aún es que la segunda tinta, que combina con el siempre negro, cambia de color en cada capítulo o aventura que emprende su protagonista: un azul en Nueva York, un verde en Cuba, un sepi en México, etc.

Las seis manos que han logrado *Black is beltza* han cumplido con su cometido: adentrarnos en una historia apasionante, conectarnos con Manex Unanue y acompañarlo en sus correrías, reconocer personajes y conocer otros más, y visitar sitios apasionantes y otros sórdidos o convulsionados, románticos o difíciles. Han conseguido rodearnos por un momento de algo de la atmósfera reinante en esos turbulentos años sesenta. *Black is beltza* es de por sí una redundancia, algunos ya la intuirán, otros seguro ya la reconocieron con solo leer el título la primera vez. Pero sea que no sepan de qué se trata, que lo intuyan o que hayan encontrado de primera el truco de la frase, seguro van a hallar una respuesta más profunda en el libro. Eso sí, una respuesta no solamente es una puerta que se abre. ■

Álvaro Vélez (Colombia)
Historiador y docente de la Universidad de Antioquia.
Dibujante y lector asiduo de historietas.

LA LUPA Y EL TELESCOPIO

ÁNGEL
CASTAÑO
GUZMÁN

¿Lo duda? Las redes sociales son hoy la principal fuente informativa del ciudadano promedio (casi la mitad de la población humana navega con frecuencia en internet, refiere la *worldmeters*). Hace apenas pocos años la televisión ocupaba, muy segura de sí, el trono. La influencia de la caja ¿mágica? llegó al punto de alertar a los sociólogos sobre la emergencia de un nuevo sujeto: el famoso y efímero *Homo videns*, término acuñado por el italiano Giovanni Sartori. Ahora, cuando la cantidad de minutos frente a una computadora aumenta en detrimento de los empleados —¿será mejor decir dilapidados?— en ver la tele, debemos, con el afán de los naturalistas decimonónicos de nombrar la realidad para hacerla comprensible, postular el nacimiento del hombre interactivo, multimedial. Una encuesta reciente indica el hastío que les produce la televisión a los españoles: prefieren los ibéricos interactuar en el ágora virtual a pasar el rato ante la pantalla chica. También descubrió el sondeo que la *real tv* vence a la variante tradicional en la pirámide del gusto de los consultados. ¿Cómo, pregunto, ese cambio afecta el nivel del debate? ¿Qué tipo de ciudadano forma la web? ¿El deliberativo?, ¿aquel cuya indignación

cívica se aplaca con postear o trinar algo? La respuesta, mucho me temo, no es esperanzadora.

Los discursos narrativos y estéticos de la industria noticiosa sufren modificaciones sustanciales en la medida que la tecnología incide en los soportes y en los canales. El dato puro y simple, pequeño engranaje del caótico universo, muta si es narrado en palabras o en imágenes. Las exigencias del montaje cambian y con ellas, sin duda, la información. ¿Qué nociones recibe quien husmea en los meandros de Facebook o Twitter? ¿Quién está detrás? Antaño existía una certeza: si se rastreaba el origen de lo afirmado en los periódicos o en las radiodifusoras, al extremo del hilo se encontraba un personaje anfibio, vituperado por casi todos, querido por casi nadie: el periodista. En este momento, gracias a la naturaleza del ciberespacio, cualquiera puede ser al tiempo receptor y emisor de información. Vivimos en el centro de un absurdo: la cuantía de acaecimientos transmitidos crece a un ritmo demencial tornando demodé el oficio periodístico. ¿Exagero? Cualquiera con una cámara de video y con acceso a internet puede chivear a GNN o la BBC. Esa verdad monda y lironda, por supuesto, constituye el reto crucial de los reporteros actuales. Y de

la audiencia. El filtro fue suprimido. Vivimos en la sociedad neoliberal por antonomasia: sin talanqueras mediáticas.

Detengámonos un instante en la televisión privada nacional. Durante diciembre, con lápiz en mano, vi los telenoticieros del mediodía. Hice anotaciones. Si ayer varios estudiosos del fenómeno periodístico —Jesús Martín Barbero, Martín Caparrós, Carlos Monsiváis y Almaguillermo Prieto— revelaban la insensatez de los directivos de los rotativos de convertir los impresos en un torpe sucedáneo de la televisión, resulta evidente la impericia de los dueños de los canales televisivos al tratar en vano de inyectarle a sus productos las virtudes de la web. Buscan con afán risible involucrar al televidente en la confección del material noticioso: crearon espacios “ciudadanos” —las comillas, por dios, no son gratuitas—. Noticias Caracol sacó del magín ajeno la franja *El periodista es usted*, copia del *Cazanoticias* de RCN. A golpe de vista el objetivo de ambos es loable: darle a la gente la posibilidad de denunciar situaciones molestas. Sin embargo —el diablo hace de las suyas en los detalles—, el informe colapsa en medio del alud informativo. Además, al no ser un tercero quien reporte, lo dicho queda viciado por la mirada de una de las partes: esos despachos desde las regiones, a la postre, no pasan de ser una ficha del rompecabezas; con suerte, dan un atisbo de los asuntos de fondo. La pérdida del norte en la agenda noticiosa de los telenoticieros es palpable: impearan en la paleta cromática el amarillo judicial y el rosa lacrimoso. Una mezcla de los dos es el tono predominante en el periodismo televisivo colombiano. Al final, a cualquier hecho lo encasillan en los márgenes de una telenovela de pacotilla con trazos fuertes de historia policial. El ejemplo: el extenso cubrimiento de la desaparición de un infante en Soacha. Suena mal, lo sé, pero mientras Noticias Caracol daba cuenta de hasta el detalle nimio de un caso irrelevante, la venta de Isagen se cocinó con prisa y el tira y afloje por el salario mínimo de 2016 se dio tras bambalinas. Al quedarse en lo anecdótico, en lo pintoresco, el noticiero perdió una oportunidad de oro: hacer una pesquisa integral del estado de la infancia en

Colombia. El rasero para decidir los segundos al aire o el número de caracteres debe ser —sí, es muy ingenuo de mi parte— la importancia social y no el espectáculo. Debemos superar el cuento chino del *rating*. Los medios noticiosos colombianos llevan al límite de la hipérbola la controvertida premisa del diarismo gringo: “No es noticia que un perro muerda a un hombre; lo es que el hombre muerda al perro”. Dicha norma conduce al extremo inaudito de hacer de las cámaras de vigilancia las aliadas de los corresponsales: en medio del almuerzo recibimos una sobredosis de paranoia al ver cómo los dedos hábiles de las cosquilleras y el puñal alevoso de los truhanes hacen de las suyas en las calles céntricas de las ciudades capitales. Los medios nacionales —aquí incluyo a los radiales y a los impresos— obedecen con rigor el frívolo libreto del consumo y la publicidad: vender es la meta. La oferta es infinita: zapatos, carros, miedo, candados, libros, ideales de belleza, estilos de vida, idilios, pesadillas, gobiernos, religiones, el moro y las costas.

Quizá como nunca antes el público, en otro bucle paradójico de la realidad, vio rebosar su copa ante la oferta mediática: una señal de ello es el surgimiento de un nuevo profesional de las humanidades —el humanista es cosa aparte—: el crítico de los medios. Los hay de dos clases: los conspirativos y los del método. Los primeros militan en la izquierda exquisita y le adjudican —con unos gramos de acierto, en honor de la verdad— a los magnates de la información buena parte de la culpa de vivir hoy en una sociedad muy informada pero con poca comprensión del mundo. La homilía de los conspirativos se cimienta en la vieja idea romana del pan y el circo, dos eficaces distractores. *Periodismo canalla: los medios contra la información*, de Pascual Serrano, el cofundador de Rebelión.org y asesor editorial de Telesur, ilustra a las mil maravillas esta tendencia. En apenas cien páginas traza un memorial de agravios incompleto, sesgado. Con justicia y a mandoble limpio ataca la idea de cimentar los medios en las dinámicas del mercado, pero guarda silencio ante la censura de los regímenes consonantes con el socialismo redivivo. La censura mercantil, ideológica, gubernamental

y la autocensura son las mordazas al periodismo tradicional y la principal causa del desprestigio del gremio. La gente piensa que el reportero juega con cartas marcadas y, en consecuencia, no le cree un higo. No obstante, llena el vacío resultante con las quimeras de teorías traídas de los cabellos. ¿Hay monopolio mediático? Si se revisa con cuidado quiénes son los propietarios de los grandes medios, sí, sí lo hay. ¿Intereses ajenos dictan al periodismo la jerarquía de las noticias? Negarlo sería una sandez. Saberlo, ayuda. No, las fantasías de los Iluminati y patrañas similares.

Más interesante y provechosa, la crítica del método. Aquí sacar al baile a la norteamericana Janet Malcolm es forzoso. Famosa por el texto *El asesino y el periodista*, la ensayista da en la diana al calificar de estúpido o engreído al grueso del periodismo actual: los buenos periodistas son aves exóticas, piezas de museo, no nos engañemos. El grueso de los burócratas del micrófono y la grabadora solemos caer en atroces simplificaciones, las mismas a las cuales Erik Lönnrot, el personaje borgeano, estaba acostumbrado. La prisa es la principal enemiga del periodismo honesto y útil. Y es la palabra clave en nuestra época. Ver en los otros, en los millonarios, los responsables de la mala información es una actitud cómoda: siempre estarán a la mano Berlusconi, Sarmiento Angulo, Polanco y Murdoch. Reconocer, por el contrario, la deuda del gremio y su mediocridad es el primer paso para mejorar la calidad informativa. Ya la rapidez no debe desvelar al verdadero informador: la chiva debe dejársela al bloguero o al twittero. Le corresponde a él ofrecer un amplio contexto de lo sucedido: alternar la lupa con el telescopio. Lo anterior exige del periodista ser el cazador furtivo de las ciencias humanas —el curioso nombre lo empleó Kapuściński en una conferencia dictada en el marco de los talleres de la FNPI— y no vegetar en la dehesa de la comodidad, del discurso oficial, de los exitosos estereotipos. Ya es hora de dejar atrás las simplificaciones y la banalidad, dos signos que lleva el periodismo como justo inri. **U**

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

ALMA MATER

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

ROLLING STONES ES SOLO SABIDURÍA (PERO TE GUSTA)

*And I'm tryin' to make some girl
Who tells me baby better come back maybe next week
'Cause you see I'm on losing streak
Satisfaction [I Can't Get No], Jagger/Richards*

SANTIAGO
ANDRÉS GÓMEZ

Siempre he sostenido que la obra de los Rolling Stones es literatura sapiencial. Algo nuestro muy desapercibido hay en estas canciones que precede lo que sentimos oyéndolas, y es un espíritu esclarecedor pero irreductible, que habita la letra, sobre todo, entre líneas. Los Stones son de los escritores más dotados en el rock, y eso quiere decir mucho, si tenemos en cuenta lo que significó John Lennon para la cultura universal en el siglo xx como rompedor de lógicas establecidas o aun intuitivas, o el hecho de que Bob Dylan haya sido postulado varias veces, según he sabido, de modo que sería muy merecido, para el Premio Nobel de Literatura. Varias canciones, desde los inicios de los Stones, dan señales de que sus capacidades surgieron de una afinada sensibilidad para oír a sus músicos favoritos, pero a lo largo del tiempo esas capacidades se asientan como la afirmación de una visión muy peculiar del mundo. Quisiera ocuparme de su desencantado humanismo a partir de unos cuantos ejemplos.

Lirismo suelto

Habría, de la injustamente menospreciada era psicodélica de los Stones, dos temas que hablan maravillosamente de su alto vuelo poético, eso que Billy Joel confesaba en una entrevista del *Actors Studio* que ellos le habrían sugerido con algunos giros de la letra de su *Start Me Up*: que las letras de las canciones se hacen con sonoridades, con el modo en que se aparean vocales con vocales y vocales con consonantes (*If you start me up, I'll never stop*). Hablo de *She's a Rainbow* y *2000 Light Years from Home*. Las rimas de estas canciones no son un recurso reiterado, pero entran a jugar como si guiaran sutilmente la escritura, como si su concierto eventual fuera un gracejo que envolviera todo el texto.

*Have you seen her all in gold,
like a queen in days of old?
(¿La has visto toda de oro,
como una reina en días de
antaño?)*

Es una imagen encantadora, que gana en la versión en inglés de *She's a Rainbow* por la consonancia en que acaba, como cayendo en un mullido colchón de reyes.

En esa dirección, tal vez la mejor letra de los Stones sea la de su exquisita balada country *Dead Flowers*, a la cual remitimos al lector (*Well when you're sitting there / in your silk upholstered chair*), pero preferimos con mucho la extraordinaria visión de *2000 Light Years From Home*:

Sun turnin' 'round with graceful motion
We're setting off with soft explosion
Bound for a star with fiery oceans.
(El sol se gira con agraciado movimiento,
partimos en suave explosión
con destino a una estrella de fieros
océanos)

o bien:

Bell flight fourteen you now can land
Seen you in Aldebaran
Safe on the green desert sand
(Vuelo 14, ahora puedes aterrizar.
Te he visto en Aldebarán
seguros sobre las verdes arenas desérticas)

Son rimas igual de elaboradas que directas, que despuntan con una luz diáfana y tejen su viaje en un espíritu embelesado. La inspiración de los Stones en estas canciones es como lo mejor de sus letras de siempre: algo sencillo, suelto, fluido, y sin embargo rebuscante de un irresistible misterio vital.

Ironía desencantada

Otro momento lo tomaré de un tema que está en la mitad de su obra, en un sentido más cualitativo que cuantitativo. *Live with Me* fue escrita en el culmen de la carrera de los Stones, entre 1968 y 1969, cuando ellos seguramente ni se daban cuenta de tal cúspide, que lo era no tanto por el éxito mediático, o por su especie de triunfo a fuego lento sobre unos Beatles ya en su ocaso, sino por el retorno, bastante

alabado popularmente, por demás, a las raíces del rock'n roll, luego de su paso oscuro por la psicodelia, lo que definiría, a mi modo de ver, el establecimiento definitivo del sonido clásico del rock, propiamente hablando. Son los años en que The Cream, a su modo, y en Estados Unidos, muy a su modo, The Doors, corroboran lo que los Beatles y los Stones han ido creando de a poco pero que Jagger, Richards, Wyman y Watts (si descontamos al brillante desquiciado de Brian Jones) depuran mejor que nadie en *Jumpin' Jack Flash* y *Street Fighting Man*, sus himnos rompehielos del año de gloria de 1968.

En esos días realmente irrepetibles, los de sus álbumes *Beggars Banquet* y *Let It Bleed*, la canción *Live with Me* emplea una expresión que parecería refrendar y, no obstante, satirizar la liberación sexual y los bríos, en los años sesenta, de un feminismo con el que ellos no podían irse del todo bien. La canción describe el panorama enloquecido en que se levantaría el hogar de un Rolling Stone e invita a una dama a que le ayude a hacerlo. "*Don'cha think we need a woman touch to make it come alive?*", pregunta Jagger retóricamente a la narrataria, la hipotética mujer a quien dirige el canto, pero esa frase (puntualmente: *¿No crees que necesitamos un toque femenino para darle vida?*) valora la habilidad doméstica femenina a la vez que se mofa del rol al que la mujer ha sido confinada por los valores hegemónicos. De acuerdo con su época, debía desbancar toda idealización de la madre ama de casa, pero la algarabía del hogar es tal que más bien esa figura da sabor al paraíso de los Stones.

Sí, y la carne de la cena debe llevar curada una semana.

(*Live With Me*, Jagger/Richards)

De modo similar, pero ya con un veneno mucho más destructor, la canción *So Divine*, también conocida como *Aladdin Story*, se deleita acabando con el mito romántico por el flanco de su objeto máspreciado: un cuerpo femenino que, para entonces, ha perdido por

completo las razones de unas ínfulas “divinas” que no tienen que ver sino, realmente, con sus más evidentes y naturales atributos. La canción entera es devastadora (*Creer que tu amor es todo lo que anhelo, pero tengo más cosas por hacer que ser tu esclavo*), pero cuando llega a la frase: *You say your love is like love potion number nine*, la composición le tuerce el cuello al cisne y vence a su rival con sus propias armas. Quiere decir que la mujer, como tal, no se acerca ni de lejos a los instrumentos de seducción que emplea (*Dices que tu amor es como el perfume amor número 9*), lo cual es ciertamente la recuperación de una improbable aunque eventual esencia femenina, y un mentís a su fascinante e hipnótico poder de persuasión.

Política abyecta

Pero la ironía de los Stones, y su maestría lúdica, no agotan el espectro de sus letras, aunque lo colmen. Letras posteriores, como casi todas las de su elepé *Dirty Work*, o el mero título de una de sus últimas canciones: *Sweet Neo-Con (Dulce neo-conservador)*, exhiben una capacidad especial para burlarse de sí mismos, con una crítica añadida, mordaz, al sistema. Tal burla no es del todo exclusiva de momentos en que todo indica que la hacen para no quedar mal con nadie, o justamente cuando nadie esté ya hablando de ellos, pero sí se intensifica poderosamente por la supremacía del pop en los ochenta, o por algún desencuentro perfectamente posible, más reciente, entre ellos y el establecimiento del siglo XXI. Del *Dirty Work*, el nombre de cortes como *One Hit (to the Body)*, *Winning Ugly*, *Fight* o el de la misma canción que da nombre al disco (*Let somebody do the dirty work / Find some loser, find some jerk*), hablan de un trabajo conceptual donde uno menos se lo esperaría.

El álbum *Dirty Work* es todo un escupitajo al mundo de los ochenta —no solo en el ámbito musical—, años que fueron preámbulo del arribismo que gobierna hoy nuestra mentalidad en todas las esferas.

While you're out having all the fun
They'll take the blame when the trouble
comes

(Mientras tú estás lejos divirtiéndote al máximo,
ellos reciben el agua sucia cuando hay
problemas)

Así dice el tema central del disco, mientras *One Hit (to the Body)* hace dolido ataque a la obsesión por los llamados *hits* o éxitos musicales, o de ventas en general, en la era Jackson-Reagan-Spielberg. La preocupación fundamental en estas canciones es por dar de nuevo, incluso en un estilo tan estandarizado como nunca antes en los músicos, un impulso visceral, no prefabricado ni estratégico, a un arte, el rock, que se ha convertido en puro negocio.

Un beso me quitó el aliento
Una mirada iluminó las estrellas
Y es un golpe al cuerpo
Viene directo desde el corazón
(*One Hit [to the Body]*, Jagger/Richards)

Pero la expresión más acabada de este desencanto, que gobierna el universo de los Stones veladamente desde hace años, es *Doom and Gloom*, su último sencillo, del año 2012. La canción es una confesión en la que el cantante se lamenta del panorama que ve en el mundo. Empieza con una pesadilla que, según dice, “describe mi humor”, con él trabajando como camarero en un avión que se estrella en un pantano de Alabama, donde debe pelear con zombis. Tal imagen es una muestra de lo que deberían ser las canciones, una suerte de metáfora, pero después el tema se lanza a imágenes más directas de la vida grotesca de nuestros días, con alusiones directas incluso al *fracking*. La queja más notable es cuando Jagger canta: “*You don't get what you paid for*” (*No teñes por lo que pagaste*), pues la especulación de nuestro sistema no se deja retratar mejor. El videoclip del tema hace, de hecho, una asociación inmediata con la crisis del 2008, mostrando un estado financiero en quiebra desastrosa.

Veta encantadora

Con todo, la veta más encantadora de los Stones los muestra como seres conscientes de sus límites, enamorados de la sencillez y

convencidos de los valores del afecto, pero también en una onda no del todo sentimental, sino a menudo jocosa. Las canciones *Always Suffering* y *You Don't Have to Mean It*, del álbum *Bridges to Babylon*, pueden demostrarnos ambas tendencias, de una calidez entrañable. En *Always Suffering*, el comienzo del tema es conmovedor:

Let's take a walk,
just you and me,
and talk of days gone by
(Vamos a caminar,
solo tú y yo,
y hablemos de días que se fueron).

Estas son palabras que uno solo puede pronunciar después de haber vivido mucho y en soledad, tras dificultades compartidas de lejos con alguien que amamos pero con quien no nos podemos ver. Todo eso lo dicen esas tres sencillas, impactantes líneas, y traen un sedimento de años que se libera cuando al final el cantante ofrece a su acompañante unas flores que encuentran en el camino.

Por su parte, *You Don't Have to Mean It* (que traduciría aproximadamente algo como *No tienes que subrayarlo*), muestra la socarronería de un Keith Richards que, definitivamente, siempre gana por no complicarse la vida. Entonadas en un *reggae* festivo y juguetón, las siguientes líneas son las de alguien tan seguro de sí mismo que no puede ofrecer más que cariño:

I just want to hear you say to me
[...]
Sweet lies
Dripping from your lips
Sweet sighs
Say to me come on and play
Play with me baby
[...]
Whisper whisper whisper in my ear
I don't believe you
(Solo quiero oír que me lo dices
[...]
dulces mentiras,
manando de tus labios,
dulces suspiros,

dime vamos y juguemos,
juega conmigo, nena
[...]
susúrralo, susúrralo, susúrralo en mi oído,
no te creo).

Entrados en franca vejez, los Rolling Stones, con un tema como *You Don't Have to Mean It*, podían parecer sobre todo como unos niños vividos, con esa actitud fresca y regocijada en la que poco hay que exigir y sí mucho por compartir.

Estela inagotable

Conforme llegamos al final de sus carreras, los Rolling Stones no hacen sino sorprendernos. Hoy son para sí mismos lo que fueron al principio de su periplo para sus ídolos: los mejores intérpretes de sus canciones, pues ya casi no escriben más, como si hubieran entendido que el tiempo de la creación pasó, que ellos dieron todo lo que debían dar. Mientras escribo estas líneas, su gran fanático, el cineasta Luis Ospina, escribe en Facebook: "Se está muriendo todo el mundo", pues son los días en que ya nos dejan muchos grandes artistas del rock y del cine, sin que pase una semana con una o dos muertes ruidosas. Entre tanto, los Stones, con más de setenta años, acaban de hacer una intensa gira por Latinoamérica que los trajo por primera vez a Colombia. Yo aspiro a que comprendamos que son más que unas estrellas, y sepamos valorar unos tiempos que nos han permitido ser parte de su estela. Una estela de humanismo desencantado que, insisto, es también literatura sapiencial. ■

Santiago Andrés Gómez (Colombia)
Medellín, 1973. Periodista de la Universidad del Valle. Estudiante de maestría en literatura de la Universidad de Antioquia. Premio Nacional de Video Documental, ha realizado diversidad de videos de ficción, documental y experimental en corto y largometraje. Ha publicado libros de crítica de cine, novela y cuento, entre los que se destacan *El cine en busca de sentido* (Universidad de Antioquia, 2010), *Todas las huellas. Tres novelas breves* (Universidad de Antioquia, 2013) y *La caminata* (Eafit, 2015).



Escultura colgante de Jan Hendrix, en el centro del patio Nellie Campobello, punto de cruce de los ejes de La Ciudadela y antiguo espacio del cernidor de la fábrica de tabaco.

La Ciudadela

la ciudad de los libros

Arquitectura y libros en Ciudad de México

LUIS FERNANDO
GONZÁLEZ ESCOBAR

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR

Impresiona. Por su tamaño, su historia, su arquitectura, sus características, su ubicación y por muchas cosas más. Es bella en todo el sentido de la palabra; como forma, contenido y proyecto cultural. Es una suma de tiempos, materiales y arquitecturas. Es grande, realmente grande, al menos para nuestra escala, tal vez no para una como Ciudad de México, *la ciudad posapocalíptica*, la de “la demasiada gente”, como la llamó Carlos Monsiváis. Pero, pareciera una estupidez, lo que más impacta es que es una biblioteca que tiene libros. Sí, libros. Y muchos. No como simple depósito, sino como razón fundamental de la propuesta arquitectónica, de las intervenciones estéticas y espaciales, específicamente las realizadas en las últimas décadas para convertirla en lo que hoy es: la nueva Biblioteca de México José Vasconcelos.

Pero, acaso, ¿no se supone que una biblioteca es de libros? Esa razón, entre necia y obvia, no la entendieron en nuestro medio —en el colombiano o, más local, en el de Medellín— algunos alcaldes y, principalmente, nuestros arquitectos, cuando se invirtieron millones y millones de pesos para hacer edificaciones que, entre su nombre, incluían la palabra “biblioteca”, y que, si bien se tienen libros, no cumplen ni responden a este como hecho central en todos los aspectos de la intervención. Cajas que bien pueden contener cualquier cosa, desde computadores para ocupar y distraer de alguna manera el tiempo inútil de los niños y jóvenes, hasta los más variados rituales del ruido

en talleres, manualidades, encuentros y un largo etcétera, pero donde no se convoca a la silenciosa relación entre el lector y ese objeto inventado por el hombre hace más de dos milenios, el que se resiste a desaparecer pese a los gurúes posmodernos que lo liquidan cada vez que pueden. Proyectos como aquella biblioteca implantada en la denominada Ciudadela de México, en el Centro Histórico de Ciudad de México, lo reivindican y prolongan aún más en el tiempo.

Curiosamente, en aquella ciudad que se prolonga casi que al infinito por el antiguo valle de Anáhuac hay dos bibliotecas en homenaje a José Vasconcelos, ese polifacético pensador mexicano que, junto a sus compañeros de la famosa generación del Ateneo, promovieron un gran cambio en la educación y el pensamiento que se proyectó a toda América Latina, en tanto esta fue el centro de sus debates, y la establecieron como una realidad social y política a partir de valorar la cultura y la estética de sus sociedades. Ambas bibliotecas, debido a las intervenciones arquitectónicas promovidas por los gobiernos federales en las últimas décadas, han estado en los últimos años en el debate arquitectónico, ya por su propio valor estético o por los aspectos políticos que se entrecruzan allí. Las dos tienen origen diverso y, debido a esto, tienen mayor o menor resistencia en su aceptación.

La más polémica de las dos es la más nueva, la bautizada a secas como Biblioteca Vasconcelos. Ubicada al norte del Distrito Federal, al lado de las contiguas estaciones Buenavista —nombre que reciben tanto la de una línea del Metro como la de los Ferrocarriles—, se encuentra en una zona abandonada por mucho tiempo que, con el proyecto, buscó ser regenerada, rehabilitada o revitalizada, siguiendo el *paradigma Guggenheim* de Bilbao (España), una ecuación simplificada en muchas ciudades (edificio símbolo = renovación), con los consecuentes y evidentes fracasos, del que este caso pareciera ser otro ejemplo más. Allí se implantó la megabiblioteca diseñada por un equipo encabezado por el arquitecto mexicano Alberto Kalach, después de haber ganado un concurso internacional convocado en 2003,¹ cuyo polémico fallo fue apenas el abre bocas de las discusiones luego de la inauguración de la obra en mayo de 2006 y su puesta en funcionamiento en junio del mismo año, por el gobierno de Vicente



Detalle de columnata y portada neoclásica por el patio norte, en el eje que va de la Plaza Morelos a la Plaza Tolsa, que da cuenta de la arquitectura original de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Fox, su promotor. Muchos vieron en la obra de la nueva biblioteca otro gesto megalómano propio de los gobernantes de todo el mundo, con despilfarro de dinero incluido (costó aproximadamente cien millones de dólares), la no priorización de las verdaderas necesidades de lo cultural, y la inauguración apresurada con fines electorales, lo que implicó trabajar a marchas forzadas, algo que derivó en el cierre posterior para remediar los variados problemas constructivos (como goteras, humedades, etc.), que aún no se han podido solucionar.

Lo cierto es que esta ambigua edificación se debate entre su quietud formalista externa y su visualidad futurista interior. El volumen es un contenedor, a manera de pirámide trunca, muy propia del pasado arquitectónico, de 270 metros de largo por 35 metros de ancho en su base, como un gran monstruo sedente en medio de un jardín de flora endémica mexicana, pero que no se articula y aparece aislado en este paisaje urbano duro y poco amable. Por el contrario, el interior sorprende de inmediato con un espacio central generoso a lo largo de todo el volumen con sus 28 metros de altura, donde los pisos y las estanterías



Vista desde el patio Nellie Campobello hacia el patio de la galería Zabludovsky.



Interior de la biblioteca personal Jaime García Terrés, con la obra colgante *Tiempo suspendido* de Perla Krauze.



Patio I, patio de lectura alrededor del cual se encuentran las bibliotecas personales de José Luis Martínez, Antonio Castro Leal, Jaime García Terrés, Alí Chumacero, Carlos Monsiváis y el teatro Antonieta Rivas Mercado. Se destacan las columnas metálicas y en general la estructura de cubierta levantada sobre los muros perimetrales.

parecen flotar, pues con un manejo estructural de acero y vidrio permite cada piso, y con ellos las estanterías, colgar del techo e ir desplazando y abriendo los módulos a medida que se acercan estos al segundo piso, en medio de un escenográfico juego de luces y sombras; el primer piso, lustroso, solo se interrumpe en su continuidad en los dos puntos de escaleras, que dividen todo el espacio en tres secciones. Ese generoso espacio interior provoca vértigo en el recorrido por sus pisos vítreos y la fluidez espacial en todos los sentidos. Reclama tiempo para acostumbrarse a ese paisaje galáctico. Pero, precisamente, esta es otra de las críticas, pues para algunos esta es una propuesta futurista con un programa del siglo XIX, centrado en el libro, que para 2015 eran más de 600 mil volúmenes, cuando debería estar más pensado en lo interactivo y lo visual.

De menor espectacularidad arquitectónica, pero no por ello menos sorprendente, es la otra biblioteca Vasconcelos, mejor conocida, para evitar confusiones, como Biblioteca México José Vasconcelos, ubicada en un edificio histórico dentro de un contexto singularmente histórico, tanto ayer como hoy, conocido como La Ciudadela. Está en una antigua edificación a la vera de un camino en el suroeste de la ciudad, concebida como una fábrica de puros y cigarros en el último cuarto del siglo XVIII. En las disputas de esos años por suprimir las fábricas de la Renta del Tabaco en la Nueva España, es decir, las oficiales, y mantener la actividad artesanal privada de las cigarrerías, primó el interés monopolístico de la Corona española, manteniendo las fábricas existentes en distintas ciudades, ampliando algunas y construyendo nuevas, como en el caso de la de Ciudad de México, considerada la más importante y representativa de todas. La fábrica de esta ciudad ya funcionaba desde 1769 en un lugar alquilado,² por lo cual se requería una edificación más adecuada atendiendo a los avances técnicos de la industria del tabaco. El proyecto para la construcción de la nueva fábrica fue en buena medida otro ejemplo de las disputas y tensiones de los ingenieros y arquitectos que ejercieron en el mundo novohispano con los miembros de la Real Academia de San Fernando en Madrid, quienes no aprobaron un primer proyecto presentado por el ingeniero Manuel Mascaró, siguiendo



Interior de la biblioteca Carlos Monsiváis, con el perfil de Carlos Monsiváis y su gato, una obra del artista Francisco Toledo.

el modelo de la Fábrica de Sevilla. Un nuevo proyecto fue elaborado a partir de 1792 por Antonio González Velásquez, quien había llegado para ser director de arquitectura en la Real Academia de San Carlos, la primera que formaría arquitectos a este lado del mundo. A la espera de aprobación de los planos, se iniciaron las obras con la dirección del ingeniero militar catalán Miguel Constanzó, quien también participó en el diseño del proyecto introduciendo correcciones al mismo. Mientras se avanzaba en la construcción, el primer proyecto diseñado tuvo que ser reformado por los mismos arquitectos responsables de aquella propuesta, pues no fue aprobado por la Academia. Fue Constanzó quien, al menos hasta 1797, dirigió la obra.³ En 1804, luego de años de abandono del proyecto debido a la guerra entre España e Inglaterra, y a las consiguientes dificultades financieras, el proyecto se retomó hasta su culminación en 1807, con la dirección del arquitecto Ignacio Castera, aunque sin seguir estrictamente el proyecto inicial y limitándose a acondicionarlo de la mejor manera para instalar con prontitud la fábrica. ¿Por qué tanta insistencia en detallar este momento inicial del edificio? Sencillamente porque, pese a los variados usos y acontecimientos posteriores que incluyeron cuartelazos, alzamientos y revoluciones, el uso como armería, cárcel, hospicio de pobres o talleres

gráficos, mantuvo esa condición austera de una temprana arquitectura industrial, con sus fuentes y acequias para la cura y fermentado del tabaco, los numerosos patios para el secado, los cuartos para el reconocimiento y pesaje de las hojas, para la “escogedura”, el secado y el enterciado, o para el almacenamiento y la administración, entre otros requerimientos, todo eso aún perceptible en los espacios, la materialidad y aun en la estética de las fachadas neoclásicas, rigurosas y simples.

No es ningún lugar común decir que el espíritu del tiempo se siente en toda la manzana de La Ciudadela, enmarcada entre dos espacios públicos al norte y al sur —la plaza Morelos y el parque Tolsa—, y dos calles en el eje oriente-occidente —Balderas y Enrico Martínez—, al lado de la estación Balderas de una de las líneas del Metro. De ahí que sea considerado un monumento histórico desde 1931, una de las 668 manzanas de interés histórico del Centro Histórico de la Ciudad de México, declaradas y delimitadas en 1980. Un entorno con demasiada historia como para ser ajeno a ella y no determinar las nuevas intervenciones, hasta llegar a ser lo que hoy es.

Como Biblioteca México, inició su andar a finales de 1946 con la dirección de José Vasconcelos, ocupando apenas un cuarto de todo el conjunto y compartiendo con otras actividades el resto de la edificación. Pero con la implementación del proyecto del arquitecto Abraham Zabludovsky entre 1987 y 1988, se le fue dando el carácter contemporáneo a la biblioteca, convertida en el corazón de la red de bibliotecas públicas de todo México. Zabludovsky, un arquitecto nacido en Polonia pero criado desde los tres años en México, pese a ser un abanderado de la modernidad y del funcionalismo, tuvo la sensibilidad para aprender de la tradición arquitectónica y mirar con respeto la arquitectura histórica, como en este caso, donde incluyó elementos de contemporaneidad pero sin agredir ni desvirtuar el edificio. Ejemplo destacado de ello fue la manera de cubrir los cuatro grandes patios interiores, para convertirlos en salas de colecciones y lecturas. Cuatro cubiertas planas de 45 por 45 metros, sostenidas en su centro por cuatro gruesas columnas metálicas de 10 metros de altura, articuladas en la parte superior, giradas a 45 grados con respecto al cuadrado de los patios, realzadas sobre la altura de los muros para

En aquella ciudad que se prolonga casi que al infinito por el antiguo valle de Anáhuac hay dos bibliotecas en homenaje a José Vasconcelos [...]

Ambas bibliotecas, debido a las intervenciones arquitectónicas promovidas por los gobiernos federales en las últimas décadas, han estado en los últimos años en el debate arquitectónico, ya por su propio valor estético o por los aspectos políticos que se entrecruzan allí.

generar una grieta en todo el perímetro que, junto con el retraso del cielorraso, permiten el paso de la luz y dan la sensación de levitación de las cuatro cubiertas. Un ejemplo de funcionalidad a la vez que una demostración de respeto, para generar bellos y airosos espacios sin demoler o agredir la arquitectura precedente, algo que repitió en otros patios rectangulares y en la manera de interpretar la forma de las columnas y su ritmo, para plantear otras de carácter contemporáneo. En todo esto hay un respeto y un diálogo planteado por este insigne arquitecto. De ahí que la última intervención, entre 2011 y 2013, con el Plan Maestro de BGP Arquitectos —formado por los arquitectos Bernardo Gómez-Pimienta, Luis Enrique Mendoza y Alejandro Sánchez—, no hiciera más que intensificar esta línea ya marcada.

Dicho plan tenía como propósito restaurar y rescatar el carácter del edificio, incluyendo el esquema de patios original, como lo plantean los mismos arquitectos, pero actualizándolo en términos de las instalaciones y equipamientos, entre ellos los de accesibilidad y ayudas para la población discapacitada. Todos los nuevos elementos contemporáneos, entre columnas, pérgolas, amueblamiento, jardines, espacios interiores y obras de arte, entran en diálogo con el carácter histórico de los edificios; por ejemplo, el contraste entre la textura de muros de piedras volcánicas y los acabados lisos, ya fuera en immaculado blanco o en los encendidos colores tan propios de la arquitectura mexicana. Otro tanto se puede decir de *El Cernidor*, un espacio nodal, pues está en el cruce de los ejes principales, donde se instaló una escultura de Jan Hendrix, que hace referencia en su liminaridad a la abstracción de las hojas de tabaco. La escultura cuelga en forma de cono invertido, señala el punto



Biblioteca José Luis Martínez, con la intervención artística de Betsabeé Romero. Un espacio donde se destaca la combinación de madera y vidrio propuesta por los arquitectos del proyecto para los pisos y las bibliotecas.

nodal, no interfiere con la circulación por la misma escala del edificio ni en su polivalencia, mientras algunos de los vanos rectangulares de las paredes dejan pasar chorros de luz que reflejan las texturas pétreas, y en otros se visualizan las fotografías de José Vasconcelos, Carlos Fuentes, Octavio Paz y otros próceres literarios.

En La Ciudadela tiene sede un centro de la imagen, más espacios administrativos, salas de exposiciones, auditorios y teatros, pero, fundamentalmente, como su nombre lo indica, el edificio está dedicado al libro. Una suma de librería,



Lucernario en el interior de la biblioteca de Alí Chumacero, en forma de quilla de barco.



Interior de la biblioteca Antonio Castro Leal, con la escultura de Alejandra Zermeño, en medio de la arquitectura de vidrio y acero propuesta por el arquitecto Bernardo Gómez-Pimienta.



Vitrina de la biblioteca Carlos Monsiváis, con libros firmados por grandes autores, dibujos elaborados por amigos suyos y reliquias de su propia colección.

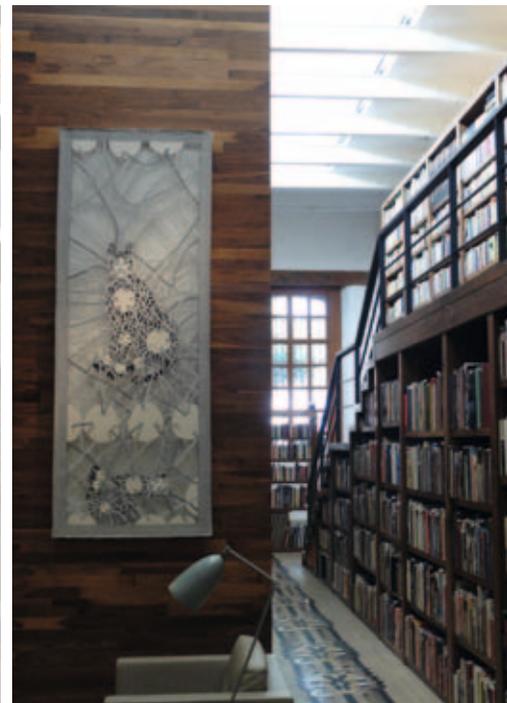
bibliotecas y salas de lectura. Contiene la inicial Biblioteca México, a la que se le han sumado, después de 2011, cinco bibliotecas personales de grandes intelectuales mexicanos: José Luis Martínez, Antonio Castro Leal, Jaime García Terres, Alí Chumacero y Carlos Monsiváis. La más pequeña de todas tiene más de 19 mil volúmenes, y la más grande más de 75 mil. Cada una en su propio espacio, fueron diseñadas por los arquitectos de acuerdo con el espíritu y la personalidad del personaje; de ahí también sus particulares materiales, como el tzalam —madera chapaneca— para la Jaime García, el machiche —madera del estado de Quintana Roo en Yucatán— para la Chumacero, el nogal americano para la Monsiváis, enciso americano para la Martínez y caoba para la Castro, aunque, en este caso, combinado de forma maravillosa por los arquitectos con el vidrio y el acero.⁴ El amor de Chumacero por la navegación fue la razón para inspirar un plafón en forma de quilla de barco donde se cuelga la luz cenital, y se incluyó la réplica del árbol que tenía en su biblioteca. También las obras de arte hacen sutiles referencias, como los aviones de Betsabeé Romero que cuelgan en la Biblioteca Martínez, en referencia a su faceta de viajero como diplomático.

Los mosaicos de Francisco Toledo por el piso de la sala, junto al perfil de Carlos Monsiváis y el gobelino del gato, son una referencia inmediata a los felinos que tanto amó (podríamos decir su “gatomaquia”, como para retomar el título del libro dedicado a él por el poeta José Emilio Pacheco en 1962, quien hizo la presentación de este libro del escultor Vicente Rojo publicado en 1961). Este libro reposa en la vitrina de entrada, con otros también dedicados a él, junto a caricaturas, objetos variados, muñecos de luchadores y todo ese mundo popular y de fetiches tan afín a las reflexiones y escrituras de Monsiváis. ¿Qué más se puede pedir para este espacio que ese espíritu juguetón y festivo de su vitrina de entrada?

En fin, toda una ciudadela de libros y autores. De libros y muchos lectores. Un conjunto arquitectónico de espacios generosos con memoria en los propios espacios, en los muros, en los estantes y en los miles de libros; algunos tan singulares y valiosos como el Libro Tercero y Cuarto del tratadista Sebastiano Serlio, exhibido en la Biblioteca Castro con la frase “con tratados como este se construyó la Nueva España”, como para reafirmar la relación entre el libro y la arquitectura en esa hermosa e inmensa ciudadela. Una suma de



Interior de la biblioteca Ali Chumacero



Interior de la biblioteca Carlos Monsiváis. Se aprecia el trabajo de piso elaborado por artesanos de Oaxaca y el cuadro del artista Francisco Toledo.

tiempos arquitectónicos puesta al servicio del libro y el lector.

En la ciudad monstruosa y de la desmesura, donde se anunciaba precisamente el fin de la ciudad, también el libro, al que se le proclama de manera reiterada su inminente extinción, es exaltado y vivificado en ese oasis de La Ciudadela, mientras en el Metro próximo, como escribió Monsiváis, se libra una “batalla álgida por el oxígeno y el milímetro”. Sí, definitivamente, es impresionante. ■

Luis Fernando González Escobar (Colombia)

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

Notas

¹ Fue un concurso a dos rondas; esto es, un primer jurado escogía siete finalistas entre todas las propuestas presentadas, y un segundo jurado elegía el ganador entre esos finalistas. El concurso se abrió el 2 de julio de 2003. Se presentaron 592 propuestas, 459 de arquitectos mexicanos y 133 de arquitectos de 31 países. El fallo definitivo se dio a conocer en octubre del mismo año. El grupo de arquitectos ganadores lo integró, además de Kalach, los arquitectos mexicanos Juan Palomar, Tonatiuh Martínez y Gustavo Lipkau. Los otros finalistas fueron proyectos encabezados por Isaac Broid y Juan Carlos Tello, también de México, Lluís Mateo de España, David Chipperfield del Reino Unido, Eric Owen Moss de Estados

Unidos y Héctor Vigglieca de Uruguay y Brasil. Para algunos, estos datos de la convocatoria a un concurso parecieran no solo un indicador de éxito, sino una garantía de la calidad del proyecto escogido, algo bastante dudoso por la suma entre competencia deportiva y carga subjetiva en el proceso de selección de unos cuantos proyectos entre tantas propuestas y en tan corto tiempo, aun para jurados entendidos y avezados como los que estuvieron a cargo de la selección.

² Guillermo Céspedes del Castillo. *El tabaco en la Nueva España*. Madrid: Real Academia de Historia, 1992, p. 126.

³ Tal vez por esta razón, en una placa en azulejo, en la fachada norte, obra de la “Dirección de monumentos coloniales y de la República”, se lee: “Este edificio se construyó para el estanco de tabacos según proyecto de Miguel Constanzo (sic) a fines del siglo XVII”; pero señala L. Omar Moncada Maya: “No hay duda de que González es el autor del proyecto, el cual fue corregido por Constanzo. Desgraciadamente, no sabemos hasta qué punto cambió el proyecto original con las modificaciones del ingeniero, pues al final se nombra a Constanzo ‘Ingeniero director de la obra’, mientras que González queda como su segundo. La participación de Constanzo se dio hasta 1797, año en que es nombrado cuartelmaestre del cantón de Orizaba”, en: “El Ingeniero militar Miguel Constanzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España”. *Scripta Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1.º de marzo de 2003, vol. VII, núm. 136, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-136.htm>

⁴ Los arquitectos de cada biblioteca fueron: José Castillo de la García; José Vigil y Jorge Calvillo de la Chumacero; Javier Sánchez Corral y Aisha Ballesteros de la Monsiváis; Bernardo Gómez-Pimienta de la Castro, y Alejandro Sánchez de la Martínez.



JUAN DAVID HENAO

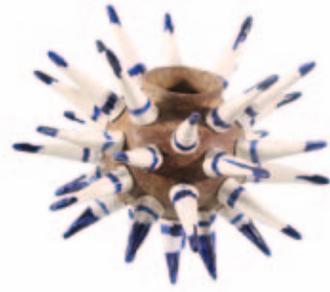
LA RISA DEL CENTAURO

SOL ASTRID
GIRALDO E.

FOTOGRAFÍAS
CARLOS TOBÓN

El centauro viene galopando desde las profundidades de la historia. Es un guerrero pero su peor lucha es la que tiene consigo mismo. No la puede esconder y la lleva a flor de piel. Civilización y barbarie se enfrentan a muerte en ese cuerpo dividido entre un torso humano perfecto y su dorso, patas y cola animalizados. Sin embargo, en la áurea estética griega, estas contradicciones fueron superadas por el ideal armónico de Fidias. Y así, bellos y dramáticos ejemplares, mitad hombre, mitad caballo, recorren con sus cascos los exquisitos frisos del Partenón. Entre forcejeos y luchas, van exhibiendo también sus contradicciones corporales apaciguadas en una de las más serenas soluciones formales del canon artístico europeo. ¿Qué diremos, sin embargo, del *marranauro* que ha cazado Juan David Henao cuando corría desprevenido por la prosaica historia latinoamericana?

Nada de concesiones, condensaciones ni triunfos formales hay en este engendro de cabeza de santo colonial con cuerpo de marrano, fugado de algún corral al oeste de Europa con una baratija precolombina en sus manos. Nada de ceremonia ni triunfos de la razón. Solo encontramos allí detritos, figuras heridas a muerte, deformidades. En lugar de condensación, yuxtaposición. A cambio de soluciones, todas las derrotas. Y en vez de la gravedad del mito milenario, lo que resuena es una carcajada sin glamour de un poco más de quinientos años. La grieta, el choque, la incompletud, la



Objeto etnológico
Cerámica
10x15x15 cm
2015

Objeto etnológico
Cerámica
14x17x17 cm
2015

imposibilidad se instauran en el cubo blanco adonde llega la particular mitología de Henao, como sucedió recientemente en el Centro de Artes de la Universidad EAFIT.¹

Sus esculturas, objetos e instalaciones despliegan físicamente el lugar de la paradoja. Columnas hechas de cerámicas precolombinas y del Carmen de Viboral, o de capiteles corintios y maíz. Columnas que no sostienen sino que se doblan o forman escaleras a la nada. Mazorcas armadas con granos de cerámica. Floridas sillas Luis XV forradas con textiles indígenas de geometrías obsesivas. Construcciones en contra de la lógica, las leyes de Euclides, las líneas rectas, la totalidad, las estructuras racionales, los acabados estéticos. ¿Se podrían entonces entender como aglomeraciones eclécticas? Sí, indudablemente campea en estos objetos ambiguos una liberación de los diques que compartimentan los periodos históricos, los decálogos de la pureza formal, las categorías y jerarquías racionales y occidentales, lo artístico y lo artesanal. Y, por supuesto, las normas que prohíben o autorizan los materiales de la creación.

Por estas decisiones, la obra de Henao dialogaría con la estética de la posproducción descrita por Nicolás Bourriaud. Es decir, la del artista que no está interesado en la materia prima, sino en lo que ya está elaborado, y quien “genera significados a partir de una selección y combinación de elementos heterogéneos ya dados” (Bourriaud, 2006). Por lo tanto, no aspira tanto a ser un creador como Yahvé, sino un combinador de detritos culturales como un DJ o un editor cinematográfico. La historia es una plastilina maleable en las manos de este reciclador que no practica la originalidad sino el montaje. Y en esto se diferencia de Nadín Ospina, por ejemplo. Aunque ambos artistas reflexionan sobre los choques en las entrañas de la cultura latinoamericana, Ospina construye objetos nuevos en clave de simulacro, mientras que Henao simplemente recombina los existentes.

Su eclecticismo, empero, se aleja de la ligereza que denuncia Yve-Alain Bois en la escena de las transvanguardias



Barrueco I
Serie Esculturas
Recipientes cerámicos
280x20x20 cm
2011-2015



Objeto etnológico
Cerámica
19x38x38 cm
2015

y los estilos internacionales desde la década de los ochenta, cuando la historia se convirtió en un divertimento, al ser tratada “como un espacio de pura irresponsabilidad” (Bourriaud, 2006). Y en ella, entonces, todo aparecía con la misma significación, el mismo valor.

Al contrario, a pesar de sus indudables humor e ironía, hay una pregunta responsable y de la mayor importancia en los objetos absurdos de Henao. Y una sustentada crítica cultural a los conceptos de exotismo, mestizaje y sincretismo que ha impuesto una interpretación occidental y colonial de la historia de Latinoamérica (palabra que en sí es ya todo un *marranauro*). Porque los objetos que interviene, sobre todo los etnológicos, estarían escenificando un desgastado y ficticio mito de origen que ya no dice nada. Para reflexionar sobre ellos, se podría acudir al concepto *historiocularidad* (*historiocularity*), utilizado en algunos análisis decoloniales, el cual quiere apartarse del logocentrismo de la historiografía tradicional. Así, la historiocularidad no se preocuparía tanto por cómo se escribe la historia sino cómo se hace visible (Reynolds-Kaye, 2014).

Y eso es lo que vemos en estos objetos desquiciados de Henao: las estrategias fallidas del relato histórico hechas materia. Para lograrlo, nos hace conscientes de todo lo que de ideología y acumulación simbólica conllevan las cosas. En *El sistema de los objetos*, Baudrillard dice que en todo objeto hay una estructura funcional, pero también una social y mental, las cuales terminan traslapándose o contradiciéndose (1999). Es decir, las cosas tienen un componente esencial, primario y operativo (para qué sirven), pero también uno inesencial, variado, disperso, formal (cómo están hechas). Este es precisamente el terreno de Henao: todo lo que en el objeto no tiene función pero aun así está pleno de historia, símbolos y marcas sociales, culturales y políticas. Es decir, de connotación. Es en este espacio donde despliega su carnaval errático de monstruos cotidianos, de artefactos hechizos y deformes.



Barrueco I
Serie Esculturas
Recipientes cerámicos
200x25x25 cm
2011-2015



Más que la incongruencia de los materiales y estilos, Henao plantea un feroz combate semántico, una demoledora crítica plena de humor negro y de comentarios agudos. ¿Qué es lo civilizado, qué es lo bárbaro?

Y en este sentido nos habla desde otra perspectiva plenamente latinoamericana, la barroca, entendiéndola aquí más que como una época histórica como un modo cultural que tiende al regodeo en el significante, a la pasión por el espectáculo, a la búsqueda de una visualidad para toda idea.² Se podría entonces reconocer en su obra aquellas características que Bolívar Echeverría (2005) distinguía en el *pathos* barroco: la reutilización de un código para decir otra cosa, el retorcimiento de un lenguaje para trascenderlo, la exageración, la oposición, los enrevesamientos de todo tipo que buscan llevar al sistema a la suprema tensión para explorar sus últimos límites y posibilidades. Perversa combinatoria.



Los objetos suyos son híbridos, no caben en las categorías funcionales, ni puras ni simples ni distintas (Oliveras, 2000). Piezas que se contradicen en sí mismas, imposibles lógicos, estéticos e históricos. Materiales cargados semántica y culturalmente de maneras tan dispares que nunca hallarán sosiego. Aunque logren un precario equilibrio formal en sus surrealistas acumulaciones, y ese es el triunfo de cada pieza, este aparente caos controlado puede estallar en cualquier momento. De hecho, lo hace en la mente del espectador que no puede unir lo que ve. Semejantes juegos no son una simple diletancia formal. Más que la incongruencia de los materiales y estilos, Henao plantea un feroz combate semántico, una demoledora crítica plena de humor negro y de comentarios agudos. ¿Qué es lo civilizado, qué es lo bárbaro?, ¿qué es lo original, qué es el robo de formas?, ¿qué es lo artístico, qué no lo es?, ¿qué es lo sublime, qué lo prosaico?, ¿qué es el arte, qué la artesanía?, ¿qué es lo que tiene valor, qué no lo tiene?



Su tema es la identidad latinoamericana no como un ideal deseable, sino como una ficción

para deconstruir, un concepto por revisar, una utopía para explotar. Por ello su planeta es el de la hibridación, la mixtura, el cortocircuito, más que el del sincretismo o el mestizaje que supondrían transacciones y acuerdos exotizantes.

Henao no se ha inventado nada. Ya la artesanía y la cultura popular habían dado cuenta de estas incongruencias pasadas por alto por los imaginarios oficiales. El artista simplemente las observa, las colecciona, las disecciona, las deconstruye y las vuelve a construir para llevarlas a los sacrosantos espacios expositivos con una mueca que desvirtúa toda seriedad conmemorativa de una exotizada y plácida América mestiza. La que él ve está esencialmente contrahecha como resultado de luchas de poder, de imaginarios, de colisiones semánticas, de significantes vencidos. Así son también sus fabulosas piezas paródicas, donde podemos ver en vivo y en directo la rugosa y deforme piel de la historia, tan fisurada como sus cerámicas infructuosamente remendadas. ■

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.

Bibliografía

- Bourriaud, Nicolás (2006). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baudrillard, Jean (1999). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (2005). *La modernidad de lo barroco*. México: Era-UNAM.
- Oliveras, Elena (2000). "Objetos ambiguos en el arte argentino de los 90". *Arte en Colombia Internacional* N.º 82, abril-junio de 2000.
- Reynolds-Kaye, Jennifer (2014). "Exhibiting the Decolonial Option: Museum Interventions by Pedro Lasch and Demián Flores". *Hemisferique Institut E-misférica 11.1 Gesto Decolonial* (2014) [en línea] Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/reynoldskaye>.

Notas

¹Exposición colectiva de jóvenes artistas Umbral 15 (noviembre de 2015-marzo de 2016). Participan: Juan David Henao, Daniela Serna, Juan Caicedo, Heyner Silva, Jeison Sierra. Curaduría: Alberto Sierra.

²*Barrueco* se llama precisamente la exposición que realizó Henao en la Biblioteca Pública Piloto en 2011.



Barrueco I
Serie Esculturas
Recipientes cerámicos
200x25x25 cm
2011-2015

Juan David Henao. Medellín (1987). Maestro en Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes, 2012; artista y docente en la Facultad de Artes de la Fundación Universitaria Bellas Artes. Exposiciones: ACADÉMICA, Museo de Arte Moderno de Medellín. MDE011; Taller de Construcción, Museo de Antioquia; *Barrueco*, Biblioteca Pública Piloto; *Basa, fuste y capitel*, Sala Eladio Vélez Fundación Universitaria Bellas Artes; *Solo Project*, PARC, Museo de Arte Contemporáneo Lima, Perú; *FUSTE*, Galería Lokkus, Medellín, 2015; *Umbral 15* (2015-2016), Centro de Artes Universidad EAFIT.



Sin título. Papel, resina, vidrio, petróleo y acero (detalle)

EDWIN MONSALVE

IMPOSIBILIDAD

DEL PAISAJE

ÓSCAR ROLDÁN-ALZATE

FOTOGRAFÍAS EDWIN MONSALVE

En algún momento de la prehistoria, el globo terráqueo se vio cubierto por una capa espesa de humo y ceniza. Dice la teoría evolutiva que un agente externo, uno que llegó de afuera de este mundo, convirtió el planeta azul en lo que hoy conocemos, dejando atrás bestias de enorme tamaño y una vegetación diferente, de gigantescos helechos, que al igual que estos animales, con el tiempo, se transformaron en depósitos de energía fósil que desde hace más de un siglo alimentan el avance de la humanidad hacia un lugar que ni ella misma ha podido prever.

Para su extracción, la industria y la tecnología del petróleo —palabra que proviene del griego “aceite de piedra”, como se ha denominado esta sustancia oscura, más ligera que el agua y de propiedades excepcionales— han llegado a límites inusitados. Exploraciones en las selvas, desiertos y todo tipo de geografías terrestres y marinas ceden el paso a explotaciones sistemáticas que, bajo el modelo económico mundial, dan sostenibilidad a una balanza extremadamente sensible a los cambios y tendencias del mercado contemporáneo, que tiene que ver con todo y con todos. Prueba de ello es la zozobra que en los últimos meses ha cobijado las economías dependientes de la sangre de la tierra, como llaman los indígenas americanos al oro negro.

Al igual que el mercado, el paisaje es una construcción humana. Sea simbólica o artificialmente, estamos domesticando el orbe para contemplarlo como dominio, como escenario de la vida de la humanidad. Sin embargo, la gran paradoja, inscrita en el avance de esta dinámica, es la imposibilidad misma de un paisaje que se rehúsa a ser lo que se planea de él, demostrando una y otra vez que es su propio dueño, que no

se llama paisaje siquiera, y que nosotros, la raza humana, solo somos unos más de los tantos que habitamos en él, realidad que nos resistimos a entender.

Edwin Monsalve (Medellín, 1984) ha logrado cuestionar, desde la platea crítica que le permite el quehacer del arte, lo que entendemos por real. Sus planteamientos formales, muchas veces intermediados por el trampantojo —con un manejo si se quiere descarado de las herramientas y soportes, por el virtuosismo desplegado y una astucia intelectual que amedrenta—, se ubican justo en el filo de la incertidumbre que la ciencia debe incorporar en cada una de sus disquisiciones. La noción del paisaje no es ajena a esta dinámica: los llamados de atención sobre la forma como nos relacionamos con el medio ambiente son clave perentoria en su propuesta más reciente. Asuntos que habían comenzado a brotar en sus trabajos anteriores, y que encarnan en lo ya expuesto, hoy se formulan abiertamente en un filón investigativo que toca con la sostenibilidad ambiental enfrentada al crecimiento económico.

¿Qué es real? Una pregunta que aparece día a día tan pronto despertamos, que ha tenido el poder de reformular el mundo una y otra vez, y en la cual la filosofía y la ciencia tanto como el arte son la arena de la discusión, es la misma que se esconde tras cada dibujo, pintura u objeto que Monsalve factura. Su mirada, filtrada por esta cuestión existencial, se ha centrado en la ambigüedad del paisaje. Lo ha vuelto a nombrar para cuestionarlo, para señalar la ineficacia de la poética que recubre el concepto en tanto ignoramos los límites últimos del crecimiento.¹ El medio ambiente se agota tan rápidamente que pareciera que la humanidad desconoce que no existe otro



Sin título. Papel, resina, vidrio, petróleo y acero (detalle)



Sin título. Acuarela sobre papel (detalle)



Sin título. Tinta sobre papel (glacial)



Sin título. Petróleo sobre papel
(abstracción derrame marino de petróleo)



Vista general de la Galería El Museo, Bogotá



Vista general de la Galería El Museo, Bogotá

Monsalve ha decidido dibujar con crudo; con este gesto está retando la misma cadena productiva. Va al origen, al punto de partida del paisaje construido. El petróleo, aun siendo base de los óleos más refinados, terminará por destruir el papel.

½ para gastarnos luego. Que este “medio” no se refiere a la fracción, sino al ecosistema que hace posible nuestra existencia.

Monsalve ha decidido dibujar con crudo; con este gesto está retando la misma cadena productiva. Va al origen, al punto de partida del paisaje construido. El petróleo, aun siendo base de los óleos más refinados, terminará por destruir el papel. La reflexión es mutante, cambiará y desaparecerá. Como en “Expedición extinción”,² quien se arriesgue a tener uno de estos dibujos solo tendrá la garantía de estar acompañado por un reloj de tiempo, una imagen que marcará desde adentro su deriva incierta.

“La imposibilidad del paisaje”, además de ser el título de la última exposición de Edwin Monsalve, es una conclusión; una taxativa sentencia a la humanidad por un camino recorrido en la dirección errada, con el agravante de que se ha logrado a gran velocidad.

Como pasa con la trementina, el ambiente de la galería se ve trastocado por el olor del crudo. La tierra es entonces protagonista de la puesta en escena, su tácita presencia es contundente, exacerbante. Con el pleistocénico aroma se cruzan representaciones hiperrealistas de bloques de hielo;



Sin título. Petróleo sobre vidrio (detalle)



Video

de aguas tan antiguas como puras, con las que se enfrían los océanos tras sus migraciones meridiana. Icebergs que han sido retratados con lápiz negro sobre un horizonte lejano. La perspectiva recuerda los miradores de la isla de Terranova, ruta frecuente de esta migración mineral.

La exposición exhibe una metáfora de los opuestos. Agua y aceite se encuentran, no con el afán de mezclarse, más bien con el ánimo de recordar que no pueden ni deben fusionarse. Plataformas petroleras son presa de asalto por parte del paisaje: témpanos gigantes de agua, congelada justo cuando el gran meteorito cambió el planeta, abandonan el polo para ir a la caza de construcciones monumentales que más bien parecen armazones de papel en su camino. Las colisiones son encuentros catastróficos que juntan tiempos irreconciliables. Una delgada capa negra, esta vez de la savia de la tierra, que es la misma sustancia de esos seres de otro tiempo, dueños por mucho de este globo, se derrama sobre el azul profundo del océano; una escena que recuerda el fatídico accidente ocurrido en el golfo de México en 2010, cuando la *British Petroleum Company* abrió un grifo prohibido en el lecho marino, lo que representó una de las

catástrofes ecológicas más graves de la era industrial. Paradójicamente, en el mismo lugar donde el pensamiento darwiniano moderno ubica la caída del *armageddon* del cretácico.

Resulta contradictorio que el anhelado desarrollo sea el que pone la vida en vilo. Una realidad sin tapujos nos plantea la imposibilidad del paisaje con toda su fuerza. Desde este mirador es que Edwin Monsalve desdobra su inquietud y proyecta su más reciente investigación. En esta operación se ha invertido la fórmula: este trabajo nos deja ver cómo un iceberg flota sobre un mar de crudo. **U**

Óscar Roldán-Alzate (Colombia)

Curador y politólogo. Director de Extensión Cultural de la Universidad de Antioquia.

Notas

¹ Tal cual han sido consignados en el trabajo del Grupo de Roma (1972) y recordados década tras década, sin mayor efectividad, por científicos convencidos de la debacle que se avecina.

² “Expedición extinción” es una serie de acuarelas realizadas entre los años 2008 y 2012. Cada una de las planchas, que recuerdan los dibujos de la Comisión Corográfica, fue realizada con clorofila extraída de las plantas referidas, razón por la cual se van desvaneciendo paulatinamente por efecto de la luz.



Hitchcock
Truffaut

el libro y la película

JUAN CARLOS GONZÁLEZ A.

Cumple cincuenta años de publicado uno de los libros de cine más importantes e influyentes, escrito por un joven realizador francés sobre un director inglés al que idolatraba, buscando que el mundo se contagiara de la pasión que sus películas le provocaban. Lo logró. Un documental del año pasado dio cuenta de esa historia. Acá están, con ustedes, libro y filme homónimos.

“**T**odo comenzó con una caída al agua”. Así empieza la introducción que François Truffaut escribió para su libro *El cine según Hitchcock* (*Le Cinema selon Hitchcock*), del que se celebran este año cinco décadas de su publicación. Y todo comenzó así porque dos noveles críticos de cine de la revista francesa *Cahiers du cinéma* que iban a entrevistar a Alfred Hitchcock se cayeron por error al estanque congelado en uno de los patios del estudio Saint-Maurice en Joinville, donde el director inglés estaba haciendo la postsincronización de su película *Para atrapar al ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955). ¿El nombre de los torpes reporteros que quedaron empapados e hipotérmicos? Claude Chabrol y François Truffaut. Así se conocieron.

Por eso fue que, cuando volvió a verlos un año después en una rueda de prensa, les dijo: “Señores, pienso en ustedes dos siempre que veo entrecuchar los cubitos de hielo en un vaso de whisky”. Era el inicio de una larga amistad. Sin embargo, Truffaut y sus compañeros de *Cahiers* llevaban ya un buen tiempo atentos a la obra de Hitchcock, una filmografía que les causaba peculiar fascinación. “No, este demonio de hombre no nos ha revelado aún todos sus secretos, pero cada nuevo filme nos permite comprender mejor una obra muy rica que es una de las más sutiles del cine contemporáneo”, escribe Truffaut en *Arts* en abril de 1955, reseñando *La ventana indiscreta*. Y ese mismo año, al referirse a *Para atrapar al ladrón*, expresa que “Hitchcock tiene en común con Renoir, Rossellini, Orson Welles y otros pocos grandes cineastas el hecho de que la sicología es la última de sus preocupaciones. Cuando el maestro del suspenso alcanza el realismo es en la fidelidad a la exactitud y a lo correcto de los efectos dentro de las escenas más improbables”. Además, en 1957 Eric Rohmer y Chabrol publicaron un libro —llamado simplemente *Hitchcock*— que analizaba las películas desde su época muda en Inglaterra hasta la más reciente, *El hombre equivocado* (*The Wrong Man*, 1956).

El propio Rohmer fue quien en octubre de 1954 afirmó en un monográfico de *Cahiers* que Hitchcock mantenía desde hacía treinta años “el mismo estilo básicamente hecho de desnudar ejemplarmente a los personajes y sumergirlos en el universo abstracto de sus pasiones” y que por

ende “estamos, por una vez, frente a lo que finalmente resulta más infrecuente en esta industria: un autor de películas”. Se unía Hitchcock a los otros directores que trabajaban en Hollywood —o en su periferia—, a quienes estos críticos de cine, y futuros cineastas, reverenciaban, como Howard Hawks, Douglas Sirk y Nicholas Ray. Influjo que se prolongaría cuando constituyeron la nueva ola del cine francés, hasta la inevitable ruptura con esos modelos paternos. Leamos, por ejemplo, lo que expresaba Godard en 1965, luego de terminar su cinta *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*): “En mis otros filmes, cuando yo tenía un problema, me preguntaba a mí mismo qué habría hecho Hitchcock en mi lugar. Mientras rodaba *Pierrot* tuve la impresión [de] que él no hubiera sabido qué responder distinto a ‘Revuélvelo tú mismo’”.

Pero volvamos al principio. En un viaje de Truffaut a Nueva York en abril de 1962, en el que partió con críticos de cine y programadores, se dio cuenta, para su sorpresa, de que Hitchcock era subvalorado ahí. En Estados Unidos se le consideraba poco más que un buen técnico que había descubierto la fórmula comercial perfecta para hacer dinero, pero no veían en él a un verdadero autor. Regresó a París con una idea fija en su cabeza: hacerle a Hitchcock una larga entrevista que le hiciera justicia. En junio de ese año le escribió: le recordó las bochornosas circunstancias en las que se conocieron, le expresó su admiración y le pidió acceder a ser sujeto de un extenso cuestionario, de varios días de duración, que abarcara todos sus filmes. El propósito sería, según reza la carta, “que si de la noche a la mañana el cine volviera a ser un arte silente, entonces muchos directores quedarían desempleados, pero entre los sobrevivientes estaría Alfred Hitchcock y todos se darían cuenta al fin [de] que él es el más grande director de cine en el mundo”.

La respuesta tardó poco en llegar. En un telegrama le agradeció sus conmovedoras palabras y le propuso reunirse con él al terminar el rodaje de *Los pájaros*, probablemente a finales de agosto. Con ese sí entre las manos, Truffaut le informó a su amiga, colaboradora y traductora Helen Scott, de la French Film Office en Nueva York, para que le ayudara a hacer los arreglos logísticos necesarios. Truffaut se recluyó a estudiar la obra de Hitchcock, y a mediados de julio fue a Bruselas,

donde, en la Cinemateca Real de Bélgica, logró ver durante tres días toda su filmografía inglesa, incluyendo las películas mudas. El cuestionario que escribió sobre cada filme fue meticulosamente preparado.

Truffaut llegó a Los Ángeles el 13 de agosto de 1962, el día del cumpleaños número 63 de Alfred Hitchcock. Al otro día, en el bungalow 142 de los estudios Universal, se reunieron Hitchcock, Truffaut y Helen Scott para lo que serían seis (otras fuentes afirman que ocho) jornadas continuas de entrevistas, grabadas por entero en cinta magnetofónica, superando las cuarenta horas de conversación. El fotógrafo Philippe Halsman haría un registro gráfico —ya icónico— de este encuentro.

“Señor Hitchcock, usted nació en Londres el 13 de agosto de 1899. De su infancia solo conozco una anécdota, la de la comisaría. ¿Es una anécdota real?”. Esta es la primera pregunta que Truffaut le hace. A partir de ahí, nos iremos metiendo en sus recuerdos de infancia y juventud, sabremos cómo se vinculó a la industria del cine y nos iremos de su mano a recordar una a una sus películas. Hitchcock se muestra muy modesto y bastante crítico a la hora de ponderar su propia obra. Al referirse a *Downhill* (1927), por ejemplo, dice que “el diálogo era a menudo malo. En el mismo orden de ideas que el techo transparente, inventé una cosa bastante ingenua que ahora ya no haría. Cuando el chico es puesto a la puerta de su casa por su padre y empieza así su viaje a través de la degradación, ¡lo coloqué en una escalera mecánica que baja!”. Lo anecdótico del texto permite que, así no se hayan visto las películas, se comprenda y se disfrute su lectura, sobre todo porque desde muy temprano nos damos cuenta de que esta no es una conversación solo sobre *su* cine sino sobre *el* cine.

Partiendo de su obra, Hitchcock nos va explicando su idea de lo que este arte debería ser y debería ser capaz de expresar, así como los retos y dificultades que afronta. Veamos: “No basta tener un montón de ideas para hacer una buena película si no se presentan con el suficiente cuidado y con una conciencia total de la forma. Se trata de un problema grave en América: ¿Cómo encontrar un guionista, un escritor responsable, capaz de organizar y de preservar la fantasía de una historia?”.

Tras la muerte del director inglés en 1980, Truffaut actualizó el libro con un nuevo prefacio y un capítulo final. [...] Concluye afirmando que “Hitchcock [...] no se conformó con practicar un arte, sino que se empeñó en profundizarlo, escapar de sus leyes, más estrictas que las que rigen las novelas. Hitchcock no solo intensificó la vida, sino también el cine”.



En otro aparte afirma: “Seamos lógicos, si lo analizamos todo en términos de plausibilidad o credibilidad, no hay guion de ficción que resista la prueba y acabas haciendo un documental”. Según él, hay que elegir “la dimensión de las imágenes en función de los fines dramáticos y de la emoción, y no solo del deseo de mostrar el decorado”. Y respecto a lo que debe o no ser explícito, anotaba que “el sexo no debe ostentarse. Una muchacha inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de montar en un taxi con usted y, ante su sorpresa, desabrocharle la bragueta”. Sus declaraciones se convierten de ese modo en un auténtico manual —desde la experiencia— para hacer una película (y sobrevivir a su realización).

De nuevo en Francia, Truffaut dedicó el resto del año, con ayuda de un equipo de secretarías, a

la transcripción de las grabaciones, tanto en inglés como en francés, tarea que no resultó nada sencilla. En 1964 consideró que ya tenía un manuscrito definitivo y se puso a la tarea de conseguir, gracias a los estudios y a diversos archivos filmicos, un abundante y rico material fotográfico que acompañara al texto, en forma de fotos fijas de secuencias completas de los filmes. Recopiló más de 300 fotografías. Su "Hitchbook", sin embargo, demoraría en ser publicado. Su propio trabajo como director retardó las cosas, y además quería no solo tener la aprobación de todo el texto por parte de Hitchcock, sino además tenerlo actualizado para incluir a *Marnie* y a *Cortina rasgada*. A finales de julio de 1966, Helen Scott y los dos realizadores se reunieron en Londres para hablar de esos dos filmes y dejar el libro al día. El editor Robert Laffont publicó *Le Cinema selon Hitchcock* en octubre de 1966, en una edición de 260 páginas ilustrada con más de 350 fotos. Un año después, Simon and Schuster publicó la versión en inglés llamada *Hitchcock by François Truffaut*. Mientras en Francia vendió 5.000 ejemplares, en Estados Unidos vendió 15.000 copias, y 21.000 en la edición rústica.

Tras la muerte del director inglés en 1980, Truffaut actualizó el libro con un nuevo prefacio y un capítulo final que hablaba de sus últimos filmes y del ocaso de su carrera. Concluye afirmando que "Hitchcock formaba parte de otra familia, la de los Chaplin, Stroheim, Lubitsch. Como ellos, no se conformó con practicar un arte, sino que se empeñó en profundizarlo, escapar de sus leyes, más estrictas que las que rigen las novelas. Hitchcock no solo intensificó la vida, sino también el cine". Ediciones Ramsay publicó en Francia esta nueva edición en 1983, con el nombre *Hitchcock/Truffaut*, y al año siguiente apareció con este mismo título en Estados Unidos. En nuestro medio, Alianza editorial distribuye la edición rústica como *El cine según Hitchcock*, mientras Akal publica la versión en tapa dura y con todas las fotografías, como *Hitchcock/Truffaut edición definitiva*.

Toda esta historia es la base de un documental realizado por Kent Jones, director de programación del Festival de Cine de Nueva York, con guion coescrito entre él y Serge Toubiana, exdirector general de la Cinemateca Francesa, y

estrenado comercialmente en diciembre de 2015. El documental, obviamente llamado *Hitchcock/Truffaut*, nos cuenta sobre la gestación del libro, dando voz además a realizadores contemporáneos que expresan ante la cámara lo que leer ese libro y ver la obra de Hitchcock ha representado para ellos. Ahí están los testimonios de Martin Scorsese, David Fincher, Paul Schrader, Richard Linklater, Wes Anderson, Peter Bogdanovich, Olivier Assayas y Arnaud Desplechin, entre otros.

En entrevista con la *Montreal Gazette*, publicada el pasado 17 de diciembre, Kent Jones declara:

Yo quería hacer una película justamente acerca de hacer cine. Yo no quería expertos, historiadores o críticos. Yo no quería cineastas que aparecieran diciendo "Hitchcock es grandioso. Recuerdo la primera vez que vi *North by Northwest*". Yo no estaba interesado para nada en eso. Lo que yo deseaba era continuar el diálogo entre los dos directores añadiéndole diez directores más, gente que pudiera pensar mientras hablaba, y hablar extemporáneamente, que compartieran su arte y discutieran los temas del libro, discutiendo a Hitchcock y trayéndolo al presente.

Estos directores aportan su vivencia de la obra de Hitchcock, reflexionando sobre las intenciones del hombre que se escondía detrás del cineasta y cómo sus creencias, pensamientos y obsesiones terminaban tarde o temprano reflejadas en la pantalla.

Para el cultor de la obra de Hitchcock, el documental no ofrece muchas perspectivas novedosas, pues está más orientado al público que no conoce a fondo su cine o que no lo ha descubierto aún. Sus intenciones de divulgación son indudables, haciéndolo de fácil acceso y comprensión. Hay una enorme pasión por parte de Jones hacia el cine de Hitchcock y eso se nota en la selección de los fragmentos del libro y de la filmografía escogidos para ilustrar la narración. En eso el documental puede verse como un delicioso "anexo" del libro, pues Jones recupera parte del audio de la entrevista y lo hace acompañar de las imágenes de los filmes. El efecto final es que tenemos a Hitchcock hablando de su cine, mientras simultáneamente vemos lo que nos

está contando. Esto es particularmente logrado en el segmento dedicado a *Vértigo*. Una lección de cine que viene a nosotros desde el pasado, *de entre los muertos* —para decirlo en términos hitchcockianos—.

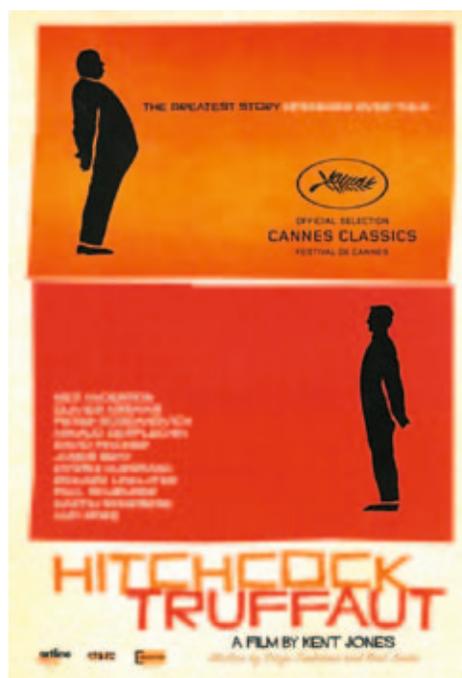
Hitchcock/Truffaut deja de lado el libro por muchos momentos para enfocarse en Hitchcock y solo lateralmente en Truffaut, que obra básicamente como entrevistador (incluso hay instantes en los que oímos que Hitchcock va a responder, ante algunas preguntas comprometedoras, con la grabadora apagada). Este tras bambalinas del libro y de la entrevista es más que una curiosidad cinéfila. Es un acto de recuperación de una pieza de la historia del cine, es una celebración de la imagen hecha palabras, es una bella confesión de las dudas que a veces asaltan a un autor maduro, y es una constatación de que lo que se propuso Truffaut era y fue posible hacerlo realidad: Hitchcock es hoy una figura fundamental del cine no solo gracias a sus propios méritos, sino también a la difusión y reposicionamiento que su obra tuvo con la publicación de *El cine según Hitchcock*.

Al final del documental hay unas palabras de Truffaut dirigidas a su entrevistado, que le sirven a Jones de epílogo:

En la mayoría de sus filmes usted ha mostrado personajes divididos por un secreto que rehúsan revelarse. La atmósfera se vuelve más y más opresiva hasta que finalmente deciden sincerarse y liberarse así. ¿Esto le parece cierto? Al final usted está en la mayoría de los casos interesado, dentro del marco de una historia criminal, en filmar dilemas morales. Esa es mi conclusión.

Tales dilemas morales se transformaron en largometrajes enormemente elaborados, capaces de disimular su complejidad detrás de su brillante empaque comercial, que incluía a algunas de las estrellas más glamorosas y talentosas del cine de Hollywood. Viendo debajo de lo evidente, los críticos de cine de *Cahiers du cinéma* entendieron que se encontraban ante un autor trabajando “encubierto” y no tuvieron otro remedio que exponer sus virtudes y descubrirlo ante el mundo.

Truffaut fue entonces el abanderado de esa causa que tiene también un componente personal, un ajuste de cuentas con la vida:



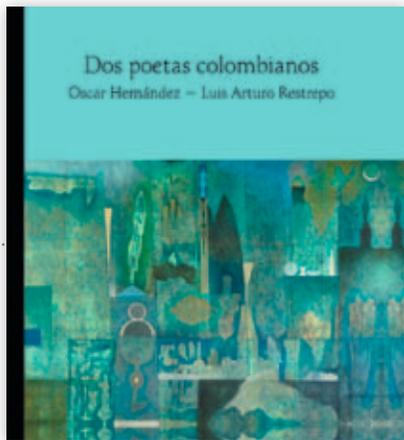
Creo que todos los cineastas interesantes —aquellos a los que llamábamos en *Cahiers du cinéma*, en 1955, *autores* antes de que la expresión fuese devaluada— se esconden tras diferentes personajes de sus películas. Alfred Hitchcock realizaba un verdadero esfuerzo llevando al público a identificarse con el joven protagonista y seductor, mientras que él, Hitchcock, se identificaba casi siempre con el secundario, con el hombre equivocado, desilusionado, asesino o monstruo, el hombre rechazado por los otros, aquel que no tiene derecho a amar, aquel que mira sin participar.

Algo tenía que devolverle, en vida, la autostima a este hombre tímido que encontró refugio en el cine. Y fue un libro el que lo logró, tal como el documental de Ken Jones acabó de recordárnoslo. ■

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).

Dos palabras como dos mundos



Dos poetas colombianos
Óscar Hernández y Luis Arturo Restrepo
Sílabas
Medellín, 2012
114 p.

Producto de una convocatoria del Ministerio de Cultura y del Plan Nacional de Lectura a las editoriales independientes del país en 2012, la editorial Sílabas de Medellín, que ganó una de dichas convocatorias, publicó el libro *Dos poetas colombianos*, conformado por dos poemarios: uno de Óscar Hernández y otro de Luis Arturo Restrepo. Bello libro de formato cuadrado, pastas duras, cosido al hilo y con hermosos óleos de Oreste Donadio en carátula e interiores.

En *Dos poetas colombianos* hay, ante todo, dos mundos poéticos, dos maneras de concebir el lenguaje y dos maneras de tratar con las palabras. Estas, que en apariencia son las mismas para todos, en el arte literario constituyen una seña personal o, lo que es lo mismo, una manera de marcar el camino por donde transita la creación. Nombrar el mundo, cuando es el arte quien lo hace, requiere la comprensión de la lengua, pero, además, requiere una forma determinada de hacer útil esa lengua, de hacerla maleable, de descubrirle músicas y de desentrañarle nuevos significados. Eso es la poesía.

Experto en muros blancos, de Óscar Hernández (Medellín, 1925), y *Réquiem por Tarkovski*, de Luis

Arturo Restrepo (Medellín, 1983), los dos títulos que componen este libro, evidencian diferencias ostensibles en el tratamiento del lenguaje, apenas naturales, diría yo, dada la distancia generacional entre los dos autores. Dadas también, sin duda, sus previsibles influencias y la estética que trae cada tiempo. En los dos libros, no obstante, hay la coincidencia de una lucha denodada en el lenguaje, es decir, hay una clara conciencia sobre ese elemento que constituye el sentido, aunque cada uno, por su lado, lo entiende y lo labra a su manera.

La poesía de Óscar Hernández es risueña (sus títulos juegan, su palabra juega) y se ocupa de los días, de lo que están hechas las angustias y los pequeños triunfos de las gentes de rostros conocidos (la dedicatoria del libro que aquí comento reza: *A ese innumerable personaje que se llama La Gente*), aquellos que viven en la piel que llevamos todos; o aluden sus poemas a personajes de rostro difuso que se enseñorean por la parte más oscura de la vida, pero a los que Hernández tampoco les niega una sonrisa, una ironía: más eficaces, claro, que una diatriba o que un sartal de gruesas palabras: “Bienvenida democracia / Y gracias por orquestar el baile de los compadres / La acompasada danza de los paters / De aquellos fundadores de la rapiña nostra / Bendita sea tu mentira centenaria / Y tu sonrisa gratuita para los desamparados / Buenos días señora democracia / Siga y se sienta en la pobreza redonda / [...] / ” (De “Te saludo”, p. 25). Su poesía es risueña, digo, como no podría ser de otra manera, viniendo él, como cree uno que viene, de Vallejo, el peruano triste que sabía reír ironizando, encontrando vida y gracia en una cuchara muerta, en un cadáver que ¡ay!, siguió muriendo, en un domingo que fue en las claras orejas de su burro. En los dos poetas, el de allá y el de aquí, como en Pessoa (según lo dice en un poema), parte de sus influencias hay que buscarlas en el hombre de la esquina que vende frutas, en la muchacha que barre su acera en la mañana, en las cosas simples que pasan a diario por los ojos.

Óscar Hernández no se lamenta de las desgracias del mundo, sino que, más bien, ríe con malicia, con el gesto amable que se hace reconocible a lo largo de su poesía, la de ahora y la de antes, cuando instauró en Colombia el bello libro *Las contadas palabras*, ese pequeño clásico de las letras de Antioquia. Su imaginación no se eleva muy por encima del suelo sino que apenas lo roza; vuela sí, pero sin perder de vista la tierra firme, y vuelve a sonreír: “Han madrugado los vecinos / Y tocan la puerta / Sé que me llaman / Pero

olvidaron sus nudillos / Y tocan con los ojos / [...] / Los vecinos se han ido con sus ojos / Y han dejado los míos con todos los relojes / A la espera siempre es a la espera / Siempre es decir nunca / El siempre nunca que sucede siempre / Que los vecinos también beben / su vaso de tristeza / Mientras yo descompongo mis relojes / En hora soledad minuto ciego / [...] / " (De "Han llegado los relojes", pp. 23-24).

Cuando se duele, lo hace también sin grandes voces, en el tono menor que acostumbra y que lo ha hecho dueño de una poesía de entre casa, como dicha al oído, dueña también del gusto por las palabras, una a una, con la paciencia que no sabe de brillos inútiles ni de desperdicios. Si se duele, digo, no olvida el tono en voz baja, admitiéndole a la vida sus malas pasadas, admitiéndole incluso hasta la muerte, huyendo del rostro inerte del cadáver y canjeándole sonrisas por llantos: "Es cierto un cadáver no puede sonreír / Pero tampoco puede reírse de su padre / Sus manos están solemnemente quietas / Y así evita golpear el rostro de la madre / No hablan los cadáveres y estarán en paz sin maldecir / [...] / Fue cuando olvidó que era necesario respirar / Y colgó su espíritu del techo / donde se vistió de color blanco / Y así cubierto de otra nueva cal / Sintió apaciblemente que llegaba la vida / En un soplo invertido" (De "Este es así", p. 54).

Es seguro que *Experto en muros blancos* no es el último libro que veremos de Óscar Hernández (libros de poemas, cuentos y novelas, además de columnas periódicas durante largos años conforman su hacer literario). Ante todo, porque la creación en él nunca ha sido un fingimiento o el impulso en un tiempo determinado, sino la manera elemental de sentir el mundo en su respiración. Hasta en muchos de sus textos en prosa, en aquellas pequeñas piezas en las cuales ha puesto algún mojón de su tacto amoroso, de su ironía y de su ojo avizor, asoma su poesía como una inquilina irrenunciable y porfiada de todas sus cosas.

No puede decirse que *Experto en muros blancos* sea un libro de la madurez (cronológica) del poeta Óscar Hernández. Uno de los aspectos más bellos de un libro como este es que en él sigue rondando un niño, como desde el primero de sus textos. Nunca ha renunciado a la sonrisa que marca, entre otras cosas, su inocencia respecto al éxito, al poder o a la despreciable fama; mas no así a la malicia y la ironía que en tantas ocasiones constituyen el centro de su creación.

El primero de los poemas de este libro, titulado "En todas partes anda ella", dice: "Anda la poesía por las

pagodas de las catedrales / Las mezquitas las sinagogas y los cementerios / Por todas partes escandaliza y hace silencios / Largos silencios que despiertan con palabras nuevas / [...]"; y en uno de los poemas de su segundo libro, *Las contadas palabras* (1958) —justo en el poema que da el título al libro—, termina: "Desde la humilde esquina de mi casa / mi mano grande dice adiós / y se mueve en el aire para todos. / Decid conmigo, amigos: / hombre, caballo, alambre, arroz". Podría tratarse de dos apartes de un mismo poema. Todos los poemas de Óscar Hernández podrían tratarse de un solo poema.

La de Luis Arturo Restrepo, en cambio, es una poesía hecha de silencio. En *Réquiem por Tarkovski*, el segundo título de este libro, el poema yace sobre sí mismo y, solo en apariencia, se retrotrae y enmudece. Su lectura, es evidente, le concede una mayor importancia a lo que no se dice, aquello que subyace y que late al mismo tiempo. Como una esperanza, a veces como una triunfante epifanía. Le escamotea al lector la directa relación del significado con la palabra. Entonces el sentido da una vuelta por la razón y regresa con el trofeo de una imagen que compendia el pequeño universo del texto. Pero le pide la paciencia del silencio, la —escasa— virtud de la espera.

En la poesía de autores como Luis Arturo Restrepo (autor de dos libros más de poemas: *Vigía del hastío* y *Apuesta de ceniza*) es verdad que la lectura es un acto en el cual se ponen en juego no solo la atención y la disponibilidad del lector, sino también, y sobre todo, su aprehensión de aquella relación de la palabra y su significado, signada por un silencio en el cual se encuentra el preciado regalo de una imagen. "El poema no dice lo que es sino lo que podría ser", afirma Octavio Paz, y con ello nos revela una clave que asumimos para esta poesía: la lengua del poema es múltiple y no siempre nos da una respuesta del mundo que nos concierne. Es evidente que en estos poemas hay una pregunta permanente por la inexistente claridad, por un suspenso que nos hace extraños, pero que, al tiempo, nos justifica y nos da un lugar; hay en estos poemas un combate donde se ponen en juego las certezas, y el lenguaje no está para afirmaciones ni para loas a la vida: "La muerte es la única respuesta que llega tarde; no olvides de ella más que las palabras que nos fueron dichas justo al momento de nacer". Poesía que canta el desvanecimiento y el hastío, pero lo hace, precisamente, en el triunfo del canto, es decir, en la claridad de la lengua en que se adentra.

La libertad que significa asumir la escritura de esta manera supone el compromiso absoluto de la precisión

y de la sabiduría de un verso o de unas líneas que no se someten al torrente de la lengua, a la luminosidad del decir. Y esa libertad no teme pagar caro la osadía que es su silencio. De dicho silencio, de pronto, despunta una luz, el fulgor de la imagen que nutre: “El agua lava en los saucos el peso del tiempo”, “El relámpago se revela como herida impuesta sobre el agua”, “Nuestra mirada es un solo trazo que nunca más borrará la noche”. Consigno estos “relámpagos sobre el agua” como una evidencia locuaz de una poética que busca en la elipsis su mejor sentido.

Más que poemas en un sentido estricto, ajustado al canon de una —cualquiera— tradición, estas líneas de *Réquiem por Tarkovski* son esquivarlas, sin duda punzantes, que buscan nuestros ojos, pero no para herirlos, sino para despertarlos. Son fragmentos de palabras concentradas que buscan la imagen más que la descripción y el color. Prosa sustantiva, a pesar de que lo que busca con desnudo es la poesía misma, la abstracción de un silencio al que no le importa la soledad más que para hacerla de su lado, compañía irrenunciable, absoluta condición.

Y no pocas veces esta poesía es un decir en un silencio herido, en un cielo inconcluso, en una línea que mira hacia el abismo. Por ello, también no pocas veces, el poema no está en las palabras que leemos sino en la herida, en la indeterminación, en el abismo. La bella imagen que nos queda en cada texto suyo justifica con creces aquel retraimiento y aquella mudez que dije al principio. Como lo dice también el autor en un poema de otro libro: “Insistimos ante la luz / queremos que nuestras sombras / recuerden algo de nosotros”. Ese, me parece, es precisamente el homenaje que el poeta rinde a Tarkovski con el título del libro. El cineasta, el claroscuro de sus silencios y de sus silenciosas imágenes, rondan por estas páginas. ■

Luis Germán Sierra J. (Colombia)

Aprendiz de cronista



Aprendiz de cronista. Periodismo narrativo universitario en Colombia 1999-2013

Carlos Mario Correa Soto

Fondo Editorial Universidad EAFIT

Medellín, 2014

481 p.

Cada día parece otorgársele mayor importancia a la crónica y a los cronistas, con la publicación de libros, su mención en medios de comunicación masiva y su premiación en certámenes que remuneran la escritura. Revistas físicas como *El Malpensante*, *Arcadia*, *Esquire*, y electrónicas como *Las2orillas*, *Vice* y *Bacánika*, son ejemplos destacables en Colombia. Más aún, no es baladí mencionar que el reciente Premio Nobel de Literatura 2015 le fuera otorgado a la escritora y periodista bielorrusa Svetlana Alexievich.

En su prolongada carrera como periodista, Carlos Mario Correa ha publicado crónicas en revistas nacionales e internacionales, pero también ha escrito sobre su teorización y práctica. En su ejercicio de la crónica, *Las llaves del periódico* (2008), logró un reconocimiento importante, resaltado por el escritor Héctor Abad Faciolince (2011), quien planteó:

Hay un libro fundamental para entender la historia del periodismo colombiano. Su título es *Las llaves del periódico*, y su autor Carlos Mario Correa. [...] En él este antiguo periodista de *El Espectador* cuenta lo que tuvo que hacer, como reportero raso, para que no lo mataran y para poder seguir dando las noticias de Medellín. Pablo Escobar y la mafia antioqueña habían prohibido que *El Espectador*

circulara y se vendiera; el mismo capo había hecho cerrar con amenazas la sede de Medellín, había matado a empleados y periodistas del diario, había dinamitado la sede de Bogotá y asesinado a don Guillermo Cano, su director. Y sin embargo el periódico seguía circulando gracias al valor de unos pocos periodistas, como Correa, que trabajaban desde la clandestinidad, en sedes sin nombre que había que ir variando de cuando en cuando.

En *Préstame tus ojos* (2004), el lector puede conocer al cronista Carlos Mario Correa, y los textos allí reunidos, escritos entre 1995 y 2001, son reportajes que continúan vigentes. Entre otros, las inmersiones realizadas entre los jóvenes que entrenan pitbulls como gladiadores, las personas que buscan en los pescados y plátanos el número del chance ganador, o la historia del hombre que despertó mientras le practicaban la necropsia, evidencian la versatilidad expresiva e investigativa del cronista Correa.

Teorizando sobre la crónica, en el libro *La crónica reina sin corona. Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas* (2011), Correa realizó una completa reconstrucción sobre la crónica, la cual puede ser histórica, literaria o periodística, presentando tres estudios de caso respectivos sobre Juan Rodríguez Freyle, Gabriel García Márquez y Tomás Carrasquilla. Para explicar el género de no ficción del cual se han realizado redefiniciones excesivas, en dicho libro Correa puntualizó que la crónica es

muy difícil de acondicionar al corsé de la especificidad formal, puesto que su mestizaje de elementos expositivos y valorativos con material narrativo le dan un carácter de complejidad que elude su propia definición y la proyecta a un limbo hermenéutico; es decir, a una zona franca, a una tierra sin propietarios ni alambradas en la que reta a la incursión de todos los cruzados de los oficios de la escritura (Correa, 2012: 51-52).

En efecto, una definición concluyente de la crónica sería siempre escurridiza, pues su escritura está abocada a coquetear con otras disciplinas, de acuerdo con los requerimientos que solicita. Así, un cronista suele acudir a la literatura y la poesía para pulir su expresión, pero también a elementos de disciplinas de las ciencias sociales o exactas que le sean necesarias para las presentaciones técnicas.

El más reciente libro del profesor Correa, *Aprendiz de cronista. Periodismo narrativo universitario en Colombia 1999-2013*, tiene una historia singular de investigación. De la elección inicial de 700 crónicas en 35 periódicos y revistas, realizó luego una preselección

de 300, y finalmente las compiladas en el libro correspondieron a 66 crónicas escritas por estudiantes de comunicación social y periodismo publicadas en 20 periódicos estudiantiles.

En dicha selección, el investigador afirma en el estudio preliminar que encontró trabajos “frescos, dinámicos, de calidad literaria, con investigación y denuncias contundentes, casi siempre en un tono de voz más alto que el común de los medios tradicionales y con la vehemencia que es propia de las ganas y el entusiasmo de los jóvenes periodistas en formación” (80). Pues en los periódicos estudiantiles, los aprendices de cronista suelen emprender indagaciones de largo aliento, intentando, y muchas veces creando, nuevas formas de narración. Las crónicas allí reunidas son disímiles, de interés para un público amplio y heterogéneo. Y aunque la violencia se instala como un componente transversal, dado el entorno de conflicto social y político existente en Colombia, sucesos, acontecimientos y experiencias de la vida cotidiana también hacen parte del material al que recurrieron los cronistas en ciernes.

Sobre lo primero, a saber, las temáticas de conflicto, muertes y atrocidades, el libro contiene reportajes diversos: entre otros, el asesinato de un seminarista en la comuna 13 durante la Operación Orión, ocurrida en Medellín en 2002; una revisión juiciosa del día del magnicidio de Jaime Garzón y de los virajes del proceso, diez años después del asesinato; los capos narco-paramilitares Doble Cero y Cadena aparecen mencionados entre líneas, en crónicas en las que los protagonistas asesinados fueron excluidos de los diarios oficiales; y un cronista recorre San Vicente del Caguán quince años después de haber sido “zona de distensión”, para descubrir que en el cementerio “no cabe una tumba más” (426).

En cambio, las crónicas sobre lo maravilloso cotidiano se introducen por parajes disímiles: una barbería en Bogotá que ha sobrevivido “hasta a los hippies”, el show de un paisa que se presenta como *Spiderman*, un árbol de caucho que cayó durante un vendaval, un cronista que una noche se travistió, otro que descubrió cómo algunos niños juegan fuera de sus casas de *cambuche*, a coger las nubes con las manos, y otro que reporta veinticuatro horas desde el centro de Pereira. Historias invisibles que arrugan el pecho, como la del trasplante de corazón en una niña de seis años, un escolta que es poeta, un carnicero invidente, y reportajes a artistas como la familia Caballero, el grupo Son Batá, Lucho Herrera y Lorenzo Morales.

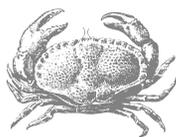
En síntesis, *Aprendiz de cronista* contiene historias que perdurarán, pues se van convirtiendo en lo que es también el cometido de la crónica: apresar en el tiempo lo que este arrastra en su transcurrir. Historias de ciudad y de campo, de alegrías y tristezas, de lo conocido y lo desconocido, exiliadas de los medios de comunicación tradicionales. Tener este libro en el anaquele de la biblioteca del hogar es proveerse de un arsenal de historias para ser leídas y comentadas entre colombianos, esa comunidad que se teje por el entrecruzamiento de las experiencias compartidas. No basta con vivir, leer expande la vida que la cotidianidad estrecha.

Bienvenido este libro del investigador, profesor y cronista Carlos Mario Correa. Un libro que no tiene semejante en Colombia, y que amerita otro tomo en el que continuemos leyendo otras crónicas, seleccionadas por él, en la prensa estudiantil periodística. Una tarea que Correa realizó en la estela del reconocido editor estadounidense Joseph Pulitzer, para quien los periódicos universitarios les permitirían a los estudiantes reportar, criticar, editar, corregir y diagramar, antes de trabajar como periodistas profesionales. **U**

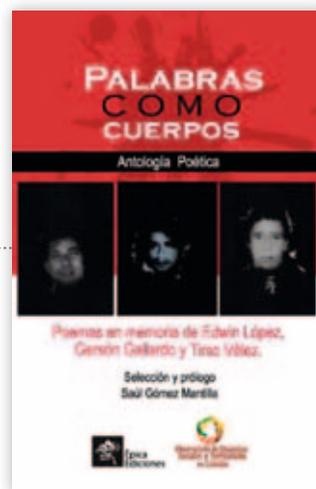
Mateo Navia Hoyos (Colombia)

Referencias

- Abad Faciolince, Héctor (2011). "Lo que es con ella es conmigo". *El Espectador*, 10 de julio de 2011.
- Correa, Carlos Mario (2011). *La crónica reina sin corona*. *Periodismo y literatura: fecundaciones mutuas*. Medellín: Editorial Eafit.



Poesía joven y muerte en Colombia



Palabras como cuerpos. Antología poética
 Poemas en memoria de Edwin López, Gerson Gallardo y Tirso Vélez
 Selección y prólogo: Saúl Gómez Mantilla
 Épica Editorial y Observatorio de Dinámicas Sociales y Territoriales en Colombia
 Bogotá, 2013
 137 p.

Basta analizar cualquier época de la vida política y social de Colombia para hallarnos siempre frente a un acontecimiento en el que la violencia es el actor principal; de allí que aseverar que la poesía, hoy más que nunca, debe convertirse en un mecanismo de construcción de memoria es una idea anacrónica, pero es una tarea imprescindible cuando nadie la ha llevado a término en el país.

La función de la poesía, si es que tiene alguna, es la de ofrecer belleza, pero también es la de ser testigo de una época. La poesía ha sido fiel a los acontecimientos más importantes de la humanidad. *La Iliada*, escrita en hexámetros dactílicos, es el primer ejemplo que se le cruza al lector, y el más significativo por dar nacimiento a la literatura occidental. Hay divergencias entre los expertos: no se sabe a ciencia cierta si los hechos históricos que narran la cólera de Aquiles frente a los muros de Troya son fabulados o reales. Sin embargo, ¿por qué veintiocho siglos después, y al comprobar que el ser

humano no ha evolucionado en sus formas políticas y sociales de relacionarse, deberíamos hacer caso omiso de lo que la poesía puede hacer por una sociedad?

Palabras como cuerpos, antología poética elaborada por Saúl Gómez Mantilla (Cúcuta, 1978), recuerda a tres poetas asesinados bajo la mano oscura del terrorismo de Estado y el paramilitarismo, y es un aporte a la construcción de Justicia, Verdad y Memoria, que son los únicos caminos válidos para llegar a la reconciliación.

La mitad de Colombia está militarizada y, con ironía, se asegura que la otra mitad del país trabaja en organizaciones de derechos humanos. Mientras unos asesinan y ocultan, otros desentierran y denuncian. Es el caso del Observatorio de Dinámicas Sociales y Territoriales en Colombia, uno de los editores y promotores espirituales de *Palabras como cuerpos*, centro de estudio e investigación conformado con el interés de analizar las particularidades concernientes al conflicto social y armado, su solución y un eventual escenario de posconflicto. Dicha institución, que deja de lado la investigación estadística para darle más presencia a la poesía, en la presentación preliminar contextualiza al lector en el marco del conflicto que tiene que ver con el accionar paramilitar (con la complicidad, en muchos casos, de las fuerzas militares del Estado) en las ciudades del departamento de Norte de Santander en las dos primeras décadas de este siglo. Se centra en el antes y después de la desmovilización de más de 30.944 miembros paramilitares en todo el país (Presidencia de la República, s.f.), durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, con la Ley de Justicia y Paz o Ley 975 (2005). Según la Fundación Progresar, 1.425 de los desmovilizados paramilitares pertenecían al Bloque Catatumbo, que operaba en el departamento de Norte de Santander (Cañizales, 2010: 15).

Los paramilitares se consolidaron como una agrupación armada e ilegal a finales de la década de los noventa, durante el gobierno de César Gaviria Trujillo. Se denominaron Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y su objetivo principal consistió en combatir a las guerrillas comunistas, y en el camino, a políticos de izquierda, a organizaciones sindicales, a defensores de derechos humanos, a líderes estudiantiles con pensamiento crítico, y a comunidades indígenas y campesinas de las que se pudiera “suponer” que eran auxiliares de la guerrilla. Las autodefensas fueron subsidiadas en un principio por terratenientes, ganaderos, comerciantes, multinacionales y políticos cansados de ser extorsionados y secuestrados por la guerrilla, alegando el

“abandono del Estado”. Pero al igual que algunos grupos civiles y guerrilleros, las autodefensas vieron en el negocio del narcotráfico la forma más rentable de financiarse.

En las últimas tres décadas, dos modalidades de crimen se convirtieron en emblemáticas para la guerrilla y los paramilitares. En el caso de los primeros están los secuestros, y para los segundos las masacres, sin descartar que uno y otro hicieran uso de secuestros y masacres indistintamente. Las cifras del informe *¡Basta Ya!* indican que de 1980 a 2012 las guerrillas secuestraron a 24.482 personas (de un total de 27.023), mientras los paramilitares masacraron a 7.160 (de 11.751) (Sánchez, 2013: 48). Estos fueron también los delitos de mayor impacto. Según la Fundación Progresar, entre 2000 y 2009 hubo 947 desapariciones forzadas solo en el departamento de Norte de Santander, una de las regiones más golpeadas por la violencia en el país (Cañizales, 2010: 47).

En este punto ciego, se enfrentaron los cuatro ejércitos de los que habla la novela *Los ejércitos* (Barcelona, 2007) de Evelio Rosero (fuerzas militares, guerrilla, paramilitares y narcotraficantes), para realizar la única reforma agraria que se ha hecho en Colombia, como ironizó el humorista Jaime Garzón: aquella de pelearse una porción de tierra, desplazar a los campesinos y destinarla a los cultivos ilícitos.

El nudo de violencia acaecido en el campo se extendió hasta las ciudades. *Palabras como cuerpos* le recuerda a Colombia que el 3 y el 13 de abril de 2003, integrantes del Bloque Catatumbo de la Autodefensas Unidas de Colombia, con el apoyo de las fuerzas militares y la policía nacional, desaparecieron y asesinaron a los activistas estudiantiles de la Universidad Francisco de Paula Santander (UFPS) Gerson Gallardo Niño y Edwin Ariel López Granados, y desplazaron forzosamente a otros integrantes de la comunidad académica.

El alma del libro *Palabras como cuerpos* radica en el invaluable trabajo de rescate y compilación de los poemas que escribieron los tres poetas recordados y que dan, lamentablemente, motivo al libro. Edwin Ariel López Granados nació en el corregimiento de El Carmen de Nazareth, Salazar de las Palmas, Norte de Santander, en 1976. Era técnico en electromecánica de la Universidad Francisco de Paula Santander y cursaba primeros semestres de filosofía en la Universidad de Pamplona. Sus intereses artísticos pasaban por la danza, el teatro y el cine, donde siempre se destacó por su compromiso con la comunidad. De sus contadas

incursiones en eventos literarios, se destaca su participación en el V Espergesia, encuentro de poesía joven, en Bogotá (2001). De su escasa obra poética podemos garantizar que tenía un futuro prometedor. Sus versos están cargados de un tinte existencial, y su estilo, breve y contenido, da cuenta de mucha lucidez e intensidad:

No sé
cuándo empecé mi cuenta regresiva
pero
estos últimos años
han sido toda una vida

presiento que aún no he salido
del vientre de mi madre.
(123)

En la madrugada del domingo 13 de abril de 2003 fue sacado de su residencia por hombres armados. Su cuerpo sin vida y con muestras de tortura se encontró dos meses después de su secuestro, el 5 de junio, en el kilómetro 18 de la vía que del municipio de Tibú conduce al corregimiento de La Gabarra. El poeta Saúl Gómez Mantilla escribió años después el siguiente poema:

De Edwin López queda su cuerpo
tendido al sol
como en un sueño.
(43)

Gerson Gallardo Niño nació en 1976. Era estudiante de Licenciatura en Biología y Química en la Universidad Francisco de Paula Santander. Fue representante al comité curricular de su licenciatura y candidato a representante de la Facultad de Educación, Artes y Humanidades. Era conocido por su dedicación al arte, el teatro y la narración oral. De sus poemas irreverentes, coloquiales y con aire juvenil de desconcierto y a la vez de esperanza, se destaca el siguiente por el mensaje cifrado e irónico que posee en su nuevo contexto:

Hay muchas cosas que quisiera hacer antes de morir
cosas buenas y cosas malas también
hasta ahora he hecho pocas cosas
que no son ni buenas ni malas
sino estúpidas
que no alcanzan para llenar el vacío
(130)

El jueves 3 de abril de 2003, Gerson Gallardo Niño fue víctima de desaparición forzada. Luego de cumplir con sus compromisos académicos, el estudiante fue abordado por dos hombres, que se identificaron como miembros de las AUC, a la salida de la sede central de

la UFPS. Su cuerpo sin vida y con muestras de tortura también fue encontrado el 5 de junio, en el kilómetro 18 de la vía que del municipio de Tibú conduce al corregimiento de La Gabarra.

La antología poética *Palabras como cuerpos* nos da a conocer, además, que uno de los líderes y exmilitantes víctima del genocidio de la Unión Patriótica (UP) era poeta. Las víctimas, recordemos, ascienden a los 1.598 militantes de la UP asesinados o desaparecidos entre 1984 y 1997 (Romero, 2011: 27-108). El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) siguió el conteo de los homicidios de sindicalistas y sindicalizados, y sostiene en un riguroso estudio, publicado en 2012, que de 1984 a 2011 murieron a manos de los actores armados alrededor de 2.800 personas, a una tasa de casi 100 sindicalistas por año, con un nivel de impunidad del 94,4%.

“Venimos/ desde las vastas soledades/ a decirle a la muerte que se vaya” (116), escribió Tirso Vélez, psicólogo que nació en Norte de Santander en 1954 y se desempeñó por mucho tiempo como profesor de escuela. En 1992 fue elegido alcalde de Tibú como representante de la Unión Patriótica, cargo desde donde solicitó al gobierno y a la guerrilla soluciones para buscar la paz. Tras la publicación, en 1993, de su poema *Colombia, un sueño de paz*, donde estrecha las esperanzas de un soldado y un guerrillero, fue hostigado por el general Hernán José Guzmán, comandante general del ejército, quien solicitó ante la Procuraduría que se le investigara disciplinariamente; ese mismo año, Tirso Vélez recibió amenazas de los paramilitares y fue detenido por el DAS por presunta colaboración con el grupo guerrillero ELN. En 2003, cuando lideraba las encuestas con un 24% para las elecciones de gobernador de Norte de Santander, el 24 de junio, en pleno centro de Cúcuta, un sicario disparó varias ráfagas sobre Tirso Vélez, su esposa y sus dos hijos. De los poemas de Tirso Vélez, destacamos el titulado *Epitafio para José Antequera*, que escribió en homenaje a otro de los mártires y grandes dirigentes de la Unión Patriótica asesinados; lo escogemos porque podría servir también como su propio epitafio y el de toda una generación: “Que seas el último/ dolor que se nos queda/ como un hueso atravesado/ en la garganta” (119).

Palabras como cuerpos convoca a diecinueve poetas, en su mayoría nacidos en la década de los setenta, de los cuales tres de ellos son extranjeros: Freddy Nãñez, reconocido poeta y gestor cultural venezolano; su compatriota Pedro Pablo Vivas, quien trabaja en

Nadie nos Edita Editores, y el poeta y actor de teatro ecuatoriano Javier Cevallos Perugachi. La presencia de estos tres poetas se podría argumentar como accidental por el hecho de haber conocido a los poetas Edwin López Granados y Gerson Gallardo Niño, pero debemos aclarar, por el contenido de sus libros de poesía, que son poetas muy bien documentados del conflicto armado en Colombia y solidarios con él. Estos tres poetas latinoamericanos son ejemplo de intelectuales abiertos a los problemas de la región, no son como el poeta caracol, metido en su concha cuando arrecia la lluvia. De Freddy Nández destacamos unos versos que dan cuenta de su presencia en Colombia y de su estima por el país, y en algún grado, de la importancia que le imprime al lenguaje en las relaciones de poder:

¡Me pierdo tanto al nombrarme!
 Nadie regresa de su grito
 Cuesta mucho no quedarse
 crepitando en la apartada resonancia
 difícil es volver de esa lejanía que es la voz
 cuesta mucho mantenerse unido
 en el disperso amanecer de los nombres
 Nadie regresa el grito
 Nadie vuelve

NADIE.

(25-26)

La violencia del país obliga a sus artistas a adoptar una visión profundamente pesimista del ser humano, pero lo que envuelve a esta publicación es un halo de esperanza. Saúl Gómez Mantilla, amigo personal de los tres poetas recordados, escribe:

Es penoso estar aquí, escribiendo y haciendo cosas que en vida de ellos no se pensaron. Pero ante todo, el escribir es un acto de amor y en nuestras palabras, aunque motivadas por el odio y la desesperanza, el amor fluye y les da sustento (11).

De esta forma, *Palabras como cuerpos* se proyecta como un salvavidas para el *ser*, una respuesta pacífica y una senda de luz entre la sombra. Los poetas que aportaron sus obras para este libro fueron movidos por su compromiso con la vida, por la solidaridad con el salpicado de sangre y por la idea trascendental de que el país y los colombianos pueden algún día vivir en paz.

La mayoría de los poemas, tanto de los poetas que recuerdan como de los poetas recordados, acusan un afán ético, fraternizan con el hombre en general y dan testimonio de la crueldad de una época. Ellos hacen de la poesía un mecanismo social y lingüístico para la construcción de memoria. Para los que dudan de la calidad de esta clase de proyectos y escritos —advertidos

por los malos logros del pasado—, es necesario decir que los poemas reunidos en *Palabras como cuerpos* gozan de valor estético. Si bien hay grito, no aparece lo panfletario; si bien camina el dolor, no hay lamentos desgarrados; si bien habita la tragedia, no hay amarillismo. Acá los poetas no han sacrificado estética por ética e ideología. Acá los poetas les han dicho, indirectamente, a sus colegas que vale más la humanidad que la vanidad. Estos poetas no le han tenido miedo al riesgo de escribir sobre la violencia en Colombia. Le dicen al mundo que un poeta que no está solidarizado con los problemas de su época es un intelectual incompleto. **U**

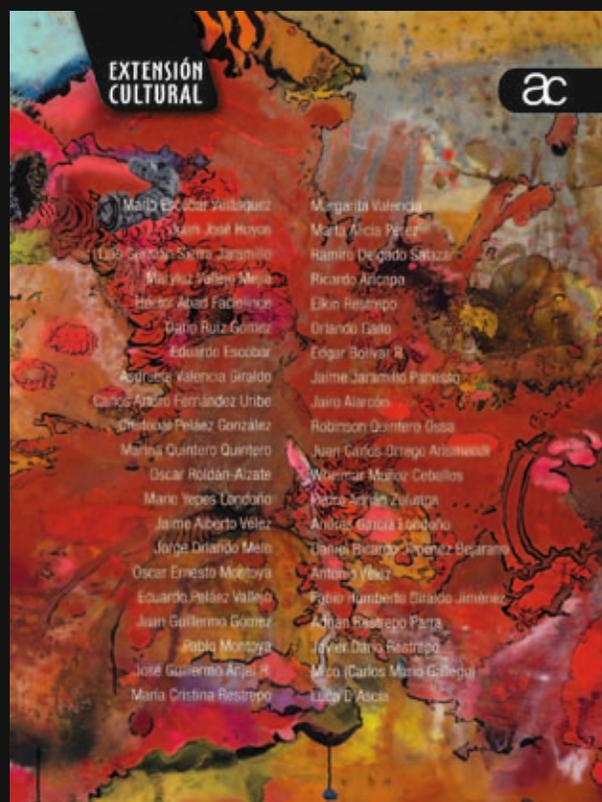
Fredy Yezzed (Colombia)

Referencias

- Cañizales, Wilfredo (coord.) (2010). *Tantas vidas arrebatadas. La desaparición forzada de personas: una estrategia sistemática de guerra sucia en Norte de Santander*. Cúcuta: Fundación Progresar.
- Romero, Roberto (2011). *Unión Patriótica. Expediente contra el olvido*, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.
- Sánchez, Gonzalo (coord.). (2013). Grupo de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
- Presidencia de la República, Oficina del Alto Comisionado para la Paz (s.f.). Proceso de paz con las Autodefensas. Informe ejecutivo [artículo de internet] en *Cooperación Internacional*, disponible en: <http://www.cooperacioninternacional.com/descargas/informefinaldesmovilizaciones.pdf> [consultado el 10 de marzo de 2014].



Libro Agenda Cultural Alma Mater



Con doscientas veintisiete ediciones en dos décadas, la Agenda Cultural Alma Mater, una publicación periódica que se aloja en la biblioteca personal, presenta una selección de textos publicados desde 1995 hasta 2015.

KINETOSCOPIO

ColomboAmericano | Medellín



Luis
Ospina

Brillante
Mendoza

¡Suscríbete a la Revista Kinetoscopio!

Valor \$60.000, incluye 4 ediciones impresas
y 2 cuadernillos digitales exclusivos para suscriptores.

Más información:

(574) 204 04 04 ext. 1048

kinetoscopio@kinetoscopio.com

www.kinetoscopio.com

 /Kinetosciopioccam  @RevKinetoscopio



ColomboAmericano
Medellín



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



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



Número anterior 322

- * Especial Pablo Montoya XIX Premio Rómulo Gallegos
- * Entrevista: Entre el *Infierno* y la *Felicidad* de Guillermo Martínez
- * La vivienda social en Colombia: política y arquitectura
- * El curioso caso de Peter Bogdanovich
- * Lecciones de ética de un maestro de La Pedrera

Suscríbete

CUATRO NÚMEROS, SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO

por sólo \$25.000 si eres estudiante.

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

Público General \$35.000. Valor ejemplar \$10.000

www.udea.edu.co/revistaudea

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

ISSN 0120-2367

